

Revista de Investigación

TESIS

Año 12, Vol. 11, N° 12, enero - junio 2018



Unidad de Posgrado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

TESIS

**Revista de Investigación de la Unidad de Posgrado
de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas
de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

Año 12, Vol. 11, N° 12, enero-junio 2018

Revista semestral

ISSN 1995-6967

Tesis

**Revista de Investigación de la Unidad de Posgrado
de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM**

Tesis. Año 12, Vol. 11, N° 12, enero-junio 2018

**Periodicidad semestral
Lima, Perú**

DECANO

Mg. José Carlos Ballón Vargas

Director de la Unidad de Posgrado

Dr. Gonzalo Espino Relucé

Director de la Revista

Dr. Mauro Mamani Macedo

Comité Editorial

Dra. Nanda Leonardini Herane, Mg. Norma Isabel Meneses Tutaya, Dr. Richard Orozco Contreras, Mg. Desiderio Evangelista, Dr. Manuel Conde Marcos. Mg. Luz Carrillo Mauriz.

Comité Consultor y Evaluador

Dr. Félix Quesada Castillo (UNMSM), Dr. Carlos García-Bedoya (UNMSM), Dr. Raimundo Prado Redondez (UNMSM), Dr. Fermín del Pino (CSIC, España), Dr. Raúl Bueno (Dartmouth College), Dr. Rómulo Montealto (UFMG), Dra. María Claudia Rodríguez (UACH), Dr. Carlos Huamán López (UNAM), Dra. Aymar de Llano (Universidad de Mar del Plata), Dr. Martín Alonso Estrada Cuzcano (UNMSM), Dr. Heinrich Helberg Chávez (UNMSM).

Secretario Académico

Dr. Mauro Mamani Macedo

Editor académico

Jacobo Alva Mendo

Secretarías Administrativas

Mirtha del Rosario Cubillas M.
Clotilde Cecilia Montejo Ugaz

Correspondencia y canje

Unidad de Posgrado-Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Av. Venezuela 3400 *Ciudad Universitaria *Pabellón de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas

Teléfono : (51 1) 452-1166

Correos electrónicos: upglet@unmsm.edu.pe / revistatesis.flch@unmsm.edu.pe

ISSN: 1995-6967

Depósito Legal: 2007-08404

Título clave: Tesis

Título clave abreviado: Tesis

El contenido de cada artículo es de responsabilidad exclusiva del autor y no compromete la opinión de la revista

Tesis

Tesis. Año 12, Vol. 11, N°12, enero-junio 2018

Contenido

Presentación	7
<i>Mauro Mamani Macedo</i>	
Estudios	
Una aproximación a la música andina: el huaino, el harawi y el yaraví	13
<i>Ynés Victoria Alcántara Silva</i>	
La otredad existencial en la cuentística de Julio Ramón Ribeyro	31
<i>Ronald Antenor Espinoza Aguilar</i>	
La estructura de tramas paralelas y el nacimiento del cine	51
<i>Diego Alonso Sarmiento Herencia</i>	
El arte de escribir, el yo poético y las instancias creativas	63
<i>Carla Vanessa Gonzáles Márquez</i>	
Los felices años veinte de Felipe. Fox-trot, traducción y creación en la obra de Felipe Pinglo Alva	81
<i>Rodrigo Sarmiento Herencia</i>	
Poética del cuento moderno de <i>Flores nocturnas</i> de Miguel Bances	103
<i>Miguel Luis Bances Gandarillas</i>	
Fragmentación, vida y humor en <i>Disonante</i>	119
<i>Miguel Lescano Tena</i>	

Eros y Tanatos: representación de la melancolía en <i>Ophelia</i> <i>Erika Rodríguez Vásquez</i>	133
Los personajes en la novela <i>Dios no quiere pobres</i> <i>Alberto Lázaro Pumalaza Díaz</i>	143
Asedios a la poética de autor <i>Miguel Ángel Malpartida Quispe</i>	163
La música como parte de la construcción ficcional en <i>Aquí está la música</i> <i>Ilmar Piero Montaldo Acosta</i>	181

**Creación
(Poesía)**

Ana Luisa Ríos	197
Playa Tibi	197
Maderero ausente	198
Chachamamu	199
Sabio Waimaku	200
Yacimiento	201
Lagarto negro	202
Carla Vanessa	203
Sueño de Lázaro	203
Reflexión	204
Toño	205
Carta de un indio soldado a su familia	206
Requisitos revista <i>Tesis</i>	207

Presentación

En esta edición, el Comité Editorial, con la aceptación de los árbitros que evalúan los artículos, ha considerado publicar once trabajos de investigación de la maestría; principalmente de la maestría en escritura creativa: trabajos donde se puede observar cómo los autores reflexionan sobre su propio proceso de creación.

La investigadora Ynés Victoria Alcántara Silva, presenta un trabajo donde formula una aproximación a la música andina y estudia el especial significado que la música tiene para los pueblos del Ande peruano. El artículo analiza el origen y evolución de los géneros musicales en el mundo andino, cuyos antecedentes se encuentran en la música prehispánica. Igualmente, el trabajo estudia el surgimiento, desarrollo y los temas de tres conocidos géneros de la música andina: el huaino, el harawi y el yaraví. De los tres géneros musicales, el huaino es el género más popular de la música andina, presenta variadas formas y se cultiva en todas las regiones del Perú. El *harawi* es un género de la música prehispánica que se ha conservado con determinadas características en los pueblos del interior del país. El yaraví es un género musical de carácter mestizo que surge a partir de la evolución que experimenta el harawi durante la época republicana y se caracteriza por expresar la tristeza del alma humana.

Uno de los narradores que más se ha investigado es Julio Ramón Ribeyro, en esta ocasión, Ronald Antenor Espinoza Aguilar, considera que la crítica influenciada por la filosofía marxista y otras tendencias filosóficas ha direccionado el estudio de la narrativa corta ribeyriana hacia aspectos como la marginalidad y el escepticismo. Podría decirse que una obra, aparentemente simple y sencilla como la narrativa corta de Julio Ramón Ribeyro contiene en realidad un universo ficcional complejo que no puede ser abordado desde una sola mirada, pues eso nos conduciría solo a ver en los personajes ribeyrianos calcos

y copias de clases sociales explotadas o seres grotescos e ilusos dentro de un sistema social injusto. En discordancia con las perspectivas anteriores, el investigador plantea que, si bien el problema de la mimesis está profundamente enraizado en la cuentística ribeyriana y se hace visible a la distancia, no son en su mayoría los problemas sociales o los problemas cognoscitivos los que angustian a sus personajes, sino los problemas existenciales.

Diego Sarmiento Herencia nos explica que el cine es un fenómeno con muchas aristas y, por ello, muy difícil de explicar. Los procesos involucrados, los distintos elementos que juegan papeles importantes en el desarrollo de historias —personajes, imágenes, sonidos, etc.— son tantos y tan variados que pretender explicarlos o definirlos sería una tarea ociosa. Sin embargo, al analizar la obra de un individuo, se obtienen luces sobre su manera de fabricar, su artesanía, y así logramos encontrar un lugar común y la posible teorización de un proceso. Este artículo apunta a descubrir las relaciones entre cine y literatura, desde un punto de vista estructural, utilizando la historia para determinar un lugar común y nacimiento de las técnicas que conforman el cine moderno.

Por su parte Carla Vanessa Gonzáles Márquez indaga sobre la función del yo poético en la ficción lírica; en este sentido, su trabajo busca determinar la naturaleza de la escritura creativa y qué procesos se cumplen desde el momento en que el escritor ejecuta la labor de construir los universos de ficción que constituyen una obra literaria, ya sea un cuento, una novela o un poema. Asimismo, busca definir la existencia de un yo poético como sujeto discursivo en el universo de la ficción lírica.

La música es otro de los géneros que también se estudia. Así, en el artículo “Los felices años veinte de Felipe. Fox-trot, traducción y creación en la obra de Felipe Pinglo Alva” Rodrigo Sarmiento Herencia, problematiza que hace más de 80 años que uno de los vales más conocidos y queridos del cancionero criollo peruano viene siendo interpretado de manera equivocada debido a una temprana confusión que el tiempo y la tradición terminaron por canonizar. La reciente aparición de una partitura de la canción de Felipe Pinglo publicada cuando este aún vivía, así como las declaraciones de un respetado compositor popular sobre el emblemático vals de Pinglo, dan pie al siguiente artículo que examina las tres versiones en un intento por recuperar la melodía original de “El Plebeyo”.

A partir de su obra, Miguel Luis Bances Gandarillas, reflexiona sobre su obra. En este sentido, en su artículo busca establecer la poética del libro de cuentos *Flores nocturnas* de Miguel Bances. Se parte de la idea de que el ejercicio intelectual que supone la reflexión de la obra por parte del propio autor debe alejarse de ideas generales y se debe, más bien, complejizar las nociones de

relato, personaje y lenguaje. En primer lugar, se propone la reflexión sobre dos paradigmas del cuento moderno (Poe y Chéjov) con el propósito de establecer vínculos con el género del relato. En segundo lugar, se busca la adscripción de los relatos de *Flores nocturnas* con el cuento epifánico. En tercer lugar, se plantea que el personaje debe ser estudiado en la dimensión crítica que propone la relación sujeto-modernidad. Finalmente, se discute la visión de la realidad a partir de la noción de lenguaje con que opera *Flores nocturnas*.

Miguel Lescano Tena estudia la relación que existe entre textos e imagen. El libro *Disonante* muestra que texto e imagen tienen la misma importancia en el lenguaje comunicativo. La relación entre ambos pone en relación ideas fragmentadas y contrastes entre poética y poética. *Disonante* muestra un mundo hermético donde el yo esboza una mirada irónica sobre la sociedad. Su objetivo es conseguir un acercamiento performativo entre vida y el arte. Se aspira a que el receptor extienda su imaginación hacia nuevos mundos, sin salir de esta realidad de sueños y pesadillas configuradas en blanco y negro.

Erika Rodríguez Vásquez estudia la presencia de eros y tanatos en su obra *Ophelia*; para ello indaga la forma en que se representa la melancolía, como resultado de la tensión entre lo erótico y lo mórbido en el poemario *Ophelia*. Este predominante sentimiento melancólico en los versos que constituyen el libro se analizará a partir de la correspondencia entre dos ejes: el eros y el tanatos, como fundamentos en la percepción de un tono catastrófico y el carácter mítico del personaje ofeliano. En ese sentido, se pondrá énfasis en evidenciar la presencia de un discurso y tono en el marco de creación de fin de siglo.

“Asedios a la poética de autor” de Miguel Ángel Malpartida Quispe aborda aspectos que se exponen en el marco teórico de la tesis titulada *La poética específica infantil de Veloz Niño del Cielo, Veloz Niña del Alba*, trabajo presentado para optar el grado de magíster en Escritura Creativa. En el texto, se plantea como objetivo la definición del concepto “poética” a partir de las acepciones que adopta en los estudios literarios (teórica, preceptiva y creativa), hasta arribar al sentido integral que se le atribuirá en la tesis: el develamiento del proceso creativo del autor a partir de una reconstrucción crítica de aquel por parte de un interpretante y/o enmarcada en la voz propia del creador. Para precisar este concepto, se analiza previamente las convergencias entre la poética, entendida como una actividad, y dos tamices de sentido: la estética posvanguardista y la lírica moderna.

Finalmente, Alberto Lázaro Pumalaza Díaz, en su obra, identifica el sufrimiento, la indiferencia, la injusticia y la corrupción en la que se encuentran involucrados los personajes. Se trata de un estudio donde abordamos la discusión de la narrativa, la ficción y de cómo crear personajes.

Varios son los temas se presenta en este número: la música andina, la música criolla, el cine, la poesía, la narración, pero también se reflexiona sobre la escritura de autores canónicos como Julio Ramón Ribeyro. No obstante, lo más resaltante de este número es la reflexión de los autores sobre su propia obra.

Mauro Mamani Macedo

ESTUDIOS

Una aproximación a la música andina: el huaino, el harawi y el yaraví

Ynés Victoria Alcántara Silva
yneseud@gmail.com

Resumen

El presente trabajo es una aproximación a la música andina y estudia el especial significado que la música tiene para los pueblos del ande peruano. El artículo analiza el origen y evolución de los géneros musicales en el mundo andino, cuyos antecedentes se encuentran en la música prehispánica. Igualmente, el trabajo estudia el surgimiento, desarrollo y los temas de tres conocidos géneros de la música andina: el huaino, el harawi y el yaraví. De los tres géneros musicales, el huaino es el género más popular de la música andina; presenta variadas formas y se cultiva en todas las regiones del Perú. El harawi es un género de la música prehispánica que se ha conservado con determinadas características en los pueblos del interior del país. El yaraví es un género musical de carácter mestizo que surge a partir de la evolución que experimenta el harawi durante la época republicana y se caracteriza por expresar la tristeza del alma humana.

Palabras clave: música andina, géneros musicales andinos, huaino, harawi, yaraví.

Abstract

This work is an approach to the Andean music and it studies the special significance that music has for the people of the Peruvian Andes. The article analyzes the origin and evolution of music genres in the Andean world, whose background belongs to the pre-Hispanic music. Likewise, the work studies the emergence, development and themes of the three known genres of Andean music: huaino, harawi and yaravi. Of these three musical genres, the huaino is the most popular genre of the Andean music; it has varied forms and it is cultivated in all regions of Peru. The harawi is a genre of the prehispanic music that has been preserved with certain characteristics in the people of the countryside. The yaravi is a mestizo music genre that emerges from the evolution of the harawi during the Republican era and it is characterized by expressing the sadness of the human soul.

Keywords: Andean music, Andean music genres, huaino, harawi, yaravi.

Una aproximación a la música andina: el huaino, el harawi y el yaraví

1. Evolución de la música andina

En los *Comentarios reales de los Incas* del Inca Garcilaso de la Vega (1609) y en *Nueva Corónica y Buen Gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala (1616) se encuentra información de valor para el estudio del origen de la música andina y su evolución. En pasajes de estas crónicas, figura la mención de diversos géneros musicales prehispánicos, así como referencias a los instrumentos musicales que los antiguos peruanos utilizaron para sus composiciones y los temas que se cantaban.

Sobre las danzas en la época incaica, Guamán Poma dice: “La fiesta de los Ande Suyos desde el Cuzco hasta la montaña y la otra parte hacia la lamar [sic] del Norte es cierra. Cantan y danzan *uarimi auca, anca uallo* [danzas]” (2006, p. 296). De acuerdo con la *Corónica*, en los tiempos imperiales, el canto, la música y la danza estaban íntimamente relacionados, lo que se mantiene hasta el día de hoy. Los episodios referidos a la música, que se hallan narrados, así como representados en los dibujos de Guamán Poma, evidencian, por otro lado, el respeto que existía por las lenguas originarias, ya que los danzantes y cantantes cantaban sus creaciones en su propia lengua:

Cantan y baylan los Antis y Chunchos, dici así: “*Caya caya, cayaya caya, caya caya, cayaya caya, cayaya caya*”. Al son de esto cantan y danzan y hablan lo que quiere en su lengua. Y responde las mugeres a este son: “*Cayaya caya, cayaya caya*”, y uan tocando una flauta que llaman *pipó* (2006, p. 296 y p. 298).

Guamán Poma identifica diversos géneros musicales que se desarrollaron antes de la conquista española. Entre ellos, menciona los siguientes: *haylli, arawi, qachwa, llamaya, pachaca, guanca, variacza, qarwa* y *arawi*. Muchas de estas expresiones dancísticas y musicales se fueron perdiendo hasta desaparecer por completo durante los años de la conquista y la colonia. Las formas que sobrevivieron fueron variando con el tiempo.

Garcilaso de la Vega, en el capítulo XXVI del Libro II de los *Comentarios reales*, brinda referencias sobre las ciencias numéricas y la música en el Imperio de los Incas. El cronista cuzqueño describe los instrumentos musicales hechos de cañuto: “[...] cuatro o cinco cañutos atados a la par. Cada cañuto tenía un punto más alto que el otro [...] como las cuatro voces naturales: triple, tenor contralto y contrabajo” (1991, T. I, p. 129). Sobre el contenido temático de la música en el Imperio Incaico, Garcilaso explica que eran “cantares, compuestos en versos medio, los cuales por la mayor parte eran de pasiones amorosas, —de placer, ya de pesar—, de favores o desfavores de la dama” (1991, T. I, p. 129).

Los estudios antropológicos y etnográficos han demostrado que los pueblos preíncas habían desarrollado culturas musicales sumamente complejas. Tal como lo explica Chalena Vásquez, con el adelanto tecnológico logrado, dichos pueblos llegaron a elaborar instrumentos musicales de diversos materiales: “arcilla, oro, plata, cobre, madera, caña, huesos, plumas, semillas, calabazas, etc.” (2007, p. 8). Para alcanzar esta capacidad, desarrollaron conocimientos sobre la acústica y la armonía del sonido y del timbre. Vásquez explica que, con la venida de los españoles, llegaron los instrumentos de cuerda y “la escritura alfabética y musical”, a la vez que se producía un impacto en la música: “[...] se incorporaron a la vez nuevas danzas, canciones, géneros musicales procedentes de las culturas europeas” (2007, p. 10). Bajo la influencia de estos cambios, también se dio la indigenización de los instrumentos musicales. Para Vásquez, este proceso se produjo porque en el Perú ya existía un conocimiento estético musical altamente desarrollado.

La música y la danza formaron parte de las diferentes actividades agrícolas, fiestas, ritos y ocasiones significativas del ciclo vital de la comunidad. La música acompañaba el ciclo anual de actividades: carnavales, cosecha, herranza, siembra, festividades religiosas, etc. Estaba presente, además, en una serie de ocasiones significativas del ciclo vital: cortapelo, matrimonio, techacasa, cumpleaños, muerte. Se hallaba íntimamente asociada a diferentes tipos de bailes, no solo huainos sino bailes colectivos como las pandillas, diabladas, negritos y otros con muchos elementos de la representación teatral.

En la época colonial, la religión intervino en el proceso de evangelización y extirpación de idolatrías, originando el cambio y evolución de la música. Para José María Arguedas, los antiguos clérigos fueron quienes fundaron la literatura quechua, y la música no dejó de estar presente en este proceso: “Afirmamos que el conjunto de himnos y oraciones y parábolas quechuas católicos pertenecen a la literatura quechua con tanta propiedad como los cantos y mitos folklóricos” (2012, T. 2, pp. 171-172).

Explicar el panorama evolutivo de la música andina resulta muy complejo, ya que la diversidad y la plasticidad son las principales características de esta.

Sin embargo, podemos identificar dos grandes momentos históricos y sociales que desencadenaron la evolución de la música andina popular. Un primer momento fue la conquista y asimilación de la cultura occidental. Con la llegada de los españoles, muchos de los géneros musicales fueron desapareciendo y otros modificaron su estructura, contenido y ritmo; pero se mantuvieron la esencia y el sentimiento incaico. Un segundo momento social interno fue el proceso de urbanización y los grandes movimientos migratorios.

Raúl Romero explica este proceso evolutivo mediante dos criterios fundamentales para distinguir la música indígena tradicional de la música mestiza: *el contexto y la estructura*. La música indígena está asociada a *contextos* específicos en los que se desenvuelve el hombre del ande. Al respecto, Romero nos explica: “La música indígena está íntimamente ligada a *contextos* específicos, como por ejemplo los funerales, al matrimonio, al trabajo de la tierra y a determinadas ocasiones festivas” (2007, p. 231).

La interrelación de la música indígena con estos contextos ha hecho que su denominación, en la mayoría de los casos, reciba el nombre de la ocasión propicia. Algunos ejemplos, menciona Romero, son la música de la marcación del ganado, de los carnavales, de las faenas comunales. Esta difusión cerrada a espacios de convivencia de las comunidades indígenas ha hecho que la música indígena se presente como una oposición frente al mestizaje. Al mismo tiempo, a través de esta opción cultural, se expresa un deseo de continuidad o de resistencia frente a la cultura hegemónica.

En el otro margen, está la música mestiza, que presenta mayor grado de permeabilidad y adaptación a los cambios. El desligarse de su contexto para adquirir independencia propia ha hecho de la música mestiza la expresión popular de los pueblos andinos. El huaino, la muliza y el yaraví se desarrollan libres de los contextos tradicionales y adquieren nombre propio; esto hace que sean identificables y que puedan manifestarse en cualquier ocasión.

Sin embargo, no todas las expresiones musicales indígenas tradicionales “atravesan por un proceso acelerado de transformaciones” (Romero, 2007, p. 233). Las expresiones musicales limitadas al ámbito comunal rural mantienen rasgos estructurales distintos de los de la música indígena tradicional popular. En estas expresiones indígenas tradicionales, se observa la “ausencia de la armonía occidental, que puede advertirse en numerosos casos de música instrumental y vocal” (Romero, 2007, p. 233).

La música mestiza continúa con su dinamismo expansivo y su posicionamiento de las distintas esferas sociales; predicciones estas hechas por Arguedas en sus diversos estudios sobre la música mestiza y su valor documental. De otro lado, las expresiones tradicionales indígenas que han resistido la influencia extranjera hoy se repliegan y buscan nuevos espacios para difundir su gran valor artístico y poético.

2. Clasificación de la música andina

El primer estudio de la música andina es el trabajo *La música incaica* del músico Leandro Alviña (1909), para quien la música de los incas se caracterizaba por ser pobre y precaria frente al esplendor de los ritmos, sonidos, melodías e instrumentos musicales españoles. Así, el autor contrapone las expresiones musicales incaicas y españolas:

La conquista trajo juntamente [...] la civilización europea, la religión católica y con estas un sistema musical diferente del que se había conocido en el imperio. [...] varió las costumbres y la religión de los incas, transformó el desarrollo de nuestra música, sobre la que ejercieron influencia, no sólo el sistema nuevo diatónico y cromático, sino también el mismo género de música religiosa y profana, cada una de ellas con su respectiva tendencia, amén de la música vocal e instrumental no conocida en ésta bajo la forma de contrapunto y armonía sino tan solo con desarrollo homofónico y embrionario. La música profana subyugó a la nuestra con la arrogancia de sus marchas militares ejecutadas en bandas de guerra y de música, con sus sinfonías y fantasías, con sus romanzas, arias y coros, con sus cantatas, trovas, canciones y coplas, con sus peteneras malagueñas, soleares y seguidillas, boleros y jotas, zortzicos y otros, ya en forma de alboradas o dianas o en retretas y rondas y en ejecuciones de música de cámara (Cit. de Mendivil, 2014, p. 10).

Esta comparación hace vislumbrar un panorama sombrío para la música incaica frente al avasallamiento de la música occidental en el contexto de la conquista y la colonia. Alviña resalta características homofónicas y embrionarias como dos particularidades primitivas y limitantes de nuestra música. Su estudio propone, por primera vez, el uso de la escala pentatónica (cinco sonidos sin semitonos) en la música inca.

En 1925, los esposos Raoul y Marguerite D'Harcourt publican el libro *La música de los Incas y sus supervivencias*. En este estudio, se resalta la misma escala musical pentatónica —que años atrás Alviña ya había determinado— con algunas particularidades. Los esposos D'Harcourt explican este rasgo peculiar de la música incaica:

La escala empleada por los indios antes de la llegada de Pizarro, y que corresponde [...] a la revelada por un gran número de zampoñas y de flautas rectas antiguas, se compone de un conjunto de cinco sonidos en la octava, saltándose los semitonos de nuestra escala moderna; es decir: *do, re, mi, sol, la, do* (1990, p. 130).

Para los investigadores franceses, la característica de la escala pentatónica no fue una condición limitante para lograr la riqueza expresiva de las melodías incas; por el contrario, deja en claro que la música de los incas es rica, expresa

fuerza, vitalidad; está llena de contornos, de espiritualidad, de un noble desprendimiento y está cargada de una melancolía nativa. Ambos estudiosos destacan el valor de la música inca y reclaman mayor atención e interés por ella:

Declaramos enfáticamente que existe un folklore musical andino, lleno de carácter y de vida, un folklore que constituye hoy en día la joya de toda América. Pero ¿quién lo conocía hace doce años? Los aires criollos publicados hasta entonces, las extrañas melodías declaradas indígenas no eran otra cosa que muestras insípidas de las canciones peruanas que llevaban claramente la marca de fórmulas europeas, al extremo que mucha gente bien informada creía que la voz de los quechuas había callado para siempre, ahogada por la influencia del viejo Continente (1990, p. XVIII).

Los citados músicos presentan un estudio detallado de las melodías y ritmos indígenas puros (monodias indígenas puras) y su diferenciación con las melodías mestizas. Estudios más recientes de Romero (2017), como el artículo “Panorama de los estudios sobre la música Andina en el Perú”, que trata sobre las escalas musicales presentes en la música andina, evidencian que los incas no solo conocían la escala pentatónica como afirmaban las investigaciones de Alviño y D’Harcourt, sino que, por el contrario, coexistieron formas musicales muy variables. En sus indagaciones, Romero sigue la propuesta de Roel Josafat (1959) acerca de las “probables grandes formas musicales precolombinas” (2017, p. 86). En esta propuesta, se mencionan seis formas musicales que posiblemente correspondían a la época incaica, tal como se observa en el siguiente cuadro:

	Probables grandes formas musicales precolombinas	Ritmo	
A	Básicamente TRI-FÓNICO	<i>Hatun taki</i> Canto principal	Ritmo binario
		Carnaval <i>Chanka</i>	Ritmo binario y ternario
B	Básicamente PENTAFÓNICO	<i>Wayno</i>	Ritmo ternario Ritmo binario
		Canto alternado de dos coros con breve fórmula de respuesta en cada frase	Ritmo binario
C	PENTAFÓNICO y otros	<i>Harawi</i>	-----
		<i>Wanka</i> , canción ceremonial	-----
D	-----	Sus formas musicales de ritmos tonales surgen durante el coloniaje	-----
E	-----	Haylli, haycha canción de trabajo	-----

F	-----	<i>Wallina</i>	-----
G	Otros sistemas tonales y rítmicos	Sus formas musicales surgen durante la colonia	-----

Adaptado de Roel Josafat. Tomado de Romero (2017, p. 86)

Un análisis panorámico de estas formas musicales nos permite observar que la música preínga fue la base para el cultivo de las diversas formas musicales que se desarrollaron durante la época colonial. La identidad y la defensa de nuestra cultura ancestral determinaron que algunos géneros musicales de la época precolombina aún subsistan. Por otro lado, el espíritu creativo del hombre del ande y el proceso de la transculturación durante el mestizaje, posibilitaron la bifurcación de los géneros musicales del incario, en otras formas musicales que tuvieron como germen la música inca.

Las formas musicales de la época del incanato estuvieron arraigadas en un contexto social que determinó su permanencia y desarrollo. La evidencia más directa de la relación entre la expresión musical y las actividades sociales de cada ayllu se encuentra documentada en *Nueva Corónica y Buen Gobierno* de Guamán Poma: “En estos huelgos que tienen cada *ayllu* y parcialidad deste rreyno no ay que dizelle nada ni se entremeta ningún jues a inquietalle a los pobres sus trauajos y fiesticillas y probesa que hazen cantar y baylar, comer entre ellos” (2006, p. 288). Cada ayllu realizaba sus fiestas y bailes a la usanza de su grupo social. Esta variedad en la interpretación y ejecución de sus bailes y música generó una gran diversidad de expresiones musicales durante la época incaica.

Para intentar una posible clasificación de los géneros musicales andinos, se debe tomar en cuenta el contexto de su creación y práctica y, sobre todo, los aspectos socioculturales de la región. Romero (2017) plantea esta necesidad en los términos siguientes:

La base de una clasificación adecuada de géneros musicales andinos debe recaer sobre el contexto sociocultural al cual pertenece la expresión musical, más que sobre factores exclusivamente formales. Esto se afirma no solo porque una clasificación debe apoyarse en criterios homogéneos y categorías similares, sino por las características de la música y sociedad andinas (2017, p. 87).

Los esposos D’Harcourt (1990) proponen una clasificación siguiendo este criterio sociocultural: géneros musicales relacionados con “[e]l canto religioso, las lamentaciones funerarias, el canto amoroso, la canción, la danza cantada o instrumental, los cantos de despedida, la pastoral” (1990, p. 167). Los autores reconocen que su estudio tiene limitaciones en cuanto a la definición, caracterización y áreas regionales en las que estarían comprendidas dichas formas

musicales. No obstante, reconocen el valor de la música andina por encima de las expresiones de otras culturas y pueblos amerindios.

Una propuesta más actual y completa sobre la clasificación de los géneros musicales andinos la encontramos en el “Esquema utilizado por el Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú” (Romero, 2017, p. 87).

La música incaica, con sus variantes y matices, nos plantea un reto mayor para comprender y configurar el gran aporte cultural y musical de nuestros antepasados. Todas las expresiones musicales de los pueblos del ande transitan el pensamiento andino a través de diversas formas y géneros musicales. Su relación con los contextos socioculturales les otorga el arraigo y el espíritu identitario que debemos conocer para comprender mejor la cultura andina, su pensamiento, arte y filosofía.

ESQUEMA DE CLASIFICACIÓN DE GÉNEROS Y FORMAS MUSICALES ANDINOS

Universos Musicales	Géneros Musicales	Formas Musicales Asociadas	
Música del ciclo vital	<ul style="list-style-type: none"> Bautizo Corte de pelo Cortejo Matrimonio Funerales - Velorio - entierro 	Harawi	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> <p>Formas Musicales de contexto libre (Se asocian a diversos contextos)</p> </div>
Música de Trabajo	<ul style="list-style-type: none"> Trabajo agrícola (siembra, cultivo , cosecha) Trabajo ganadero (marca del ganado) Trabajo comunal (construcción, limpia de acequias) 	Harawi Wanka Walina	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> <p>Huayno y sus variantes regionales:</p> <ul style="list-style-type: none"> -chuscada (Ancash) -pampeña (Arequipa) -chimaycha (Amazonas, Huánuco) -cachua (Cajamarca) -huayllacha (Valle del Colca) <p>Yaraví Muliza Pasacalle Marinera</p> </div>
Música de Fiestas	<ul style="list-style-type: none"> Danzas – drama Carnavales Navidad Año Nuevo Ritos festivos (saludos, marcha, corridas de toros) 	Wifala; Carnaval; Pukllay; Pumpin	
Música Religiosa	<ul style="list-style-type: none"> Rezos Salmos Himnos Procesión Ofrendas rituales 	Villancicos; Wakataki	

Tomado de *Todas las músicas. Diversidad sonora y cultural en el Perú* (Romero, 2017, p. 87)

3. El huaino y su clasificación

La caracterización, la clasificación y la ubicación geográfica del origen y desarrollo del huaino han sido estudiados de forma muy detallada por Arguedas. En su artículo “La canción popular mestiza e india en el Perú. Su valor documental y poético”, publicado en *La Prensa* de Buenos Aires en 1940, aborda la importancia del huaino como canción popular, colectiva y anónima de la cultura mestiza e india.

Arguedas relaciona este género musical con los elementos de la cosmovisión andina, apus (montañas), con la naturaleza y con cada uno de los indios, habitantes del Perú. A la vez, define el huaino como “[...] la huella clara y minuciosa que el pueblo mestizo ha ido dejando en el camino de salvación y de creación que ha seguido” (2012, T. 1, p. 277). Nuestro escritor aclara que, en sus inicios, el huaino fue anónimo y en sus versos se expresaban el corazón y los sentimientos colectivos de los pueblos. Por esa razón, el escritor y antropólogo centra su estudio en el cambio y evolución que se observa en este género musical. Al respecto, sostiene: “[...] hay algo que es fundamental: la música del wayno ha sido poco alterada, mientras que la letra ha evolucionado con rapidez y ha tomado formas infinitamente diversas, casi una forma para cada hombre” (2012, T. 1, p. 277).

Arguedas encuentra en el huaino el género musical capaz de mantener su pureza musical, la resistencia para mantener los rasgos melódicos; y, a la vez, su capacidad para asimilar los cambios en el contenido, sin trastocar su pureza melódica. Atribuye estas mismas características a sus autores indios y mestizos: “El indio y el mestizo de hoy, como el de hace cien años, siguen encontrando en esta música la expresión entera de su espíritu y de todas sus emociones” (2012, T. 1, p. 277).

Con el mestizo, se desarrolla el huaino popular y, al mismo tiempo, se revelan los nombres de los propios autores. Sobre este aspecto, Arguedas afirma: “Es interesante comprobar cómo en el centro del Perú es donde aparece primero el canto mestizo con firma y de autor conocido” (2012, T. 1, p. 279). Existen factores por los cuales en otras regiones del Perú (el sur) el huaino de autor conocido aparece muy tardíamente (veinte años después que en el centro). Una de estas causas es la diferencia del ritmo con que se desarrolla el proceso de mestizaje. En ese sentido, cabe señalar que la actividad económica (comercio y minería) es el factor determinante que precipita el proceso de mestizaje en los pueblos del ande peruano.

Al igual que Arguedas, Carlos Huamán (2006), en su libro *Atuqkunapa Pachan. Estación de zorros*, identifica el mismo ámbito geográfico como área de origen y desarrollo del huaino. La región cultural de Pokra-Chanka-Apurímac,

Ayacucho y Huancavelica es la zona geográfica donde se llevó a cabo el mayor proceso de evolución y desarrollo del huaino. Varios de los rasgos señalados por Arguedas siguen vigentes en la actualidad de acuerdo con el estudio de Huamán. La expresión cultural Pokra-Chanka continúa reproduciendo sus manifestaciones artístico-musicales, sus prácticas religiosas y parte de su organización social; por lo que dicho legado sigue vigente.

De todas las expresiones musicales mestizas tradicionales populares, el huaino es el que ha tenido un doble desarrollo. Este género musical ha resistido al cambio expandiéndose hacia áreas rurales de menor contacto con la urbe. Pero, al mismo tiempo, la población andina mestiza ha tomado sus rasgos esenciales para reelaborarlas de acuerdo con los nuevos contextos del mestizo migrante. Sobre este punto, Romero sostiene: “Este fenómeno se puede observar en el caso del surgimiento del huayno, a expensas del despliegue de la kashwa y del desarrollo del yaraví sobre las raíces del harawi campesino, durante los siglos de dominación colonial” (2007, p. 243).

A principios del siglo XX y con el auge del universo mestizo y del capitalismo, se desarrolla un impacto en la música andina: expresiones musicales como el waylarsh de cosecha se transforman en un género libre y autónomo. Por otro lado, los instrumentos indígenas son asimilados por los pueblos mestizos, quienes llevaron esta expresión musical a la capital de la provincia. Hoy en día, el huaino es la “expresión más difundida y de mayor arraigo en el Perú andino mestizo” (Romero, 2007, p. 243). Su variedad en el estilo permite identificar su carácter regional, así como también el estrato social al que pertenecen sus cultores.

Para Vásquez, el huaino es el género musical más popular en el Perú, cantado y bailado en todo tipo de ocasiones (fiestas) en cualquier época del año y tocado por diversidad de instrumentos musicales. Para la estudiosa de la música andina, son variados los estilos del huaino:

Adquiere muy distintos estilos de acuerdo a la región, a los sectores sociales, a zonas rurales y zonas urbanas. Se canta en varios idiomas: castellano, quechua, aymara, etc. Según las regiones, adopta el nombre de “cholada”, “pampeña”, “chuscada”, “serranita”, etc. Las formas de acompañamiento, las velocidades, los timbres y balanceos sonoros perfilan identidades culturales distintas (2007, p. 28).

Vásquez propone una clasificación que responde al estilo del huaino, que puede variar de acuerdo con el contexto, espacio geográfico y social. A su vez, el género adoptará diversos nombres de acuerdo con la región en que se desarrolle. De todos los géneros musicales, el huaino es el que mejor se ha adecuado a los nuevos ritmos y melodías. Su interpretación responde a diversos contextos y estados de ánimo; por ello, ha sido mejor recepcionado por los mestizos.

Otras clasificaciones se hallan recogidas por Huamán en su mencionado libro. El investigador considera dos clasificaciones que comparten similitudes. Una primera clasificación responde al tema, el ritmo y el lenguaje, en el que confluyen una mistura de expresiones: de amor, alegría y tristeza. En esta mistura existen, a su vez, subdivisiones, “pues se emplea como un canto lírico, épico satírico y picaresco” (20076, p. 35). De este modo, encontraremos huainos sentimentales, alegres, con un lenguaje de amor, un lenguaje picaresco al que se suma un ritmo alegre y vertiginoso.

Una segunda clasificación responde a cuatro vertientes: huainos sentimentales, sociales, satíricos y políticos. Esta división no responde a un espacio geográfico determinado, pero sí a una intención metodológica. Para Huamán, la entonación del intérprete del huaino es lo que le otorga la plasticidad rítmica que posibilita transitar “del tono lírico al épico o dramático, o viceversa” (2006, p. 36). Esta característica, igualmente, le permite ser interpretado en diversos contextos y expresar variados sentimientos.

4. El harawi

El harawi es un género lírico y musical que ha tenido mayor arraigo en las prácticas socioculturales de los antiguos peruanos y lo sigue teniendo actualmente. Para referirnos a este género musical, se emplean algunas variantes ortográficas. El *Diccionario etimológico de palabras del Perú* de Julio Calvo Pérez las menciona en la explicación de la entrada “haravico”. Al analizar la etimología de este último término, el autor señala lo siguiente: “Voces primitivas, pero dignas de menor consideración léxica en el uso son, entre otras, sin que varíe ni el significado ni la etimología: harahui, jarahui, y harawi” (2014, p. 346).

Las primeras evidencias de la presencia del harawi en la literatura oral y cultura musical incaica datan de la época de la colonia. Guamán Poma menciona en pasajes de su *Nueva Corónica* testimonios de cantos, bailes y danzas de los pueblos del antiguo Perú: “Canciones y múcicas del *Ynga* y de los demás señores deste rreyno y de los yndios llamado *harau* [canción de amor] y *uanca* [canción], *pingollo* [flauta], *quena quena* [danza aymara]” (2006, p. 288). En los pasajes en los que representa las celebraciones o fiestas del inca, el cronista relata cómo se emiten con regocijo y entusiasmo los cantos (harawis) en los que participan hombres y mujeres por turnos. A través de dichas referencias, se afirma la existencia del harawi.

El cronista documenta escenas sobre bailes y formas musicales en el contexto de la vida incaica:

Con conpás muy poco a poco, media ora dize: “Y, y, y”, al tono del carnero. Comienza el *Ynga* como carnero; dize y está diziendo “yn”.

Lleua ese tono y dallí comensando, ua disiendo sus coplas muy mu-chas. Responde las coyas [reina] y *ñustas* [princesa]. Cantan a bos alta muy suuauemente. Y *uaricsa* y *arawai* dize ací: *Araui arawai aray arawai yau arawai.*” Uan deciendo lo que quieren y todos al tono de *arawai*. Respon-den las mujeres: “Uaricsa ayay uaricza chamay uaricza, ayay uaricza.” Todos uan deste tono y las mugeres rresponden. (2006, p. 293).

De esta manera, el autor pone de relieve las escenas de fiesta y celebración que realizaban los representantes de la nobleza inca. Todos celebran al tono de harawi y son las mujeres quienes responden con voz aguda. Al respecto, es importante citar a Arguedas sobre las particularidades del harawi: “No lo entonan los hombres, sólo las mujeres, y siempre en coro, durante las despedidas o la recepción de las personas muy amadas o muy importantes [...] La voz de las mujeres alcanza notas agudas imposible para las masculinas” (2012, T. IV, p. 362). Esta particularidad en la voz de las mujeres permite otorgarles el rol principal en la interpretación de los harawis por su voz alta y aguda.

Mientras Guamán Poma nos describe pasajes de las celebraciones incas, Garcilaso (1609), en el capítulo XXVII del Libro II de *Comentarios reales*, que trata sobre la geometría, aritmética y música de los Incas, brinda referencias que nos permiten explicar la relación entre el *arawai* y el término *harávec*. La palabra *harávec* se suscribe, según Garcilaso, a un contexto lírico de origen, de creación poética. Dicho término también se asocia a la palabra *harauicus* (poetas). De acuerdo con el cronista, se trata de los poetas incas, que son los creadores, los “inventores” de los versos que acompañan a la música y la danza del harawi (1991, Cf. T. I, pp. 130-131).

Un primer rastreo etimológico del término *harawi* lo tenemos en el *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua qquichua o Inca* de Diego González Holguín publicado en 1608. En él, encontramos la definición de la palabra *harawai* asociada a los “Cantares de hechos de otros o memoria de los amados ausentes y de amor y afición y agora se ha recibido por cantares deuotos y espirituales” (1989, p. 152). Para la época de la publicación del *Vocabulario* de González Holguín, inicios del siglo XVII, se pone de relieve el carácter triste y melancólico del harawi colonial. Esta característica plañidera y triste del harawi será tomada en cuenta por Raúl Porras Barrenechea al desarrollar su detallada historia sobre el yaraví.

Estudiosos como Porras Barrenechea (1946), Arguedas (1957), Jesús Lara (1980), José Varallanos (1989) y Romero (2007) coinciden en afirmar que el harawi incaico o imperial es la expresión musical más popular en la sociedad inca. Este género poético y musical estaba ligado a diversos contextos y prácticas socioculturales como el trabajo agrícola, el cortejo, el matrimonio, los funerales, etc. Cabe precisar que estos espacios vinculados con la expresión lírica

del harawi no necesariamente eran de carácter triste y lastimero como algunos autores lo han señalado. Así, Varrallanos dice: “[...] con el harahui no solamente se cantaban los motivos placenteros o tristes del hogar, sino se le entonaba también en coro, colectivamente, como manifestación de alabanza a la naturaleza y de la alegría en la realización de las faenas agrícolas [...]” (1989, p. 34).

De acuerdo con los aportes de los estudiosos de la música incaica, se puede afirmar que el harawi es la mayor expresión lírica y musical de la época precolombina y se convierte en el germen de la formación de nuevos géneros líricos y musicales como, por ejemplo, el yaraví mestizo y colonial.

La creación poética del harawi durante la época del incanato era desbordante y constituyó el único género lírico y musical que presentó una clasificación particular para cada contexto y sentimientos que expresaba. Al respecto, Guamán Poma registra algunos ejemplos de los versos que forman parte de esta clasificación. En esa línea, es conveniente citar a Lara, quien, al explicar las clases de harawi, sostiene: “Tomaba diversas denominaciones de acuerdo al sentimiento que le inspiraba. Jaray arawi, era la canción del amor doliente; sank’ay arawi, la de la expiación; kusi arawi, súmaj arawi, warijsa arawi, las de la alegría, la belleza, la gracia, etc.” (1980, p. 44). Veamos algunos ejemplos:

Jaray arawi

Sijllallay, chinchirkuma	<i>Si fueras flor de chinchercoma,</i>
Kajtiykicha	<i>Hermosa mía,</i>
Umallaypi, sunqorurullaypi	<i>En mi sien y en el vaso de mi corazón</i>
Apaykachaykiman	<i>Te llevaría</i>

Jaray arawi

Sajra auqachu, quya	<i>¿Qué enemigo maligno, reina,</i>
Atiwánchij, llasawánchij,	<i>Nos aniquila y nos sojuzga?</i>
Ma, qoya, ujlla wañusun	<i>No en uno todos, reina, moriremos.</i>

Sanka’y arawi

Yaya kachapúrij,	<i>Padre mensajero,</i>
Qillqa ápaj sh’aski,	<i>Conductor de nuevas,</i>
Púrij simillayta,	<i>Haz que lleguen a mi padre</i>
Sunqollayta	<i>Y a mi madre</i>
Apapulláway	<i>La tristeza errante</i>
Yayallayman	<i>De mi acento</i>
Mamallayman	<i>Y la angustia</i>
Willapulláway.	<i>De mi corazón</i>

Warijsa arawi

¿T’ikayujchu chajrayki?	<i>¿Hay flores en tu sementera?</i>
T’ikay tunpalla samúsaj	<i>¡Vendré con el pretexto de las flores!</i>

Dicen los hombres y después una mujer exclama:

¡Ajailli, chaymi palla!

¡Ajailli, patallanpi!

¡Ajailli, chaimi ñust'a!

¡Hurra, sí, ésa es la dama!

¡Hurra, ahí está en el borde!

¡Hurra, sí, ésa es la infanta!

(Lara, 1980, pp. 44-46).

La narrativa de Arguedas ilustra la versatilidad del harawi y su ejecución en diversos contextos específicos. Por ejemplo, podemos apreciar las piezas líricas de los harawis entonados por las mujeres para despedir a Antolín en *Diamantes y pedernales*. Del mismo modo, en *Yawar fiesta*, se cantan harawis para despedir a los varayok's que salen de Puquio, luego de terminar la construcción de la carretera. Estas formas líricas y musicales revelan puntos de dramatismo y de inflexión en el hilo narrativo por la emotividad y sentimiento que transmiten los cantos expresados por las mujeres.

5. El yaraví

El yaraví es un género poético y musical mestizo que despertó un debate e interés sobre su origen, evolución y difusión. Estudiosos de la literatura peruana como Luis Alberto Sánchez (1928), Porrás Barrenechea (1946) y Antonio Cornejo Polar (1982) formulan puntos de vista para dilucidar el origen y desarrollo del yaraví como forma lírica y musical.

Hacia 1928, Sánchez señalaba que los arabicus o haravec eran los poetas creadores de los yaravíes, a quienes les atribuye características de rebeldía, inconformidad, sensibilidad a través de la cual buscan expresar con libertad sus amores o dolencias terrenales. Sánchez nos brinda la siguiente explicación: "El arabicus, o haravec (o "yaravista"), encarnaba la rebeldía estética, la sensibilidad inconforme, el hombre de espíritu libre aunque controlado en sus actos externos, el creador. Rapsoda y poeta, exégeta y creador, he aquí los términos perentorios de la vida literaria inca" (1981, T. I, p. 119).

Del mismo modo, Porrás Barrenechea indaga sobre el origen del yaraví y no deja de lado las discusiones sobre la derivación de la palabra. Por ello, contrasta el origen primitivo del nombre yaraví con términos como *arawi* o *harawi*; nombres primitivos e incaicos hallados en los pasajes de las crónicas mestizas e indígenas. Encuentra la referencia más exacta en los *Vocabularios y Diccionarios* publicados por los frailes catequistas y estudiosos de la lengua quechua (González Holguín, Torres Rubio y José de Rodríguez). Estas indagaciones etimológicas y filológicas le permiten llegar a la conclusión de que el yaraví transita de una definición amplia en el siglo XVI a la singularidad de tono melancólico y monocorde del siglo XVIII.

Porras Barrenechea encontraba que, efectivamente, existe un germen primitivo que se ha amalgamado con el alma de la canción incaica. Esta ha transformado y trastocado su sentido alegre, festivo y melancólico de la canción inca, con un aire sentimental, triste y plañidero. De este modo, el aravi se transforma en el yaraví durante la conquista, pierde su sentido colectivo, su carácter festivo y danzario del taqui y solo persiste el solitario gemido de las quenás. En esta transformación, no solo muta el nombre de la forma lírica y musical, sino, también, existe un cambio en el ánimo y espíritu de los poetas populares que le imprimen el tono triste y nostálgico por naturaleza.

Motivado por sus inquietudes sobre el origen del yaraví, Porras Barrenechea propone una posible biografía en sus “Notas para una biografía del yaraví” publicado en *El Comercio* el 28 de julio de 1946 (1999). El historiador de la literatura peruana distingue tres momentos en dicha biografía: un primer momento de los yaravíes lo identifica en la obra dramática *Ollantay* (publicada en 1780); en un segundo momento, ubica el debate sobre las particularidades del yaraví publicado por la Sociedad Amantes del País en 1791 en el bisemanario científico-literario *Mercurio Peruano*; y el último momento corresponde a los yaravíes compuestos por el poeta Mariano Melgar (1831).

Del mismo modo, Sánchez encuentra en las vertientes incas el origen del yaraví. Por ello, es determinante al afirmar que el yaraví ha evolucionado y ha pasado de un yaraví serrano, mestizo o cholo a un tipo de yaraví criollo y triste: “Del haravec quechua se evoluciona, paulatinamente al yaraví serrano, mestizo o cholo, y de ahí al “triste” criollo, costeño” (1981, T. I, p. 130). Por otro lado, Cornejo Polar (1981) reconoce que el yaraví proviene de una “matriz indígena prehispánica”; por tal motivo, en él subyace la revalorización de la tradición poética nativa.

En el drama *Ollantay*, publicado en 1780, se encuentran los primeros versos de la canción lírica del yaraví lastimero y triste. Dicho drama se convierte en el primer texto literario que incluye entre sus actos cantos, atribuidos por su autor, con el nombre de yaraví. Específicamente, en las escenas V y IX, se citan los versos del yaraví. Tomamos el yaraví del drama *Ollantay*, traducido del quechua al castellano por el quechuista J.M.B. Farfán (Cit. de Varallanos, 1989, p. 75):

Iskay munakow urpi	<i>Una pareja de amantes palomas</i>
Llakin, phutin, anchhin, waqan	<i>Se apena, abate, suspira, llora</i>
Aqorakis awqan toaqan	<i>La adversidad los separa</i>
Huk siphi, qhwasi qhoqorpi	<i>En soledoso y obscuro desierto.</i>
Hulnin kaqsi chinkachispa	<i>A su pareja adorada</i>
Cayllukuzqan pitullanta	<i>Una de ellas perdió</i>
Qanparmanasqa, llakisqa	<i>Allá entre roquedales,</i>
Kuk kap urpitaqui llakin	<i>Toda apenada y triste.</i>
Pitullanta qhawarispa	<i>La otra paloma se aflije.</i>

Wañusqataña tarispa	<i>A su compañera contemplando</i>
Kay simpi, parqaq takin:	<i>Esta endecha ella entona;</i>
“Maymi, urpi, chayñawiyki	<i>¿Dónde están esos tus ojos, paloma</i>
Chay chasqqoki munay-munay	<i>Ese tu amantísimo pecho,</i>
Chay sunqoykiñukchunay	<i>Ese tu corazón de mis gozos,</i>
Chay achanqaray simiykinay”.	<i>Esos tus labios achanqaray?</i>

En el año 1791, la Sociedad Amantes del País publica en las páginas del *Mercurio peruano* (22 de diciembre) el debate sobre las particularidades del yaraví. En este debate, participan dos jóvenes entendidos en las bellas artes. Con los seudónimos de Sicramio, y Leucipo y Eurifilo, exponen sus ideas sobre la música y, en particular, acerca del yaraví. Sicramio determina las características del yaraví de la época de este modo: “[...] los versos ya se refieren á alguna crueldad, ya á la funesta memoria de un objeto amado, ya al olvido injusto de un amante, ya á la desesperación de una imaginación zelosa, y ya á las tiranías del amor” (1964, T. III, Fol. 286). Sicramio describe el yaraví del siglo XVIII como triste, melancólico, capaz de penetrar el alma y sensibilizar el corazón más empedernido. Lejos está el carácter alegre y festivo de su antecedente, el harawi incaico.

El poeta Mariano Melgar y sus yaravíes constituyen el tercer momento en la biografía que desarrolla Porras Barrenechea. Este encuentra similitudes entre el yaraví de *Ollantay* y los yaravíes de Melgar:

El símil de las avejillas amorosas y tiernas con el corazón amante se asocia bien a la índole ingenua del yaraví y persistirá más tarde en Melgar y en mejores cultivadores del género. [...] Así queda definida desde el primer momento la índole del yaraví mestizo, octosílabo castellano, nostalgia sentimental, ingenuidad lírica [...] capaz de enternecer hasta el llanto (1999, p. 28).

El yaraví no solo expresa tristeza, suspiro y dolor, sino también, el alma y el sentimiento del pueblo indígena. Al ser una expresión musical tradicional popular mestiza, no se desvincula de su esencia nativa; guarda relación con la pena de amor, con la naturaleza, con el sentimiento del hombre del ande; conserva sus manifestaciones mestizas e incaicas.

Un panorama más actual sobre el estudio del yaraví lo encontramos en los estudios de Romero, quien clasifica al yaraví como música andina tradicional popular, ya que su creación y acogida se ha extendido por todas las regiones de nuestro país. La principal característica que determina su paso de lo tradicional a lo popular es su desapego a contextos específicos —cosecha, herranza, marcación del ganado— y su adquisición de una definición propia de nombre “yaraví”. Romero afirma que el yaraví, a inicios del siglo XX, conservaba aún sus rasgos de expresión colonial. De esta forma, logra ser popular entre la clase

media cusqueña y de sus reuniones sociales. A diferencia del *aravi* incario, el yaraví mestizo es acompañado por instrumentos occidentales que incorporaron su melodía al acompañamiento de los versos tristes y melancólicos. Así lo documenta Romero: “El yaraví constituía un momento obligado en las reuniones sociales cuzqueñas siendo acompañado con piano, con guitarra o con conjuntos instrumentales de quenás, violines y mandolinas” (2007, p. 245).

Romero aclara que, en estas fiestas, se tenía preferencia por el huaino y la marinera como géneros bailables y que el paréntesis en la reunión, estaba reservado para el yaraví que se escuchaba con atención. Para Romero, el yaraví y el huaino logran integrarse en una única estructura. A modo de fusión, el yaraví y el huaino reconfiguran una nueva estructura que le otorga al yaraví su carácter festivo. Romero precisa lo siguiente: “Es justamente en este contexto que empieza a agregarse una “fuga” al yaraví —una sección final de movimientos más rápidos que generalmente era un huayno— y que restituía el carácter festivo a la congregación social” (2007, p. 246).

El yaraví se ha expandido por todas las regiones del Perú; por ello, se configura como la expresión lírica y musical que forma parte de nuestro folclor y de nuestra literatura. Su configuración, sea el *aravi* incario o el yaraví mestizo, mantiene la esencia creativa y versátil de los pueblos del ande; connota las relaciones de sentimiento, melancolía, identidad y lucha tenaz para mantener el alma del pueblo andino. Como expresión literaria, el yaraví constituye el género lírico que simboliza y expresa el pensamiento y el sentir de los pueblos del Perú. Su origen y su resistencia han conservado rasgos andinos que han hecho que muchos críticos y estudiosos lo cataloguen como la máxima expresión del indio desposeído, de clase servil, desamparada.

Referencias

- Arguedas, J. M. (2012). *Obra antropológica*. 7 t. Lima, Perú: Horizonte.
- Arguedas, J. M. (1983). *Obra completa*. 5 t. Lima, Perú: Horizonte.
- Calvo Pérez, J. (2014). *Diccionario etimológico de palabras del Perú*. Lima, Perú: Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma.
- Casas Roque, L. (1985). El qarawi y su función social. *Allpanchis*, 25, 233-270.
- Cornejo Polar, A. (1982). *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas, Venezuela: Universidad Central de Venezuela.
- D’Harcourt, R. y M. (1990 [1925]). *La música de los Incas y sus supervivencias*. Lima, Perú: OXI.
- Garcilaso de la Vega, Inca (1991). *Comentarios reales de los Incas*. 2 t. Edición de Carlos Aranibar. Lima, Perú: Fondo de Cultura Económica.

- Guamán Poma de Ayala, F. (2006). *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*. 2ª ed. Edición de John Murra y Rolena Adorno. México D.F., México: Siglo veintiuno.
- González Holguín, D. (1989). *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua Qquichua o del inca*. 2ª ed. Lima, Perú: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Huamán, C. (2015). *Urpischallay. Transfiguraciones poéticas, memoria y cultura andina en el wayno*. Lima, Perú: Altazor.
- . (2006). *Atuqkunapa pachan. Estación de los zorros. Aproximaciones a la cosmovisión quechua-andina a través del huayno*. Lima, Perú: Altazor.
- . (2004). *Puente sobre el mundo Narrativa Memoria y Símbolo en la obra de José María Arguedas*. México D.F., México: El Colegio de México.
- Lara, J. (1980). *La literatura de los quechuas. Ensayo y antología*. 3ª ed. La Paz, Bolivia: Librería y Editorial Juventud.
- Martínez, M. (2002). La música como existencia real: Conversación con Celso Garrido Lecca. *Lienzo*, 23, 87-105.
- Mendivil, J. (2014). Noticias del imperio: la visión trágica de la historia en la musicología temprana sobre la región andina y la canonización de la música incaica. *Boletín Música*, 37, 3-26.
- Montoya, R. et al., Comps. (1997). *Urquununapa yawarnin. La sangre de los cerros*. 5 t. 2ª ed. Lima, Perú: Editorial Universitaria.
- Porras Barrenechea, R. (1999). *Indagaciones Peruanas. El legado quechua*. Lima, Perú: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Romero Cevallos, R. (2017). *Todas las músicas. Diversidad sonora y cultural en el Perú*. Lima, Perú: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Romero Cevallos, R. (2007). *La música en el Perú*. 2ª ed. Lima, Perú: Fondo Editorial Filarmonía.
- Romero Cevallos, R. (1993). *Música, danzas y máscaras en los Andes*. Lima, Perú: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Sociedad Amantes del País (1964-1966 [1791-1795]). *Mercurio Peruano*. 12 t. Edición facsimilar. Lima, Perú: Biblioteca Nacional del Perú.
- Varallanos J. (1989). *El harabui y el yarawí. Dos canciones populares peruanas*. Lima, Perú: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.
- Vásquez, C. (2007). *Historia de la música en el Perú*. 2º fascículo de *Educación para el Arte*. Lima, Perú: Ministerio de Educación.

La otredad existencial en la cuentística de Julio Ramón Ribeyro

Ronald Antenor Espinoza Aguilar
ronald.unmsm314@gmail.com

Resumen

La crítica influenciada por la filosofía marxista y otras tendencias filosóficas ha direccionado el estudio de la narrativa corta ribeyriana hacia aspectos como la marginalidad y el escepticismo. Podría decirse que una obra, aparentemente simple y sencilla como la narrativa corta de Julio Ramón Ribeyro contiene en realidad un universo ficcional complejo que no puede ser abordado desde una sola mirada, pues eso nos conduciría solo a ver en los personajes ribeyrianos calcos y copias de clases sociales explotadas o seres grotescos e ilusos dentro de un sistema social injusto. En discordancia con las perspectivas anteriores, planteamos que, si bien el problema de la mimesis está profundamente enraizado en la cuentística ribeyriana y se hace visible a la distancia, no son en su mayoría los problemas sociales o los problemas cognoscitivos los que angustian a sus personajes, sino los problemas existenciales.

Palabras clave: Julio Ramón Ribeyro, mimesis, marginalidad, escepticismo, otredad, existencialismo.

Abstract

The criticism influenced by marxist philosophy, as well as criticism influenced by other philosophical tendencies, have directed the study of short ribeyrian narrative towards aspects such as marginality and skepticism. It could be said that a work, apparently, simple and simple, like Ribeyro's short narrative, actually contains a complex fictional universe that can not be tackled unilaterally from a single glance, since that would only lead us to see in the ribeyrian characters traces and copies of exploited social classes or grotesque and deluded beings within an unjust social system. In disagreement with the previous perspectives, we propose that, although the problem of mimesis is deeply rooted in the ribeyrian storybook and becomes visible at a distance, it is not mainly social problems or cognitive problems that truly anguish his characters, but the existential problems.

Keywords: Julio Ramón Ribeyro, mimesis, marginality, skepticism, otherness, existentialism.

La otredad existencial en la cuentística de Julio Ramón Ribeyro

La crítica influenciada por la filosofía marxista —en la cual destacan Miguel Gutiérrez (1988) con *La Generación del 50: un mundo dividido*, James Higgins (1991) con *Cambio social y constantes humanas: la narrativa corta de Ribeyro* y Eva Valero (2001) con *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*—, y la filosofía posestructuralista —en la cual sobresalen Giovanna Minardi (2002) con *La cuentística de Julio Ramón Ribeyro* y Paul Baudry (2016) con “Tres respuestas a una modernidad en crisis y algunas posturas escépticas, estoicas y cínicas en la obra de Julio Ramón Ribeyro”—, así como la crítica influenciada por otras tendencias filosóficas, han direccionado el estudio de la narrativa corta ribeyriana hacia aspectos como la marginalidad y el escepticismo. Con acertada razón, casi la totalidad de la crítica ha resaltado el carácter mimético y realista de la narrativa corta de Ribeyro. Para agilizar la lectura, no mencionaremos a todos los estudiosos y críticos. No obstante, diremos que, en general, afirman que la obra narrativa (cuentística) de nuestro escritor refleja, representa, registra, testimonia, describe, retrata, muestra o capta la postración de la clase media, las condiciones de vida de los sectores marginales, la migración del campo a la ciudad, la explosión demográfica en Lima, los problemas de la modernidad, el contexto sociohistórico peruano de mediados del siglo XX, los problemas de la formación social, las contradicciones de su sociedad y de su época, los procesos sociales y políticos más complejos, la condición humana del hombre contemporáneo y la realidad social.

Según esta perspectiva —*grasso modo*— los personajes ribeyrianos solo son seres excluidos y segregados socialmente que confunden continuamente la ilusión con la realidad; hecho que los conduce al fracaso, entendido este como un fenómeno opuesto al éxito social en la mentalidad capitalista. Sin embargo, luego de un análisis fáctico de toda su narrativa corta, podemos afirmar que el autor de *La tentación del fracaso* no reconfiguró estéticamente en su casi centenar de cuentos ni al proletariado ni al campesinado, tampoco a la gran masa de migrantes andinos llegados en sucesivas oleadas y en grandes cantidades a

la ciudad de Lima. El migrante andino casi no aparece en su obra cuentística, y las pocas veces que lo hace, por ejemplo, en “El sargento Canchuca”, “La piel del indio no cuesta caro” o “Los otros”, es presentado sin discurso propio y sin voz (a diferencia del personaje autóctono peruano de “El chaco”, que esgrime un discurso rebelde en un contexto rural). En consecuencia, casi tampoco aparece en su narrativa corta la nueva clase media emergente, sino única y reiteradamente, la vieja clase media aristocrática limeña en decadencia o la antigua pequeña burguesía pauperizada.

Una obra, aparentemente simple y sencilla como la narrativa corta de Ribeyro contiene en realidad un universo ficcional complejo que no puede ser abordado desde una sola mirada, pues eso nos conduciría solo a ver en los personajes ribeyrianos calcos y copias de clases sociales explotadas o seres grotescos e ilusos dentro de un sistema social injusto. Y en este universo, no solo es injusto el sistema social, sino también el mundo, la vida y el destino.

En discordancia con las perspectivas anteriores, planteamos que si bien el problema de la mimesis está profundamente enraizado en la cuentística ribeyriana y se hace visible a la distancia, no son en su mayoría los problemas sociales o los problemas cognoscitivos los que angustian de verdad a sus personajes, sino los problemas existenciales.

En contraste con las visiones unilaterales, proponemos aquí la confluencia multilateral de varias teorías para explicarnos mejor el universo otro ficcional ribeyriano, en que los “otros” y la “otredad existencial” son el centro del argumento literario y el centro de la historia humana. Un aparato metodológico y categorial proveniente de la teoría de la otredad, la teoría marxista, la escuela subalterna, el posestructuralismo filosófico y literario, así como la corriente filosófica existencialista, nos permitirán tener esta visión planteada.

Es cierto que la otredad no es aún una teoría unificada, sino una teoría en formación, cuyos pilares pululan dispersos en *Ser y tiempo* (1927) de Martín Heidegger, *El ser y la nada* (1943) de Jean-Paul Sartre, *Yo-tú* (1969) de Martin Buber, los escritos de Mijaíl Bajtín *Yo también soy* (2000), *La huella del otro* (2000) de Emmanuel Levinas, *Sí mismo como otro* (1996) de Paul Ricoeur y las obras de Jacques Lacan. Estos pensadores han contribuido con una serie de conceptos e ideas que destacamos con nombre propio: la coexistencia heideggeriana (la necesidad de convivir con los demás para sentirnos seres humanos), la mirada sartreana (la propuesta de que todos somos un ser-para-otro, vivimos sometidos al escrutinio de la opinión pública), la exotopía bajtiniana (según la cual todos los hombres son otros fuera de nuestra mismidad), la participación leviniana (el planteamiento de que el sujeto se acerca a los demás, pero no se libera nunca de la soledad ontológica), la ipseidad ricoeuriana (la propuesta de que la identidad personal en movimiento alcanza su máxima

tensión cuando se relaciona con la alteridad del otro) y la especularidad lacaniana (hipótesis que sugiere que el ser humano —ve— reflejado a su “otro semejante” en el espejo).

Nosotros hemos intentado sistematizar estas propuestas en una teoría unificada de la otredad, esbozando sus rasgos más generales en una tesis próxima a publicarse, titulada *La otredad en la obra cuentística de Julio Ramón Ribeyro*. En ella señalamos que los seres humanos se dividen en idénticos y otros, de acuerdo a la dimensión de la realidad en que se desenvuelven y según su relación con el poder hegemónico.

En la dimensión económica social, la identidad predominante es establecida por la sociedad oficial que detenta los medios de producción y a la cual pertenecen no solo la clase burguesa o la terrateniente, sino también sus acólitos más cercanos: la clase media ciudadana acomodada y la aristocracia provinciana. Estos crean y hegemonizan los cánones que rigen a la identidad clasista dominante. Los demás grupos excluidos del poder, los subalternos —bloque que conforma al pueblo, en que se encuentra la gran masa de segregados, explotados, dominados y marginados: vendedores ambulantes, desempleados, recicladores, artesanos, campesinos pobres, obreros, pescadores, prostitutas, etcétera— que forman la periferia política, son los otros. Es decir, los diferentes económico sociales, los sin poder y sin dinero, los que no cumplen con los cánones sociales del éxito y los estándares de la sociedad oficial, los condenados a una economía de supervivencia, cuya vida se desenvuelve en el mundo de abajo, en la sociedad otra.

En la dimensión cultural, la identidad predominante es establecida también por la sociedad oficial cuya ideología política hegemónica establece los cánones y los estándares culturales, espaciales (geocéntricos) y antropológicos (raciales) de la sociedad. Así, para la sociedad hegemónica oficial serán idénticos todos aquellos que se desenvuelven dentro de la influencia de la cultura europea, el espacio occidental (Europa y Norteamérica) y pertenecen a la raza blanca. En cambio, las culturas oceánicas, orientales, africanas o latinoamericanas y las razas amarilla, negra o cobriza, pertenecen a los otros culturales, espaciales o antropológicos. Estos son diferentes en el mundo oficial occidental por su idioma, sus creencias, el color de su piel o el continente de su procedencia.

En la dimensión existencial, la identidad predominante es una vez más establecida por la sociedad oficial cuya concepción del mundo hegemónica dicta los parámetros fundamentales de vida: el éxito social (salud, dinero y amor), el liberalismo ético, el relativismo axiológico (pragmatismo), la estética utilitarista y la teleología irracionalista (el fin último de la vida es el paraíso o la nada; ambos, lugares inexistentes en la realidad). Así, para la sociedad hegemónica oficial, serán idénticos todos aquellos que se desenvuelvan en estos parámetros

filosóficos. En cambio, todos los que “fracasen”, no se sientan “libres” o no ansien la vida eterna, pertenecen a los otros, a los diferentes por su concepción del mundo.

Para Walter Mignolo (2003), en *Historias locales/diseños globales*, los excluidos económicamente, los segregados racialmente y los hombres de pensamientos divergentes al de la sociedad oficial, pertenecerían al mundo otro. La otredad, en este sentido, ya no se reduciría a la alteridad —al otro como prójimo o al otro que no soy yo—, sino que formaría todo un universo con un pensamiento, una geopolítica y una cultura otra.

Ahora, centrándonos en nuestro autor, este se sumergió en todas las dimensiones mencionadas intentando aprehender las diferentes otredades, pero muy en especial, las de carácter existencial y en ese proceso —en su periplo por la cruda realidad— descubrió los diversos mecanismos de otrificación a los que son sometidos los seres humanos para ser convertidos en otros: la deshumanización (que implica la cosificación, la instrumentalización y la animalización), la alienación y la enajenación. Así, configuró a sus personajes en su universo ficcional como seres otros. Así tenemos relatos que abordan la dimensión económica social, en que se evidencia la deshumanización. De estos destacan “Interior L” y “La tela de araña” como ejemplos de cosificación e instrumentalización, en que los protagonistas son concebidos como simples objetos e instrumentos de placer; y como ejemplos de animalización, “Los gallinazos sin plumas” y “Los cautivos”, en que los personajes principales son equiparados a las aves, ya sea por el contexto de la miseria en que se desenvuelven (los gallinazos en los basurales) o por el cautiverio en el cual se encuentran (en jaulas). En general, en esta dimensión, los personajes ribeyrianos viven aplastados y subyugados de manera cruel por el determinismo económico del cual no logran liberarse pese a que se rebelan contra él, como en “Al pie del acantilado”, o sutilmente, en “La estación del diablo amarillo”.

En la dimensión cultural, en cambio, los personajes de Ribeyro sufren el peso alienante de las ideologías que estereotipan a los hombres según su raza, idioma o procedencia espacial. Esto está plasmado claramente en relatos como “Alienación”, “De color modesto”, “La piel del indio no cuesta caro”, “Los moribundos”, “El sargento Canchuca”, “El chaco” y “Los eucaliptos”.

Por último, en la dimensión existencial, los personajes ribeyrianos viven presos del azar, el eterno retorno o el fracaso, los cuales se ensañan con la libertad y la felicidad de los seres humanos, no permitiéndoles una existencia libre y trascendente, sino encadenándolos a una vida monótona y mediocre, en un contexto irracional dominado por el pesimismo, el nihilismo y el absurdo. Estos elementos están plasmados, por ejemplo, en “Silvio en El Rosedal”, “El ropero, los viejos y la muerte”, “Nada que hacer *monsieur* Baruch”, “Los merengues”, “El

próximo mes me niveló”, etcétera. Como demostraremos, esta última dimensión fue el núcleo fundamental sobre la cual giró la narrativa corta de Ribeyro.

A fines de la década de 1940 (el “siglo del horror”) —cuando nuestro autor empieza a escribir sus primeros cuentos— y a mediados de la década de 1950 —periodo en que se publica su primer libro de relatos *Los gallinazos sin plumas* (1955)—, aún se sentía en el mundo el desasosiego por las consecuencias de las dos guerras mundiales. Ese horror se plasmó no solo en el arte a través del expresionismo, sino que también se instaló con más fuerza el pesimismo en la concepción filosófica del mundo de la sociedad contemporánea. Este pesimismo fue sistematizado por la corriente filosófica existencialista.

El existencialismo —una corriente filosófica y literaria irracionalista, que con el neopositivismo seudorracionalista constituían las dos tendencias fundamentales de la filosofía del siglo XX opuestas al marxismo— tiene sus raíces en la filosofía irracionalista y la literatura existencial de la segunda mitad del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo pasado, en la cual destacan precursoramente algunos filósofos como Søren Kierkegaard, Arthur Schopenhauer y Friedrich Nietzsche y literatos como Fiódor Dostoievski (*Crimen y castigo*, 1866), Miguel de Unamuno (*Niebla*, 1914) y Franz Kafka (*La metamorfosis*, 1915). Alcanzó su máximo apogeo en el llamado “periodo de entre guerras” con Martin Heidegger, Karl Jaspers y Gabriel Marcel, y su periodo culminante en el proceso mismo y luego de la segunda gran conflagración mundial con Jean-Paul Sartre (*El ser y la nada*, 1943) y Albert Camus (*La peste*, 1947).

Es probable que el existencialismo, que influyó notablemente en la literatura de la época —sobre todo en el teatro del absurdo de Eugène Ionesco (*La cantante calva*, 1950) y de Samuel Becket (*Esperando a Godot*, 1952), así como las obras de Adamov, Genet, Hesse, Pavese y otros— haya influido también en la Generación del 50 y en especial en Ribeyro. Wáshington Delgado (1995), en “Julio Ramón Ribeyro en la Generación del 50”, y Miguel Gutiérrez (1988), en *La Generación del 50: un mundo dividido*, reconocen la influencia del existencialismo no solo en gran parte de los escritores de esta generación (Carlos Eduardo Zavaleta, Enrique Congrains, Sebastián Salazar Bondy, Oswaldo Reynoso, etcétera), sino, sobre todo, en Ribeyro.

A pesar de que nuestro escritor nunca se declaró personalmente como un “escritor existencialista”, se hallan varias referencias de lecturas, autores y temas existencialistas en su diario personal, *La tentación del fracaso*. Así, en ese escrito autobiográfico, menciona su “complacencia morbosa por las situaciones límite” (tomo II, p. 22, 14 de abril de 1961) y realiza una reflexión acerca del significado del absurdo: “Quizá el mundo no sea absurdo —en el sentido de Camus, un absurdo que significa un orden, es decir, una predestinación con signo negativo— sino simplemente incongruente” (tomo II, p. 88, 1964). También alude a su

intención de “continuar escribiendo mi novela camusiana” (tomo II, p. 23, 28 de octubre de 1951) o a sus lecturas filosóficas: “Leyendo a Platón” (tomo II, p. 179, 15 de abril de 1973); “He leído las últimas páginas de la Ética de Spinoza” (tomo I, p. 44, 13 de marzo de 1954); “Leo a Sartre” (tomo I, p. 126, 14 de abril de 1961). Por último, a lo largo de las páginas de este diario, cita el nombre de algunos filósofos o escritores de tendencia irracionalista: Nietzsche, Heidegger, Kafka, Pavese, Hesse, Becket.

Al parecer no sería una casualidad que de sus 98 relatos, 55 aborden fundamentalmente la dimensión existencial de la otredad. Asimismo, la mayoría de sus cuentos siguen una estructura filosófica existencialista constante: situación límite —crisis existencial— salida; esta última casi siempre desemboca en la angustia, el fracaso o el absurdo. Los personajes ribeyrianos se enfrentan constantemente a una situación paradójica o ilógica —por ejemplo, la dicotomía ilusión-realidad— conduce al hastío, la náusea, el fracaso existencial o el nihilismo.

También se hallan —expresa o tácitamente— en sus cuentos una considerable cantidad de términos y conceptos existencialistas: el hastío, en “La mollicie”; la nada, en “El ropero, los viejos y la muerte”; el absurdo, en “Silvio en El Rosedal”; la angustia, en “Nada que hacer *monsieur* Baruch”; la coexistencia heideggeriana, en “Tristes querellas en la vieja quinta”; la mirada sartreana, en “Una aventura nocturna”; la especularidad lacaniana, en “El profesor suplente”; la participación leviniana, en “La primera nevada”, etcétera.

De la misma manera, se hallan elementos generales de una concepción irracionalista del mundo —afines al existencialismo— en la cuentística y en la obra ribeyriana: una visión pesimista y azarosa de la historia en “Las cosas andan mal Carmelo Rosa” y en las *Cartas a Juan Antonio*; una concepción cíclica del tiempo (el eterno retorno) en “El carrusel”; una tendencia cognoscitiva escéptica en “Conversación en el parque”.

Todas estas consideraciones nos permiten aseverar que hubo un gran acercamiento de la narrativa corta de Ribeyro a una concepción existencialista del mundo. Y si a estas consideraciones le agregamos la profunda preocupación de este escritor limeño por aprehender y reconfigurar literariamente la otredad existencial en sus cuentos; entonces, la perspectiva ribeyriana del mundo se encuadra más dentro del irracionalismo que dentro de la literatura de denuncia (o protesta) de raigambre marxista o de la burda literatura burguesa que exalta principalmente lo grotesco. Si bien el marxismo y el escepticismo aparecen de una forma clara en algunos cuentos de Ribeyro, en la mayoría de ellos se revela esencialmente una atmósfera existencial.

En consonancia con lo anterior, es evidente que el centro de la cuentística ribeyriana lo ocupa el ser humano y sus vicisitudes existenciales más que las contradicciones ideológicas o las luchas políticas. Esta aseveración es corroborada por varios críticos. Así, Wolfgang A. Luchting (1971), en *Julio Ramón Ribeyro y sus dobles*, afirma que el humanismo de Ribeyro es propio de una sociedad en decadencia (p. 147). Giovanna Minardi (2002), en *La cuentística de Julio Ramón Ribeyro*, lo califica como un humanismo comprensivo y corrosivo a la vez (p. 26). Peter Elmore (2002), en su libro *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro*, nos da a entender que es un humanismo liberal ajeno a los totalitarismos modernos, pero sobre todo es un humanismo existencialista (un humanismo con ética del existencialismo) (p. 53). Del mismo modo, Paul Baudry (2016), en “Tres respuestas a una modernidad en crisis: algunas posturas escépticas y cínicas en la obra de Julio Ramón Ribeyro”, niega que el humanismo ribeyriano sea de izquierda (p. 202).

Resulta claro que la profunda preocupación de Ribeyro por el ser humano —su afán por colocar al hombre en el centro de su narrativa corta en particular y su obra literaria en general— y su posición al margen de la historia concreta de la sociedad, desechan tanto la tesis de la consolidación de un humanismo ribeyriano de derecha (liberal) o la de un humanismo ribeyriano de izquierda y cede paso a la tesis de un humanismo existencialista.

Luego de un estudio completo y holístico de la narrativa corta ribeyriana podemos decir que nuestro escritor evidenció y aprehendió la otredad existencial en:

1) El carácter ontológico de la persona. El humano puede captarse a sí mismo o ser captado como un ser trascendente (valioso) o una *res nullius* (un objeto sin valor); también como un ser que se desenvuelve en la soledad ontológica o en la coexistencia.

2) La temporalidad del ser humano. La persona puede captarse o ser captada como un ser temporal cuya existencia termina en cualquier momento. El hombre es un ente sometido a la inexorabilidad del tiempo y acechado a cada instante por la muerte. Aquí se evidencia la idea de Heidegger: el hombre es un ser-para-la-muerte.

3) Lo absurdo de la existencia. El ser humano puede captarse o ser captado como un ente que vive en un mundo paradójico o sin sentido, en un lugar en donde no puede realizarse plenamente a causa de sus limitaciones racionales. Lo irracional le produce desazón al hombre. Según Jean-Paul Sartre, los medios para acceder al absurdo son el hastío, la náusea y la angustia.

4) La conciencia de la libertad. El hombre puede captarse en su ser —para— sí o ser captado en su ser —para— otro. Aparentemente, en el

contexto individual, el ser humano goza de una libertad ilimitada, pero esta se ve recortada por los demás (por los prójimos idénticos —los alter— o los otros, los diferentes) en el contexto social. Esta contradicción le resulta absurda e injusta y le permite comprender al hombre su esencia como ser humano o como ser en general.

Todos estos rasgos de la otredad existencial aparecen indistintamente en los 55 cuentos de Ribeyro catalogados por nosotros como “existencialistas”. Resulta obvio que por razones de espacio no podemos abordar esa cantidad de relatos aquí, sin embargo, intentaremos demostrar lo dicho remitiéndonos a cinco de sus cuentos donde aparecen —en los personajes, en el discurso y la voz de estos— conceptos existencialistas fundamentales: la coexistencia heideggeriana, la mirada sartreana, el fracaso existencial, el absurdo y la nada.

El primer concepto mencionado (la coexistencia heideggeriana) se evidencia en “Tristes querellas en una vieja quinta”. Este es un cuento realista cuyo narrador heterodiegético describe a través de un estilo directo/indirecto y una focalización variable, un cronotopo que representa de modo principal la dimensión existencial de la otredad.

El narrador configura a dos personajes protagonistas —el viejo, solitario y solterón Memo García y doña Francisca Morales una anciana morena, gorda y enana— en un contexto alienado por la complejidad de la convivencia humana.

Luego de haber visto la transformación de una Lima cada vez menos virreinal, más bulliciosa y caótica, Memo siente que, junto a su vieja quinta, también él está envejeciendo. No esperaba nada de la vida, ningún suceso que cambiase su predestinada soledad hasta que todo cambió con la llegada de doña Pancha.

Bastó una sola mirada para sentir que se odiarían. Desde entonces, se pasaban la mayor parte del tiempo entre insultos, discusiones y denigrándose mutuamente. No obstante, un día, la anciana viuda enfermó y luego falleció. Producto de esto, Memo García se quedó otra vez en la soledad absoluta.

En este contexto, los mecanismos de otrificación ocurren de dos modos: 1) de manera horizontal, desde Memo García hacia Francisca Morales y viceversa; 2) de forma interiorizada; es decir, en la mismidad del viejo solitario. En el primer caso, ambos se otrifican por medio del racismo; él le dice: “zamba grosera», “zamba sin educación»; ella le responde: “cholo malcriado”, “cholo indecente”. Del mismo modo, ambos se deshumanizan mutuamente a través de la animalización: “Este no es un corral para traer animales. Y a usted, ¿cómo lo han dejado entrar en la quinta? Animal será usted, una verdadera bestia para decirlo en una palabra. Más bruta que su loro” (Ribeyro, 2010, p. 578).

En el segundo caso, la soledad que se deriva de la muerte y la ausencia definitiva de doña Francisca no solo enfrenta a Memo García a una situación límite sino que también lo sumerge en una crisis existencial, pues comprende que la vida en soledad es dolorosa; la convivencia con el otro resulta ser —en muchos casos— conflictiva, tortuosa; pero necesaria a la vez. Así, se hace evidente la importancia de la coexistencia heideggeriana, en el sentido de que el hombre necesita de los demás para sentirse humano, tal como queda evidenciado en el siguiente fragmento:

Heredó el loro en su jaula colorada y terminó, como era de esperar, regando las macetas de doña Pancha, cada mañana, religiosamente, mientras entre dientes la seguía insultando, no porque lo había fastidiado durante tantos años, sino porque lo había dejado, en la vida, es decir, puesto que ahora formaba parte de sus sueños. (Ribeyro, p. 586)

Acerca de este cuento Jorge Coaguila (2008) dice: “Tristes querellas en la vieja quinta” “refiere sobre la convivencia, la necesidad del otro” (p. 96). El discurso y la voz de ambos personajes refleja la necesidad de la compañía humana, incluso cuando esta se exprese en los hechos más nimios de la vida. La coexistencia —o la convivencia— no elimina la soledad ontológica, pero hace más llevadera la vida.

Esta última idea parece ser también la conclusión pedagógica en “La primera nevada” cuando un poeta solitario —dueño de un departamento en París— echa a la calle a su amigo Torroba (un poeta vagabundo y marginal) por gorrero y vividor, sin embargo, se arrepiente de su accionar, pues comprende que se ha quedado solo otra vez y es incapaz de vivir en soledad; por ello, le suplica que vuelva:

Cuando atravesé el bulevar rumbo al barrio árabe, sentí que me ahogaba en esa habitación que me parecía, ahora, demasiado grande y abrigada para cobijar mi soledad. Abriendo la ventana de un manotazo, saqué medio cuerpo fuera de la baranda:

—¡Torroba! —grité—. ¡Torroba, estoy aquí! ¡Estoy en mi cuarto! (Ribeyro, p. 419)

Por otro lado, la mirada sartreana se evidencia notable y completamente en “El profesor suplente”. Este es un cuento realista en el cual un narrador heterodiegético describe, por medio de una combinación de estilos indirecto/directo y una focalización variable —un cronotopo que representa de modo fundamental la dimensión existencial de la otredad.

El narrador configura a un personaje principal otro —el cobrador Matías Palomino— en un contexto marginalizado por la pobreza económica y la mediocridad. Matías es recomendado por un amigo suyo, el doctor Valencia, para

ocupar una plaza vacante como profesor de historia en una escuela. Muy animado y optimista, cree que por fin le ha llegado el merecido reconocimiento a su valía y su capacidad intelectual. Motivado por esta oportunidad, se dedica con ahínco a preparar su lección. Al día siguiente se presenta a las inmediaciones del colegio decidido a asumir su nuevo cargo y dictar sus clases con éxito. Pero en su camino halla una serie de obstáculos imaginarios y pretextos para no presentarse como el nuevo profesor de historia. Acobardado por estos hechos y la incomprensible situación, se retira y llega derrotado a su casa donde le esperaba su mujer ilusionada con su nuevo cargo.

En este contexto, los mecanismos de otrificación solo ocurren en la mismidad del propio personaje protagonista. Este es un personaje alienado que tiene una falsa conciencia de sí mismo, la cual lo enajena, le hace comportarse de una forma distinta y errada a la que realmente es. Él se cree una persona inteligente, valiosa y capaz; pero en la realidad es un simple iluso, mediocre y timorato que presume de lo que no es.

Dos factores importantes intervienen en estas circunstancias para que este personaje acceda a la esencia de sí mismo; es decir, a su condición de ser otro:

1) La mirada sartreana, el escrutamiento social al que es sometido el individuo:

Al divisar la verja asumió el aire profundo y atareado de un hombre de negocios. Se disponía a cruzarla cuando, al levantar la vista, distinguió al lado del portero a un cónclave de hombres canosos y ensotados que lo espaban, inquietos. Esta inesperada composición —que le recordó a los jurados de su infancia— fue suficiente para desatar una profusión de reflejos de defensa y, virando con rapidez, se escapó hacia la avenida. (Ribeyro, p. 249)

2) La especularidad lacaniana, el escrutamiento al que se somete el propio individuo a través de su imagen reflejada en el espejo:

Se disponía a regresar [...] cuando detrás de la vidriera de una tienda de discos distinguió a un hombre pálido que lo espaba. Con sorpresa constató que ese hombre no era otra cosa que su propio reflejo. Observándose con disimulo, hizo un guiño, como para disipar esa expresión un poco lóbrega que la mala noche de estudio y de café había grabado en sus facciones. Pero la expresión, lejos de desaparecer, desplegó nuevos signos y Matías comprobó que su calva convalecía tristemente entre los mechones de las sienes y que su bigote caía sobre sus labios con un gesto de absoluto vencimiento. (p. 247)

Matías Palomino, al confrontar su personalidad alienada y enajenada con la realidad y al descubrir su verdadero ser, se enfrenta a una situación límite que lo deja atónito y lo introduce en lo incomprensible, en lo absurdo. Sumido en una

profunda crisis existencial, vaga de regreso a casa, lugar donde acepta —en los brazos de su esposa— su condición de hombre mediocre y fracasado; su condición de “otro”. El profesor suplente no halla una salida a esa crisis existencial y se refugia en el llanto y el desconsuelo. El discurso y la voz del otro son casi inconsistentes por su falsedad ideológica y su marginalidad frente al poder de la sociedad. Ambos elementos de la otredad, en este caso, son deslegitimados por la mediocridad e ineptitud del personaje.

En otros cuentos como “Una aventura nocturna”, “Los merengues” y “De color modesto” también se registra un intenso protagonismo de la mirada sartriana en la dinámica del desenvolvimiento del personaje. Tanto Arístides como Perico y Alfredo fracasan en su parca rebeldía contra los cánones impuestos en la realidad para preservar el orden social. La libertad individual de todos ellos se ve avasallada por la cruel opinión colectiva, la misma que los empuja con cierta violencia y crudeza a seguir las normas y los estándares ya establecidos. Los tres personajes mencionados se convierten en pobres objetos frente a un sujeto poderoso y superior: la sociedad premunida de su valoración axiológica hegemónica. Esta induce a todos los personajes protagonistas al fracaso: Arístides no obtiene el amor deseado el cual es solamente una mera ilusión; Perico se ve privado de los deliciosos merengues porque la sociedad considera que un pobre como él no puede tener dinero para esos manjares. Por su parte, Alfredo no puede abandonar el molde ideológico establecido de antemano para los grupos sociales, la sociedad considera que un blanco no puede relacionarse sentimentalmente con una negra.

El fracaso existencial se evidencia de manera notable en “El próximo mes me niveló”. Este es un cuento realista cuyo narrador heterodiegético describe a través de un estilo directo/indirecto y una focalización variable, un cronotopo que representa de modo fundamental la dimensión existencial de la otredad.

El narrador configura a un personaje principal —Alberto, una especie de peleador justiciero ciudadano— en un contexto alienado por el convencionalismo social del machismo matonesco y el racismo, pero también deshumanizado por la animalización, la violencia y la pobreza.

En este relato, los mecanismos de otrificación se manifiestan de dos modos: 1) de manera vertical descendente, secundaria y casi imperceptiblemente, desde la sociedad hegemónica hacia los subalternos (representado por los personajes marginales); 2) principalmente, en la mismidad del personaje protagonista (Alberto). En el primer caso, el sistema imperante aliena a los individuos por medio de convencionalismos sociales; básicamente, el del machismo matonesco. La sociedad hegemónica hace creer a muchos varones que el reconocimiento puede alcanzarse por medio de la fuerza y el maltrato a los débiles. Por medio del convencionalismo de la postergación, intenta ocultar las limitaciones de

un grupo en la jerarquía social, en la cual sus integrantes se pasan casi toda la vida justificando sus fracasos y colocando vanamente todas sus esperanzas en el mero transcurrir del tiempo. Por otro lado, el sistema social también aliena a los individuos a través del racismo. La existencia del Cholo Gálvez en una ciudad indica la presencia de personas otrificadas mediante el racismo. Este *cliché* (de “Cholo”) tan arraigado en nuestra sociedad denota una otrificación. Incluso, el mismo Alberto deshumaniza al Cholo Gálvez a través de la animalización: “Seguramente que así de duro, de pura bestia, había arrebatado al negro Mundo y al sargento Mendoza, en Surquillo, el cetro de los matones” (p. 532). Pero no son estas otredades de las dimensiones social y cultural las que prevalecen en este relato, sino la existencial.

En el segundo caso, Alberto logra percibir la otredad cultural a la que es sometido (el convencionalismo matonesco) a través de la mirada sartreana: “Al distinguir la rueda de los mirones tuvo conciencia de que estaba cautivo, literalmente, en un círculo vicioso” (p. 533). Esto quiere decir que él valía como ser humano solo por sus dotes de peleador callejero. Pero no es solamente esa mirada la que le permite adquirir la conciencia de su mismidad, de su ipseidad —de su identidad en movimiento— sino la consciencia de su otredad económica, social y cultural, las que le permiten, en última instancia, acceder a su otredad existencial al final del cuento:

Estirando la mano hacia la mesa de noche buscó la jarra de agua, pero solo halló la libretita donde hacía sus cuentas. Algo dijo su mamá desde la otra habitación, algo del horno, de la comida.

—Sí —murmuró Alberto sin soltar la libreta—. Sí, el próximo mes me niveló.

Llevándose la mano al hígado, abrió la boca sedienta, hundió la cabeza en la almohada y se escupió por entero, esta vez sí, definitivamente, escupió su persona, sus proezas, su pelea, la postrera, perdida. (p. 536)

Alberto, en ese instante, enfrenta una situación límite al mezclarse y colisionar en su mente su pasado de peleador callejero, su presente cargado de cuentas y su futuro incierto. Luego de esa crisis existencial comprende que no ganará la batalla de la vida, que toda lucha en general es vana, absurda. Ahora sabe que es un ser angustiado por la nada.

Sandra Granados Vidal (2014), en “Una mirada crítica a la producción literaria de Julio Ramón Ribeyro a partir de sus documentos autobiográficos”, interpreta el fracaso no como un fenómeno ligado al éxito económico social, principalmente, sino como un fenómeno existencial relacionado con la trascendencia vital del ser humano. Creemos que es el sentido que predomina en la

mayoría de los cuentos de Ribeyro; entre los que podemos citar, por ejemplo, a “Ausente por tiempo indefinido”, “Solo para fumadores” y “Los otros”.

En el primer relato, Mario se rinde ante la magnitud de la evidencia de la coexistencia heideggeriana y renuncia a la literatura cuando comprende que él no puede vivir aislado, ensimismado en la actividad creativa literaria, porque es un ser que necesita de los demás seres humanos; acepta que la vida es válida por sí misma y que hay belleza en el simple hecho de vivirla. Elige, entonces, la identidad social impuesta: la de saberse un ser común en la comunidad de los hombres. Desecha la posibilidad de convertirse en un otro aislado, marginal y acepta estoicamente su fracaso existencial, el abandono de su deseo de convertirse en un escritor.

En el segundo relato, Ribeyro (como personaje) descubre que tanto la vida como el acto de fumar son absurdos. Sabe que ambos fenómenos algún día tendrán un final. Ya que el tabaquismo —o cualquier otra cosa— lo conducirán inexorablemente a la muerte; en este sentido, intenta justificar mediante argumentos hedonísticos su fracaso existencial como ser precario en el mundo: declara su atención hacia la sutil belleza estética de los cigarrillos y al placer que le causa el acto de fumar. Sabe que toda existencia en su intento por perdurar es un vil fracaso y no le queda nada más que disfrutar del placer como una miserable moneda de consuelo.

En el tercer relato, la existencia de Martha (una niña de familia inmigrante judía), el Cholo Paco y Ramiro (un poeta huraño) se ve truncada por el azar. Así, el fracaso existencial se hace mucho más evidente: es una fuerza sobrenatural o un designio que se le impone —casi siempre injustamente— a los hombres y sobre la cual estos no tienen injerencia alguna. Los tres personajes mueren a una corta edad, de la manera más sorpresiva e impredecible: sus vidas son un fracaso evidente y palpable de la existencia humana.

El absurdo se evidencia de manera notable en “Silvio en El Rosedal”. Este es un cuento realista cuyo narrador heterodiegético describe —por medio de un estilo indirecto y una focalización cero— un cronotopo que representa de modo principal la dimensión existencial de la otredad.

El narrador configura a un personaje principal otro —el viejo solterón, solitario, marginal y escéptico Silvio Lombardi, “un hombre sin iniciativa ni pasión”— en un contexto social alienado por los convencionalismos y en un contexto personal alienado por la reflexión filosófica compulsiva. Luego de una vida oscura como ayudante de ferretero, Silvio Lombardi, hereda una hacienda en Tarma, llamada El Rosedal. Hasta entonces, Silvio, era un hombre solitario, sin amigos ni novia, aislado de la sociedad doblemente (pese a sus raíces italianas, no pertenecía a la élite de esa colonia; tampoco al mundo

andino peruano). Su vida transcurría sin objetivos, ni metas y horizontes claros, pues: “Luego de algunas escapadas juveniles y nocturnas por la ciudad, buscando algo que no sabía lo que era y que por ello mismo nunca encontró y que despertaron en él cierto gusto por la soledad, la indagación y el sueño” (p. 648). Un día (a los 40 años de edad), ya instalado en la hacienda, se da cuenta de que su vida transcurre sin ningún sentido: “Una mañana que se afeitaba creyó notar el origen de su malestar: estaba envejeciendo en una casa baldía, solitario, sin haber hecho realmente nada, aparte de durar”. (pp. 652-653). La búsqueda de una salida racional para esa crisis existencial tarda muchos años, en los cuales se orienta hacia la música (el violín), la adquisición de cosas materiales a través de la ganadería (el comercio); la reflexión filosófica y por último al amor platónico. Pero en el transcurso de su vida se cansa y decepciona de cada una de estas salidas: abandona tácitamente el mantenimiento y administración de su hacienda; luego de dar un concierto con un músico genial —Rómulo Cárdenas— y después de varias sesiones musicales deja a un lado el violín; agotado intelectualmente en su afán obsesivo por descubrir el verdadero sentido de la palabra RES y por medio de la reflexión filosófica —a través de la cual descubre el principio del orden, el SER, el infinito, el absurdo y la nada— la hace a un lado; decepcionado del amor platónico que siente hacia la hija de su prima —la bella quinceañera Roxana Elena Setembrini— porque esta coquetea con los jóvenes en la fiesta de su cumpleaños, también abandona el interés por ese sentimiento.

En este contexto, los mecanismos de otrificación ocurren de cuatro modos: 1) de manera vertical descendente, imperceptiblemente, desde la sociedad hegemónica (representada en la voz del narrador) hacia los andinos; 2) de manera vertical ascendente, desde los peruanos aborígenes otros hacia la élite (representada por Silvio); 3) de manera vertical descendente, desde las élites italianas acomodadas y los hacendados tarmeños hacia Silvio y viceversa); 4) de manera interna (en la mismidad del personaje protagonista). En el primer caso, los peruanos andinos son otrificados y deshumanizados por medio de lo grotesco, por ejemplo al: “Obligar a Basilia Pumari a que se pusiese delantal y toca al servir, lo que arruinó su belleza nativa y la convirtió en un mamarracho colosal” (p. 666). En el segundo caso, los peruanos autóctonos subalternos otrifican a Silvio a través del convencionalismo del poder: “Para la sociedad indígena, era una especie de inmigrante sin abolengo ni poder” (p. 648); y también por medio de las diferencias culturales: “Los Pumari no podían entender cómo este par de señores se olvidaban hasta de comer para frotar un arco contra unas cuerdas produciendo un sonido que, para ellos, no los hacía vibrar como un huaino” (p. 661).

En el tercer caso, las élites citadinas otrifican a Silvio por su condición económica social: “Para la rica colonia italiana, metida en la banca y en la

industria era el hijo de un oscuro ferretero” (p. 648). En cambio, los hacendados tarmeños lo otrifican por su origen: “Los tarmeños lo acogieron al comienzo con mucha reticencia. No solo no era del lugar, sino que sus padres eran italianos, es decir, doblemente extranjero” (p. 651). Del mismo modo, Silvio otrifica a las hijas de los hacendados tarmeños por su fealdad: “Silvio se dio cuenta de que estaba circunscrito por solteronas, primas, hijas, sobrinas, o ahijadas de hacendados, feísimas todas, que le hacían descaradamente la corte” (p. 651).

En el cuarto caso, Silvio capta su propia otredad mediante la reflexión filosófica compulsiva cuando intenta hallar una explicación racional a cada acto de su vida. Cabe destacar que a diferencia de otros personajes de otros cuentos de Ribeyro, cuando Silvio enfrenta sucesivas situaciones límites, no recurre a soluciones irracionales como la venganza, el suicidio o el fracaso inevitable; sino a la abstracción filosófica. Así como Funes el memorioso de Borges no puede dejar de recordar; Silvio no puede dejar de filosofar. Por lo general, cada acto de su vida lo conduce hacia la especulación metafísica; por ejemplo, el acto de la contemplación del jardín de El Rosedal lo lleva a descubrir el principio del orden: “Era realmente extraño, nunca imaginó que en ese abigarrado rosedal existiera en verdad un orden” (654); ese principio lo remite a la categoría RES (cosa); la inversión de ese término a la palabra SER (que engloba a la totalidad de lo existente) y esta lo deriva al todo. El intento de encajar el todo en el SER lo conduce a la incongruencia: “Soy excesivamente rico”, “Serás enterrado rápido”, “Sábado entrante reparar”, “sólo ensayando regresarás”, “Sócrates envejeciendo rejuveneció”, “Sirio engendró Rocío”. Es decir: “Las frases que se podían componer a partir de esas letras eran infinitas” (p. 658). Posteriormente descubre que RES en catalán significaba “nada”: “Durante varios días vivió secuestrado por esta palabra, vivía en su interior escrutándola por todos lados, sin encontrar en ella más que lo evidente: la negación del ser, la vacuidad, la ausencia” (p. 662). Esto implicaba que él también era parte de esa “nada”: “Él ya sabía que nada era él, nada el rosedal, nada sus tierras, nada el mundo”. (662-663). Silvio intenta hallarle un sentido (lógico racional) a la vida, pero en cada suceso descubre que ni aquella ni el mundo lo tienen. David Raymundo Chong Lam (1999) dice al respecto: “El tema del cuento se resume en que toda búsqueda del sentido de la vida es una quimera” (p. 651).

Silvio capta su propia otredad cuando percibe que es un ser que ha sido arrojado a un mundo sin sentido, ilógico, absurdo; entonces comprende que de su identidad de hombre racional se deriva un otro, un ente irracional: ha hallado en sí mismo el límite de la razón. Solo entonces abandona su incesante búsqueda. James Higgins (1991) dice al respecto: “Silvio se reconcilia con la vida abandonando la vana búsqueda de un significado y aceptando su aparente

falta de propósito [...], se da cuenta de que la vida no necesita tener sentido para ser soportable” (p. 166).

El discurso y la voz escépticas de Silvio hacen que la dimensión existencial sea el que más resalte en este relato y, por ende, se convierta en el aspecto fundamental del cuento. La duda se involucra en casi todos los actos del personaje protagonista y se inculca de modo sutil en la totalidad del universo representado, relegando las dimensiones económica, social y cultural a un plano secundario. Ambos elementos —discurso y voz— le permiten a Silvio encontrar su propia otredad, a trascender su propia ipseidad (su identidad en movimiento).

Cabe resaltar que este es el relato donde mejor se evidencia la otredad existencial de un personaje. Sus vicisitudes, sus meditaciones por el sentido de la vida siempre terminan por crearle un conflicto existencial y lo sumen en la nada que al fin y al cabo es SER (Silvio en El Rosedal).

Si lo absurdo es un hecho contrario a la razón, lo insentido, lo incongruente, lo ilógico, lo desprovisto que nos acerca a la angustia metafísica; entonces esa es también la materia en torno a la cual giran cuentos como “La insignia”, “El marqués y los gavilanes” y “Nada que hacer *monsieur* Baruch”, solo por citar los más representativos.

En “La insignia”, el protagonista es invadido por una sensación de lo absurdo en el inicio, en el proceso y en el final del relato. Todos los hechos acaecidos allí no tienen sentido y no guardan correlación entre ellos, estos son realizados por el personaje principal sin ningún objetivo ni razón de ser. En “El marqués y los gavilanes”, el protagonista —don Diego— termina recluido en su casa. Abrumado por la dolorosa realidad, la paranoia, los delirios y la demencia, este termina sus días sumergido en el tiempo circular —el eterno retorno—, en una labor banal y absurda de escribir repetidamente un mismo fragmento: “En el año de gracia de mil quinientos cuarenta y siete, el día cinco de septiembre, en la ciudad de Valladolid, vio la luz don [...]. Y así continuó, sin que nadie pudiera arrancarlo de su escritorio, durante el resto de su vida” (Ribeyro, p. 641).

En “Nada que hacer, *monsieur* Baruch”, el protagonista —un sexagenario judío lituano— cansado de la soledad que lo aísla del mundo, decide suicidarse efectuándose un corte profundo en la garganta. Luego de un lapso de divagaciones se convence de que la muerte es tan absurda como la vida misma y se arrepiente de su acto, pero este ya es un proceso irreversible. Aún moribundo hace todo lo posible para salvarse, empero se da cuenta de que el azar ha puesto todo en contra de su deseo súbito e inesperado por aferrarse a la vida; las personas y los objetos que podían haberlo ayudado o salvado están demasiado lejos de su alcance.

Por último, la nada se evidencia notablemente en “El ropero, los viejos y la muerte”. Este es un relato realista, en el cual un narrador homodiegético describe, por medio de un estilo directo y una focalización interna, un cronotopo que representa de modo fundamental la dimensión existencial de la otredad.

El narrador personaje configura a un personaje consciente de su otredad — don Perico, su padre, un hombre cuyas “Lecturas [...] lo hacían meditar sobre el sentido de nuestra existencia” (p. 540)—, en un contexto alienado por los recuerdos y el pasado. Este último poseía un ropero antiquísimo en cuyo espejo se habían contemplado los más insignes antepasados de su familia: congresistas, ministros y rectores. Dicho mueble poseía un gran valor sentimental para él; pues el espejo lo ubicaba casi en el mismo tiempo y espacio con sus abuelos, pero todo esto cambió cuando el hijo de su amigo Alberto Rikets —llamado Albertito— quiebra el espejo del ropero, totémico y genealógico, con un balón de fútbol.

En este contexto, los mecanismos de otrificación solo ocurren de manera interiorizada (en la mismidad del personaje protagonista, don Perico). Este —alienado en un primer momento por el pasado, que no le permite reconocerse tal como es y lo induce a una falsa conciencia de sí mismo— accede a la esencia de su propio ser cuando es destruido el espejo del ropero: al absurdo y la nada. Esto está expresamente considerado en el texto: “Sabía que [...] ya no necesitaba del espejo para reunirse con sus abuelos, no en otra vida, porque él era un descreído, sino en este mundo que ya lo subyugaba, como antes los libros y las flores: el de la nada” (p. 543). El pelotazo destruye simbólicamente su pasado y lo enfrenta a una situación límite —polarización pasado/presente— la misma que a su vez lo sume en una crisis existencial, de la cual logra salir a través del nihilismo, del descubrimiento de su verdadero ser: el hecho de configurarse como un ser-para-la-muerte. Don Perico descubre que es un otro absurdo en un mundo convencional, superficial, banal.

El discurso existencialista y la voz nihilista de don Perico —estructurada y representada por el narrador personaje— se convierte en una muestra del escepticismo imperante en el sistema social, escepticismo que se desplaza hacia una estación más radical: el nihilismo, el convencimiento de que la vida, la existencia y el mundo son absurdos. Ambos elementos evidencian aún más la configuración de un pensamiento otro evasivo de la realidad.

De esta manera, con las pruebas esgrimidas y los argumentos esbozados, creemos que al menos queda demostrada la tendencia existencial —si bien aún no el carácter existencialista— de la narrativa corta ribeyriana que, para la mayoría de la crítica, se circunscribe en la marginalidad social y el escepticismo como visión predominante del mundo. No obstante, como ha quedado demostrado, la crítica no le ha dado una mirada distinta a su cuentística, la cual a

pesar de haber sido estudiada desde distintas ópticas aún sigue siendo un texto abierto para los estudios posteriores.

Referencias

- Ribeyro, J. (2010). *La palabra del mudo*. (Edición definitiva). Madrid: Seix Barral.
- . (1992). *La tentación del fracaso I. Diario personal. 1950-1960*. Lima: Jaime Campodónico.
- . (1993). *La tentación del fracaso II. Diario personal. 1960-1974*. Lima: Jaime Campodónico.
- . (1996). *Cartas a Juan Antonio*. 53/58. Tomo I. Lima: Jaime Campodónico.
- . (1998). *Cartas a Juan Antonio*. 58/70. Tomo II. Lima: Jaime Campodónico.
- Baudry, P. (2014). Tres respuestas a una modernidad en crisis: algunas posturas escépticas y cínicas en la obra de Julio Ramón Ribeyro. *Boletín del Instituto Riva-Agüero*. Núm. 37. Lima.
- Bajtín, M. (1991). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Buber, M. (1969). *Yo y tú*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Bubnova, T. (2000). *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*. Mijaíl Bajtín. México: Taurus.
- Coaguila, J. (2008). *Ribeyro, la palabra inmortal*. Iquitos: Tierra Nueva Editores.
- Chong, D. (1999). *El hombre según Julio Ramón Ribeyro*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Delgado, W. (1996). Julio Ramón Ribeyro en la Generación del 50. En: *Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida*. Lima: Arteidea, 109-119.
- Elmore, P. (2002). *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Granados, S. (2014). Una mirada crítica a la producción literaria de Julio Ramón Ribeyro a partir de sus documentos autobiográficos. Flores Heredia, G., Morales Mena, J. y Martos Carrera, M. (editores). *Ribeyro por tiempo indefinido, Congreso Internacional*. Lima: Ediciones Cátedra Vallejo, 155-172.
- Gutierrez, M. (1988). *La Generación del 50: un mundo dividido*. Lima: Labrusa.
- Higgins, J. (1991). *Cambio social y constantes humanas*. La narrativa corta de Ribeyro. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Luchting, W. (1971). *Julio Ramón Ribeyro y sus dobles*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Mignolo, W. (2003). *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.

Minardi, G. (2002). *La cuentística de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú-La Casa de Cartón.

Ricoeur, P. (1996). *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo Veintiuno.

Sartre, J-P. (1996). *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada.

Valero, E. (2001). *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*. Alicante: Universidad de Alicante.

La estructura de tramas paralelas y el nacimiento del cine

Diego Alonso Sarmiento Herencia
diego.sarmiento@unmsm.edu.pe

Resumen

El cine es un fenómeno con muchas aristas y, por ello, muy difícil de explicar. Los procesos involucrados, los distintos elementos que juegan papeles importantes en el desarrollo de historias —personajes, imágenes, sonidos, etc.— son tantos y tan variados que pretender explicarlos o definirlos sería una tarea ociosa. Sin embargo, al analizar la obra de un individuo, se obtienen luces sobre su manera de fabricar, su artesanía, y así logramos encontrar un lugar común y la posible teorización de un proceso. Este artículo apunta a descubrir las relaciones entre cine y literatura, desde un punto de vista estructural, utilizando la historia para determinar un lugar común y nacimiento de las técnicas que conforman el cine moderno.

Palabras clave: literatura, cine, montaje, tramas paralelas, estructura.

Abstract

Cinema is a multifaceted phenomenon and, as such, is really difficult to explain. The processes involved, the diverse elements playing important parts in the development of stories —characters, images, sounds, etc.— are so many and so different that to pretend to explain or define them would be an idle chore. However, in analyzing the works of an individual artist, we find cracks from where faint lights show us how this fabrication happens; the artistry. In that way we can find a common ground gaining the possibility to theorize a process. This paper aims at discovering the relations between cinema and literature, from an structural point of view, using history to determine a common place and the birthplace of the techniques that produce modern cinema.

Keywords: literature, cinema, montage, parallel storylines, structure.

La estructura de tramas paralelas y el nacimiento del cine

Introducción

Toda gran historia está construida sobre una gran estructura. Yendo aún más lejos, si nos fijamos bien, notaremos que todos los relatos, poemas, películas y series que gozan de cierto reconocimiento tienen en común que sus estructuras son sumamente sólidas. La estructura es cimiento, más allá del tema o los personajes, es decir, sin una extraordinaria estructura, no hay historia que se sostenga. Ahora, las formas estructurales más alucinantes son aquellas en las que todo parece fluir libremente, sin una aparente estructura porque cuando se estiran las posibilidades, cuando nos damos la oportunidad de jugar con nuevas ideas, las historias adquieren un potencia adicional que las dispara como proyectiles hacia nuevas alturas.

En el cine, la estructura, como decía Alexander McKendrick¹ —“Screenplays are STRUCTURE, STRUCTURE, STRUCTURE”— es todo. Muchas veces, incluso, esta existe antes que la trama, como un esqueleto sobre la cual se inscriben elementos que conforman al final la historia. ¿Por qué es tan importante para el cine? Desde un punto de vista práctico, la estructura nos permite organizar una historia con particular economía. Desde un punto de vista comercial, nos permite mantener a los espectadores atentos a la película. Es por eso que el estudio de la estructura es importante para los cineastas y guionistas. Testimonio de esto son los innumerables libros de escritura de guion cinematográfico como *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting* de Robert McKee², *On Filmmaking* de Mackendrick o *The Hero with a Thousand Faces* de Joseph Campbell³ (de donde se desprende la estructura del viaje del héroe), entre otros, que dedican gran parte de su contenido en explicar el trabajo de estructuración en la historia.

Pero, obviamente, no todo es estructura. Las diferencias entre estructura trama e historia son claves para entender la profundidad de una película. Ahí radica su poder de conectar con el público a través del tiempo. Tomemos por

ejemplo *E.T. the Extra-Terrestrial* (1982) escrita por Melissa Mathison y dirigida por Steven Spielberg. A simple vista parece ser una película que trata de un extraterrestre: Luego de que un amigable extraterrestre termina atrapado en la tierra, es descubierto por un niño llamado Elliott. Él lo lleva a su casa en los suburbios donde lo presenta a sus hermanos. Todos deciden mantenerlo en secreto hasta que el extraterrestre, al que han llamado E.T. se enferma lo que fuerza la intervención del gobierno. Esto pone en aprietos a E.T. y a Elliott quien finalmente lo ayuda a escapar y a regresar a casa. La verdad es bastante distinta. Esa es la trama, más no la historia central de la película. E.T. es una historia que busca una respuesta a la pregunta ¿Cómo llenar el corazón vacío de un niño que perdió a su padre? Elliott no solo consigue eso, sino que redime a la figura paterna perdida demostrando que por amor uno persiste y se entrega a sus seres queridos.

La historia prima sobre la trama y colabora en la construcción de relatos universales que trascienden al tiempo. Hasta el día de hoy, la gente disfruta de E.T. muchas veces sin saber realmente, conscientemente, de qué trata... pero lo sienten.

Mediante el contraste entre cine y narrativa, y la historia que comparten desde el nacimiento del cine, podremos establecer una relación/puente de dos vías en la que se evidenciará la retroalimentación entre ambos artes, enfocándonos en el uso de las tramas paralelas; práctica que, postulamos, inaugura el cine que conocemos hoy.

De Dickens a Griffith y de Griffith a la literatura... y luego al cine

La literatura en los inicios del cine

Los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen a su libre arbitrio, bajo circunstancias elegidas por ellos mismos, sino bajo aquellas circunstancias con que se encuentran directamente, que existen y les han sido legadas por el pasado.⁴

El año pasado, 2017, se cumplieron 100 años de la Revolución Bolchevique y de todo lo que vino con ella. Además de disponer el reparto de la gran propiedad territorial, el usufructo de la tierra por parte de los campesinos y el fin a la intervención rusa en la primera guerra mundial, una de sus consecuencias más importantes fue el éxodo de cineastas que esta produjo. Pero... ¿por qué?

La necesidad de difusión de las ideas de los Bolcheviques era grande. Era imprescindible construir los cimientos sobre los que descansaría la construcción ideológica por venir. Para lograrlo, recurrieron al cine como herramienta de propaganda. Pero a falta de cineastas, debían formarlos. Entonces se funda

el Instituto Pansoviético de Cinematografía Moscú en 1919. El Instituto Pansoviético de Cinematografía Moscú fue la primera institución en el mundo dedicada al estudio del cine y al aprendizaje de las técnicas cinematográficas.

Otra consecuencia de la revolución fue que se quebraron muchos lazos comerciales con distintos países —Bloqueo económico propiciado por los franceses y los británicos que inicia con el desembarco de sus tropas en las costas rusas del norte con el pretexto de garantizar la continuidad de la guerra contra Alemania—, resultando en una gran escasez de celuloide en Rusia. Debido a la escasez de soporte fílmico, este debía ser destinado exclusivamente a la producción de películas y no a las prácticas educativas en el Instituto. Es entonces que, guiados por el gran maestro Lev Kuleshov, muchos jóvenes del instituto emprendieron un camino pionero: el de la experimentación y teorización, sobre todo de los efectos del montaje en el entendimiento de la historia.

En la primera década del Siglo XX y al otro lado del mundo, en los Estados Unidos de Norteamérica, un joven y empeñoso dramaturgo empezaba su carrera como actor en la importante compañía cinematográfica *Edison Studios*. Su nombre era D.W. Griffith y, obviamente, no había sido esa su intención. Edwin Porter, productor y director en la compañía, tras rechazar un guion presentado por Griffith debido a su excesiva complejidad, le ofrece un rol en su película *Rescued from an Eagle's Nest*. Ya en el mundo del cine, Griffith se empieza a interesar más y más en empezar una carrera en ello. Pronto empezó a trabajar como actor para la *American Mutoscope and Biograph Company* y, su destino se presentó ante él. La compañía, repentinamente, tuvo la necesidad de contratar a un director nuevo, y la responsabilidad cayó sobre el joven Griffith. Como director en *Biograph* —como era conocida comúnmente la compañía— Griffith dirigió cientos de películas. En ellas —en colaboración con su director de fotografía, G.W. Bitzer— exploró y descubrió e inventó distintas técnicas narrativas audiovisuales, como el *flash-back*, las tomas y transiciones con iris, el enmascarado de sectores en la exposición y el *cross-cutting*. De esta etapa podemos rescatar películas como *The lonely Villa* (1909) o *Enoch Arden* (1911). En ambos cortometrajes, Griffith explora una técnica que pronto se volvería su sello y la base de lo que más adelante será el estándar de la narrativa audiovisual moderna: *el cross-cutting*.

En *Enoch Arden*, Griffith relata la historia de un náufrago que luego de diez largos años regresa a casa para encontrar a su esposa quien, creyéndolo muerto, reconstruyó su vida y está felizmente casada. La historia en la película se cuenta saltando de escena a escena entre la vida de Enoch en la isla desierta y la de su esposa, Annie Lee, esperándolo en casa. Así se construye la estructura del relato, con dos tramas que suceden en paralelo haciéndolo más dinámico y elevando el drama gracias a la simultaneidad y la comparación. Sin embargo este tratamiento no era tan novedoso. En la literatura, las historias se venían

contando así. Y no por el hecho de que la película está basada en el poema narrativo del mismo nombre, escrito en 1864 por Alfred Tennyson. Griffith optó por hacer uso de la estructura de tramas paralelas porque conocía bien sus ventajas narrativas. Habiendo querido ser escritor a inicios del siglo XX, uno de sus principales referentes fue Charles Dickens, quien hacía uso de dicha herramienta de manera formidable. Hoy, viendo hacia atrás en la historia del cine, es fácil reconocer el uso de estructuras de tramas paralelas. Ese que en un texto escrito sería algo así: “Mientras tanto, al otro lado de la ciudad...”

¿Cómo vamos a poder contar una historia de esa manera? La gente no lo va a entender.

Bueno —dijo el señor Griffith— ¿Acaso Dickens no lo hace así?

Si, pero eso es Dickens; es una novela; es diferente.

No tanto, esto es historias con imágenes; no es tan diferente.⁵

La narrativa disruptiva o narrativa no lineal es en la que los eventos son representados fuera de orden cronológico —no siguen el patrón predeterminado de estructura temporal en la que los eventos son expuestos tradicionalmente— o aparecen como tramas paralelas (inmersiones en sueños o la narración de otra historia dentro de la historia principal). Habitualmente, dicha técnica trae consigo un elemento importante en el desarrollo de suspenso en la historia: la ironía dramática.

La ironía dramática se da cuando, por ejemplo, al público se le proporciona información que el personaje principal de la escena no conoce. Puede utilizarse tanto para conseguir un efecto cómico o para generar tensión y suspenso. Un ejemplo clásico se da cerca al final de *Romeo y Julieta*. El público sabe que Julieta está viva, ha bebido una poción que la hace parecer muerta. Romeo, a diferencia de los espectadores, no tiene esa información y se suicida justo cuando ella está despertando. En el cine Hitchcock ejemplifica muy bien la ironía dramática en el suspenso con su ejercicio de “la bomba bajo la mesa”. Él postulaba que si veíamos a una pareja sentada alrededor de una mesa debajo de la cual hay una bomba, de la cual ni ellos ni nosotros como espectadores tenemos conocimiento, y la bomba de pronto explota, eso generará un gran momento climático de sorpresa. Por otro lado, si nosotros como espectadores sabemos de la bomba, pero no los protagonistas de la escena, permaneceremos en tensión durante todo el tiempo que dure la escena, invadidos por una mezcla de temor y esperanza. Llevándolo a un ejemplo más común, a nivel narrativo, Mackendrick nos dice en su ejercicio de estructuración de guiones “*Once upon a time...*” que la ironía dramática aparece junto a las tramas paralelas “*But meanwhile... So unbeknownst...*”⁶ Dicho ejercicio está basado en la clásica estructura del cuento para niños: “Había una vez una princesa que vivía feliz en un castillo. Un buen día decidió salir a pasear sola por el bosque. Mientras tanto, sin que

ella lo supiera, una bruja malvada entraba al bosque en búsqueda de la fuente de la eterna juventud...”

Las contribuciones de la literatura al cine no terminan ahí. En sus inicios el cine era muy parecido al teatro: secuencias contadas en continuidad con la cámara estática. La acción, entonces, se observaba desde un punto prácticamente fijo que permitía ver la escena completa. Es evidente que el cine en sus años más tiernos aún no contaba con un lenguaje audiovisual avanzado. Griffith toma también de Dickens la idea de trabajar con *primeros planos*. Ellos llegan para llamar la atención del espectador/lector hacia un objeto, sujeto o acción particular, gestos, reacciones... De Dickens tenemos, por ejemplo:

La tetera lo empezó. No me repitan lo que la Sra. Peerybingle dijo. Yo sé la verdad. La Sra. Peerybingle puede jurar hasta el último de sus días que es incapaz de decir cuál empezó; pero yo digo que fue la tetera ¡Yo debería saber, espero! La tetera lo empezó, 5 minutos completos antes, según el pequeño reloj holandés de la esquina, que el grillo cantara.⁷

Griffith, y con él todos quienes hacían cine, tomaron todo cuanto pudieron de otras artes, en particular de la narrativa. Pero un puente se puede cruzar en dos direcciones. Las ideas que nacen a partir del estudio del montaje en Rusia, aportaron ampliamente a la literatura, ayudando a construir relatos con estructuras cada vez más complejas. Recordemos a John Dos Passos con *Manhattan Transfer*, donde describe momentos de la vida de una serie de personas a lo largo de varios años, en un principio de manera inconexa, sin embargo, más adelante, la mayoría de las personas acaban relacionándose, de una forma u otra: matrimonios, divorcios, o simplemente por compartir el mismo espacio en un momento determinado. Ejemplo de esta técnica también aparece en su obra principal, la *U.S.A. Trilogy* —*The 42nd Parallel, 1919* y *The Big Money*. La alimentación a dos vías entre la narrativa y el cine es interminable.

Griffith y Eisenstein

Volviendo a Griffith, unos años después de sus experimentos narrativos, más ambicioso y ya de manera independiente, realizó su grandioso y exitoso largometraje, *The Birth of a Nation* (1915) y luego, la épica pero incomprendida *Intolerance* (1916), ambas marcando su más grande éxito y su más terrible fracaso respectivamente.

Con esa información, crucemos nuevamente el atlántico hacia tierras bolcheviques y adelantémonos unos años, justo después de la revolución del 1917. La grandiosa —pero para nada exitosa— *Intolerance*, había llegado a Rusia e impactó profundamente a Lenin. Por este motivo, copias de la película

inundaron las salas de cine. Había tantas, de hecho, que la película se convirtió en el objeto principal de estudio del Taller Kuleshov.

Cabe destacar a un participante en particular de dicho taller, un joven futuro cineasta llamado Sergei Eisenstein. Eisenstein aprovechó ampliamente las sesiones de experimentación y cuando fue su turno detrás de la cámara, demostró todo lo aprendido; joyas cinematográficas como *Octubre* o el *Acorazado Potemkin* son muestra de ello.

Vivimos en la que podría ser llamada la era de la supremacía visual. Cuando revisamos el texto de Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*⁸, nos encontramos con la siguiente frase "Todo lo que una vez fue vivido directamente se ha convertido en una mera representación". Algo parecido es mencionado en el texto de José Luis Brea, *El Tercer Umbral*⁹ donde se discute la llegada de un tercer estadio, el de un Capitalismo Cultural, un mundo donde se negocia con identidades a través de micro políticas, donde la representación es performativa visual. Es un mundo distinto al que tuvieron enfrente los antecesores del mundo cinematográfico. Estos héroes cinematográficos, dependiendo del ángulo desde el que lo miremos, nos llevan o una gran ventaja o, quién sabe, todo lo contrario.

¿Pero por qué es importante estudiarlos? Porque es imprescindible conocer nuestro linaje cinematográfico para poder construir a partir de él.

Les voy a decir el problema con el poder científico que están usando aquí: no requirieron de ninguna disciplina para obtenerlo. Leyeron lo que otros habían hecho y dieron el siguiente paso. No obtuvieron el conocimiento ustedes mismos así que no se hacen responsables por él. Se pararon sobre los hombros de genios para lograr algo tan rápido como fuere posible y antes de siquiera saber lo que tenían lo patentaron y lo empaquetaron y lo pegaron en una lonchera de plástico y ahora lo están vendiendo, quieren venderlo¹⁰

Dichas palabras pertenecen a un diálogo del Dr. Ian Malcolm (*Jurassic Park*, Steven Spielberg, 1993), científico ficticio de una importante película para el panorama cinematográfico actual. Su tono de cuento cauteloso es interesante y, dependiendo del punto desde donde se le mire, es o una frase muy cierta, o una exageración pues la connotación negativa de "pararse en los hombros de genios" no es necesariamente la norma. En el texto de T.S. Eliot, se discute el uso estructural de la *Odisea*, la epopeya de Homero, como base para la construcción de una forma nueva en el *Ulises* de James Joyce:

Es aquí que el uso paralelo de la *Odisea* por Joyce es de gran importancia. Tiene la importancia de un descubrimiento científico. Nadie antes

había construido una novela sobre tales cimientos: nunca antes había sido necesario.

[...]

Al usar el mito, al manipular el continuo paralelo entre contemporaneidad y antigüedad, el señor Joyce está utilizando un método que otros deben usar después de él¹¹

Borges, en su maravilloso texto "Kafka y sus precursores", también lo asevera "...cada escritor crea a sus precursores".¹²

Volvamos por un momento a Joyce. Hablar de Joyce es también, de cierta manera, hablar del cine. Y no nos referimos a su breve paso por el Volta —cine que ayudó a fundar y manejó en Dublín— ni a las innumerables referencias que hacen a él en distintas películas como *Sunset Blvd* (Billy Wilder, 1950), *Lolita* (Stanley Kubrick, 1997), *Slacker* (Richard Linklater, 1991), *Husband and Wives* (Woody Allen, 1992), *Annie Hall* (Woody Allen, 1977) o *Hugo* (Martin Scorsese, 2011). Para entender la conexión debemos hablar del Modernismo —vanguardia para nosotros, en Latinoamérica. Desde sus inicios estuvo fuertemente influenciado por el cine, un arte que en esos momentos aún estaba en su etapa formativa. El desarrollo de sociedades industriales modernas y el rápido crecimiento de las ciudades —así como, posteriormente, las reacciones a la Primera Guerra Mundial— están entre los factores que le dieron forma al modernismo; un movimiento de ruptura que rechaza tanto a la ilustración como a las creencias religiosas¹³.

Para fines de este texto, vamos a resaltar dos momentos del *Ulises*. El primero —que merecería una investigación aparte— es el episodio quince, conocido como *Circe*. Detrás de lo que aparenta ser una obra de teatro, postulo que, en realidad, existe un guion de cine. La transformación de los personajes, el elemento alucinógeno mágico de esas transformaciones, los objetos inanimados que de pronto viven y hablan. Son momentos dignos de aparecer en las más fantásticas películas animadas de Disney o en las películas del gran Georges Méliès. Lo relatado en *Circe* sería casi imposible de interpretar en un teatro, sin embargo en una película... el universo que construye Joyce para este episodio es deliciosamente rico en imágenes y fantasía; un tejido invisible de magia casi cinematográfica imposible de desestimar.

Otra conexión cinematográfica puede ser encontrada en *Ítaca* —episodio XVII—. Elementos clásicos de comedia física aparecen cuando Bloom cae y se golpea la cabeza de manera similar a como el gran Charles Chaplin cae en su casa distintas veces en su película *One A.M.* (1916). Joyce entendía perfectamente la construcción de comedia y parodia. *Ítaca* y el resto del libro son testamento de ello.

Estructuralmente, volviendo al tema discutido en este artículo, el *Ulises* es igual de maravilloso. Se vale del montaje para construir secuencias sólidas y para darnos un paseo a través de personajes, espacios y tiempo con el fin de potenciar la historia. La literatura y el cine, siempre han ido de la mano. Y deben seguir haciéndolo.

Conclusiones

¿Por qué no estudiar películas pasadas desde la estructura? ¿Por qué no construir a partir de dichas estructuras? Hacer el experimento realizado en el *Ulises*, construir una nueva historia, potente e inolvidable, sobre la estructura de una obra maestra del pasado. Construir sobre *Lawrence of Arabia*, escrita por David Bolt y dirigida por el gran David Lean (1962). Los rusos hicieron crecer el cine a partir de *Intolerancia*, la obra maestra de Griffith, el padre de la estructura de tramas paralelas que llevó al cine a convertirse en un arte creativo y no una objetiva representación de la realidad lineal.

Tomando en cuenta todo lo expuesto anteriormente, es evidente que el estudio de la estructura es más que necesario. El lenguaje moderno del cine necesita estar, hoy más que nunca, cerca a su tradición para poder quebrarla, hacerla florecer nuevamente. Es imprescindible.

En esa nota, cerramos este texto citando un fragmento del cuento *Indoquia* —escrito por el autor y en el que está basado el guion del largometraje del mismo nombre, objeto de estudio de su tesis de maestría— que es, de cierta manera, un homenaje a Dickens y a Griffith:

El silbido de la tetera fue lo siguiente que oyó. Estaba en su cama y a su lado, expectantes, estaban Ignacio y su esposa. Era de noche, pero no sabía qué hora. Preocupado intentó incorporarse para ver su reloj; Ignacio lo detuvo delicadamente.¹⁴

Notas

- 1 Mackendrick, Alexander. *On Film-making: An Introduction to the Craft of the Director*. New York, 2004.
- 2 MCKEE, Robert. *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. New York, 1997.
- 3 CAMPBELL, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. New York 1949.
- 4 C. Marx y F. Engels, Obras escogidas en tres tomos, Editorial Progreso, Moscú 1981, Tomo I, páginas 404 a 498.
- 5 En Dickens Griffith, and the film today. Traducción hecha por el autor. Texto original: “How can we tell a story jumping about like that? The people won’t know what it’s about.”

“Well,” said Mr. Griffith, “doesn’t Dickens write that way?”

“Yes, but that’s Dickens; that’s novel writing; that’s different.”

“Oh, not so much, these are picture stories; not so different.”

(Eisenstein, Sergei. *Film Form*, 1977, pp. 200-201)

- 6 Mackendrick, Alexander. *On Film-making: An Introduction to the Craft of the Director*. New York, 2004.
- 7 Escena de *The cricket on the hearth (A fairy tale of home)*. Traducción hecha por el autor. Texto original: “*The kettle began it! Don't tell me what Mrs. Peerybingle said. I know better. Mrs. Peerybingle may leave it on record to the end of time that she couldn't say which of them began it; but, I say the kettle did. I ought to know, I hope! The kettle began it, full five minutes by the little waxy-faced Dutch clock in the corner, before the Cricket uttered a chirp*”. Dickens, Charles (1845).
- 8 DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*. 1967.
- 9 BREA, José Luis. *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: Cendeac, 2008
- 10 Diálogo del Dr. Ian Malcom en *Jurassic Park*. Traducción hecha por el autor. Texto original: “*I'll tell you the problem with the scientific power that you're using here: it didn't require any discipline to attain it. You read what others had done and you took the next step. You didn't earn the knowledge for yourselves, so you don't take any responsibility for it. You stood on the shoulders of geniuses to accomplish something as fast as you could and before you even knew what you had patented it and packaged it and slapped it on a plastic lunchbox, and now you're selling it, you want to sell it*”. *Jurassic Park*, Steven Spielberg 1993.
- 11 Traducción hecha por el autor. Texto original: “*It is here that Mr. Joyce's parallel use of the Odyssey has a great importance. It has the importance of a scientific discovery. No one else has built a novel upon such a foundation before: it has never before been necessary [...] In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him*”. Eliot, T.S. *Ulysses, order and myth*. The Dial, November, 1923
- 12 Borges, Jorge Luis. *Kafka y sus precursores*. Otras Inquisiciones. (1952)
- 13 Lewis, Pericles. *Modernism, Nationalism, and the Novel* (Cambridge University Press, 2000). pp 38-39.
- 14 Fragmento de *Indoquia*. Sarmiento Herencia, Diego (2016)

Referencias

- Eisenstein, S. (1977). *Film Form* (Essays in Film Theory). San Diego: Harvest Publishing.
- Mackendrick, A. (2004). *On Filmmaking* (An Introduction to the craft of the Director). New York: Faber and Faber LTD.
- McKee, R. (1997). *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*. New York: HarperCollins.
- Marx, C. & Engels, F. (1981). *Obras escogidas en tres tomos*. Moscú: Editorial Progreso.

- Dickens, C. (1845). *The Cricket on the Hearth*. Londres: Bradbury and Evans.
- Campbell, J. (1949). *The Hero with a Thousand Faces*. New York: Pantheon Books.
- Brea, J. L. (2008). *El tercer umbral*. (Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural). Murcia: Cendeac.
- DeBord, G. (2000). *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Pre-textos.
- Borges, J. L. (1952). *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires: Sur.
- Lewis, P. (2000). *Modernism, Nationalism, and the Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eliot, T.S. (noviembre, 1923). Ulysses, order and myth. *The Dial*, LXXV. pp.480-83 en http://www.ricorso.net/rx/library/criticism/major/Joyce_JA/Eliot_TS.htm

El arte de escribir, el yo poético y las instancias creativas

Carla Vanessa González Márquez
yo.carla@gmail.com

Resumen

El trabajo busca determinar la naturaleza de la escritura creativa y qué procesos se cumplen desde el momento en que el escritor ejecuta la labor de construir los universos de ficción que constituyen una obra literaria, ya sea un cuento, una novela o un poema. Asimismo, busca definir la existencia de un yo poético como sujeto discursivo en el universo de la ficción lírica.

Palabras clave: poesía; escritura creativa; muerte; sueño; yo poético.

Abstract

The purpose of this work is to define what creative writing is and describe the processes since the moment the writer build the fictional universes which is part of a literary work: a tale, a novel or a poem. Also, to define de existence of a poetic "I" as a discursive subject in the lyric fiction universe.

Keywords: poetry; creative writing; death; dream; poetic I.

El arte de escribir, el yo poético y las instancias creativas

La reflexión crítica acerca del poemario *Sueños de Carla*, y las tres imágenes que articulan el sueño, la muerte y la vigilia; objetivo del que tratará la tesis para optar el grado de magíster en Escritura Creativa, de quien esto escribe, plantea, en primer lugar, una problemática que es, a criterio de la autora, absolutamente básica a la hora de pensar acerca del proceso creativo en sí mismo y que hemos elegido como tema para el presente artículo. Esto es, la actividad primaria y generadora de nuestras estéticas, nuestras artes poéticas: el acto creativo, cómo se produce, cómo se ejecuta.

La autora de este trabajo cree que, aunque las diferentes corrientes de la teoría literaria, la crítica del arte y otras disciplinas han abordado exhaustivamente la génesis y materia del proceso creativo y, aparentemente se han sentido satisfechas con los resultados o planteamientos esgrimidos en estas últimas décadas, la interrogante siempre quedará abierta al debate ya que este acto que nos enriquece como seres humanos y sociedad es hartamente complejo y profundo. De tal modo que, a lo largo de la historia de la humanidad, a quienes se han dedicado a esta labor se les ha comparado con magos, con genios o hasta se les ha señalado como portadores de maldiciones.

En algún momento de la historia se creía que los escritores y a los artistas eran una suerte de seres dotados de condiciones especiales que, tras un momento de arrebatos o ensoñación producto de un estado mental determinado, podían “recibir la visita de las musas” que les traerían el impulso para componer una obra literaria que satisficiera su sed de conocimientos sobre el mundo en el que vivían y sobre sí mismos. Este proceso, naturalmente, debía estar más allá de todo lo que encerraba la lógica y el razonamiento. O sentarse frente a la ventana una diáfana tarde o frente al mar o en la soledad de un paraje y esperar que llegara la diosa inspiración o la musa que impulsara al espíritu creativo para componer una historia de ficción. La poesía, las artes poéticas, eran entonces una actividad a la que solo unos cuantos podían

dedicarse. De hecho, y como lo dijo Roberto Juarroz, el poeta es “un místico irregular, un extraño místico que habla aunque sepa que el silencio está en la base de todo o es la base de todo” (Juarroz, 1992, pp. 25-26)¹, entendiéndose el silencio como un estado especial que les permite la libertad dentro de la esfera de lenguaje en que crean. Pero crear implicaba no solo imitar al modo aristotélico, la realidad, sino representarla de acuerdo con el sentido de la percepción del ejecutante de la obra, hacerse preguntas respecto a ella y, si sentía que se podía, esgrimir resultados, esbozar posibilidades gnoseológicas sobre sí mismo, sobre sus pares, sobre el universo entero, el todo; y para ello, no solo bastaba la inspiración como mecanismo, sino aplicar un conjunto de lógicas racionales que esbozara una técnica comunicacional diferente a la convencional, un andamiaje estético que hiciera posible que una historia sea narrada o un poema sea construido, un canto o una imagen sobre lienzo sean plasmados.

Se trataba entonces de explicar el mundo, de entenderlo y para definir su función o rol dentro de él. El hombre trató de hallar mecanismos que pudieran darle respuestas. Tratar de hallar un puente entre el hombre y la realidad era una tarea difícil. Este se sirvió de la palabra, entonces, para llegar a ella y representar su mundo; al ejercer este acto, ya se estaba creando una relación indisoluble. Octavio Paz ha dicho que el hombre es un ser de palabras², y es a través de ellas que el hombre encontró la herramienta perfecta que unió esos dos mundos. La relación entre la palabra y las cosas adquiriría ribetes extraordinarios. El crítico Northrop Frye decía a este respecto que:

en su origen, este procedimiento debió de ser casi mágico: la magia suele convenir en que la conexión causal entre una palabra y una cosa, un nombre y un espíritu, y el esfuerzo poético de colocar las palabras apropiadas en el orden apropiado podría tener efecto en el mundo externo. (1996, p. 103)

Y esta manifestación puede también verse reflejada en otras disciplinas además de la escritura. En una actividad aparentemente representativo-reproductiva de la realidad como la fotografía, por ejemplo, está el ojo del ejecutante, el fotógrafo; quien a través de la calibración de la luz, la obturación, la elección de la sensibilidad de los receptores de las imágenes (la emulsión de plata en las películas o ahora los píxeles) impone su propio lenguaje de interpretación. La fotografía ya no es más una labor técnica mimetista, ha pasado a ser una forma artística que ha construido su propio lenguaje sublimado, trascendente al que utilizamos todos los días, que comunica más allá de una racionalista reproducción de imágenes.

De hecho, “lo que se nos ocurre” o lo que nos inspira es el primer combustible, nuestro big-bang que alienta a echar a andar el carro de la creación. Pero

en el resto del proceso el escritor deberá desarrollar y utilizar todas sus habilidades técnicas y cognitivas para dirigir su obra hacia donde pretende que esta llegue y para que finalmente alcance el impacto deseado en sus lectores y se inserte en su tradición. Ezra Pound describía estos dos importantes elementos en la creación como el “intelecto y la emoción”, que son las dos herramientas con las que el creador logrará su éxito. Este éxito, claro está, entendido como un proceso de continuidad o de ruptura con su medio. Porque la tradición es una instancia ineludible en la vida de un escritor, la tradición es el medio en el que este nace, crece y se desarrolla y a través del cual, explícita o implícitamente, se ha influenciado. Este es un factor innegable, así pretenda irse contra ella o simplemente negarla, o pretender que no existe. Emily Dickinson, la extraordinaria poeta norteamericana pareciera ser el caso por el que alguien pudiese sustentar que lo que se ha señalado líneas arriba, no es cierto. La escritora, como se sabe, casi no salió de su casa ni de su pueblo durante toda su vida. Sus poemas fueron descubiertos después de su muerte, guardados en un cajón y cuando finalmente alcanzaron las imprentas y luego llegaron a los ojos de sus millones de lectores, sorprendió por su altísima calidad y propuesta estética. Sin embargo, eso no significa que la autora haya vivido divorciada o ignorante de su tradición; su formación académica y luego su dedicación como docente sin duda le permitieron tener acceso a literatura escrita por poetas y escritores clásicos y de su tiempo; fundamentales para la construcción de su propia arte poética, considerada fundamental en la literatura norteamericana del siglo XIX.

Esto plantea la siguiente duda: ¿podemos todos ser artistas? ¿Podemos todos dedicarnos al arte de la creación? ¿Se trata tan solo de expresarnos a través de una estética sobre lo que conocemos, sobre lo que percibimos, sobre lo que sucede en nuestro alrededor? ¿Acaso el arte no es la plasmación de esa necesidad que como fuego que no se apaga nos atiza a todos con preguntas, con deseos, con inquietudes respecto a nuestra esencia y existencia? Durante los últimos dos siglos, la literatura había pasado a ser un conjunto de obras de entretenimiento de cortesanos y pequeños círculos. Otras disciplinas como la filosofía y la teología habían tomado su primigenia posta y eran ellas quienes se encargaban de los conceptos del mundo. Se escribían novelas y cantares de gesta, universos de ficción dedicados a algún monarca o autoridad. Pero después expandió una vez más su radio de acción hasta extender su influencia e intervenir, inferir en otros aspectos de la sociedad y la cultura humanas. Antaño había nacido de los mitos y las leyendas que los sumos sacerdotes, oráculos o seres elegidos, contaban y cantaban ante su público embelesado y hambriento del conocimiento fundamental. Luego las comunidades crecieron y se volvieron sociedades, naciones; surgieron las luchas por el poder, los diferentes sistemas políticos y económicos, las religiones, los acontecimientos históricos como invasiones, guerras y tratados y hasta los desastres naturales

que también eran materia prima, registros que los poetas y narradores tomaron para reflexionar a través de un sistema codificado de significaciones. Todos, de hecho, elaboramos nuestra propia interpretación de la realidad. No nos conformamos con ella y nos surge la necesidad de ir más allá, de reinventarla y reinventarnos a nosotros mismos con la esperanza de hacerlas más satisfactorias, ricas. No nos conformamos con lo que se nos ha dispuesto para la vida y vamos más allá. Y para llenar esa insaciable e imperecedera necesidad que irá con nosotros hasta el fin de los tiempos, unos toman la posta de convertirse en artesanos de la ficción y los otros, los receptores. Los otros elementos integrantes de este poderosísimo y complejo mecanismo creativo, pasan a ser quienes hacen posible estos universos paralelos al del mundo real. No se podría dar de ninguna forma un proceso creativo si este no se activa a través de sus receptores. Juan Ferraté decía que gracias a estos se daba un proceso de formalización de los datos de la obra de arte, de la experiencia vital del artista, y en síntesis, “un proceso de formalización íntima” (Ferraté 1957, p. 17), que es en donde todos los datos se vuelcan y adquieren un sentido definitivo que se trasluce en una obra de arte.

Sin embargo, para convertirse en artista hace falta más que conocer las herramientas básicas de la comunicación. El autor debe tomar dichas herramientas y crear una nueva forma de expresión, una lengua que haga posible el desarrollo de su producto como artístico, ya que los universos creativos que va a plasmar en su trabajo así lo exigirán. Las generaciones que comenzaron con la vanguardia lo entendieron así, de modo que pretendieron hacer del creador una suerte de oráculo transmisor de ese supremo conocimiento, a través de aquellas nuevas y superiores formas de comunicación. Rimbaud diseñó así su teoría del vidente, el resto de los simbolistas y luego los surrealistas vincularon los aspectos sagrados al subconsciente, al de la realidad con que el hombre se fusiona alcanzando una forma totalizadora y totalizante. Durante el proceso de vanguardia se cambia también el entendimiento sobre la poesía del poema. Este último ya no era solamente un conjunto de sonidos que estaban por encima de su contenido, sino que la construcción de la imagen aparece como un componente esencial que va más allá de la forma misma y para construirla habrá que desarrollar una técnica. De este modo van surgiendo otras artes poéticas derivadas de estos pensamientos en que el papel del creador es otro, se maximiza en busca de ese absoluto (acaso volviendo a esa su condición primigenia de oráculo o sumo sacerdote de gran influencia en su comunidad) y la obra de arte adquiere un enorme protagonismo frente a su realidad. Ahora la poesía puede torcer su destino, apropiarse de él, ser un todo.

En los años 50 y 60 y bajo la influencia, sobre todo de la literatura inglesa y norteamericana, surge la poesía conversacional y contestataria, la poesía como técnica que se planta cara a cara con su realidad y la provoca: surgen entonces

el manifiesto, la consigna. La poesía peruana, sobre todo la de la generación del cincuenta, recoge algunas de estas propuestas y las cristaliza en trabajos líricos de mucha fuerza y potencia. Un ejemplo de ello es el poema “La Huelga” de Alejandro Romualdo de la que citamos un extracto:

Ya sé que tú no puedes comprender por qué
Por qué me emociona una cosa tan “común” como una huelga:
Una huelga es más honda que un espejo,
Una huelga es más pura que un vaso de agua.
Una huelga refleja mil deseos y privaciones,
Largos años de sufrimiento,
De pan frío,
De lecho frío.
Una huelga clama una sed infinita,
Una infinita sed de justicia.
(Romualdo, 1986, p. 108-109)

Y la poesía, entonces, se vuelve una herramienta de lucha, de reivindicaciones y el rol del creador adquiere otra forma. Volviendo al caso citado de los escritores peruanos de la generación del 50, por ejemplo se hablaba de la “poesía pura” y la “poesía social”. Los primeros supuestamente conservaban los aspectos subjetivos del yo poético y sus universos ficcionales y los segundos asumían la poesía como una herramienta política y de compromiso. En el siglo anterior, influido por el positivismo, la poesía reflejaba como un espejo los procesos sociales; ahora se revela, se sublimiza, luego baja al llano y provoca; acaso narra también los sucesos de su tiempo: revoluciones, protestas, huelgas masivas, pero no de un modo simplemente descriptivo, sino elusivo.

Sin embargo, en la historia de la literatura es casi una obligación detenernos en la segunda mitad del siglo XIX en que se comenzó a reflexionar sobre los vasos comunicantes entre el escritor y la obra literaria, el escritor y sus lectores, el creador, lo creado y su papel frente a los procesos sociales e históricos de su tiempo. El creador es percibido como otro dios que ya no será el proyector de la historia sino su cuestionador, su transgresor, el que lleve todo al límite. La poesía es la vida misma, lo primigenio y lo de su tiempo, la naturaleza y la historia; y así lo entendieron autores como Lezama Lima o Rilke cuando describieron sus artes poéticas. La realidad se procesa, se vuelve irrealidad (como lo dijo Juarroz) y luego llega al lector como expresión máxima, universal que lo condensa todo. La literatura, a diferencia quizá de las ciencias, no puede explicarse desde el punto de vista meramente utilitario, pero sí desde una perspectiva totalizadora: trabaja con una de las herramientas que nos distinguen de todos los otros seres vivientes: un sistema organizado de significaciones por las cuales nos comunicamos.

El sujeto narrativo y el yo poético

Para el caso de la poesía, el punto anteriormente expuesto deriva necesariamente en una segunda reflexión que se alza como un antecedente al proceso de explicar los procesos creativos para la construcción de un poema, y más específicamente y para nuestro caso, para explicar los mecanismos en que este se produce: nos referimos a la naturaleza y construcción de la entidad discursiva que nos habla desde el universo de ficción creado por el escritor. Un relato, una historia narrada, contiene diversas entidades que interactúan y hacen posible su consecución y funcionamiento. El autor, al escribir su obra narrativa, como el poeta al escribir sus versos, desarrolla un conjunto de instancias discursivas que, independizadas de él, harán posible comunicar la obra a quienes la lean.

En ese sentido, el planteamiento que se pretende desarrollar a continuación intentará responder la siguiente interrogante: si como sucede en la narrativa, aceptamos la existencia de un sujeto narrativo que no es el autor del texto, o el sujeto empírico del mundo real que es el que se comunica con el que lee y que se disocia del autor real una vez que el cuento o la novela han sido creados, ¿lo mismo sucede en el campo de la poesía?

Si hacemos un repaso a través de las diferentes corrientes teóricas de la narratología de los últimos 50 o 70 años, veremos que los postulados académicos de los representantes de las más importantes corrientes de la teoría literaria (Gerard Genette, Tzvetan Todorov o Roland Barthes, por ejemplo), expresan que dicho sujeto no se refiere al autor de la obra literaria que la ha creado siguiendo los procesos de inspiración y cognición, sino al ente, a la entidad quien narra la historia, eso es, al sujeto narrativo.

Gerard Genette, por ejemplo, hablaba de un sujeto de la enunciación al que le denominaba “voz” y que era una especie de agente textual que conduce o despliega a través de su narración los hechos del relato. A esta entidad la dividía en tres tipos: narrador heterodiegético, homodiegético y autodiegético según el conocimiento o sabiduría que tuviese respecto de los acontecimientos del relato y según el enfoque de este.

A partir de los postulados de este teórico francés se establece que entre autor y lector existen más de una entidad que se encarga de que el proceso comunicacional entre ellos se lleve a cabo. Hay un emisor o narrador, hay un mensaje, y también un receptor. Seymour Chatman en su *Historia y discurso* nos habla de narrador, un narrador implícito, un narratario, un lector implícito que antecede al lector de carne y hueso; todas ellas entidades presupuestas por la ficción del relato.

Esta entidad discursiva en el campo de la literatura en general es también construida con base en la elaboración de un lenguaje artístico por parte del creador, el medio comunicacional por el cual el escritor ha buscado, desde la antigüedad, explicar su realidad, ampliarla, negarla, mejorarla y sobredimensionarla si se quiere, más allá de lo que él hubiera querido para sí mismo. Como lo expresó Mario Vargas Llosa, se trata de escribir “sobre aquello que no existe en realidad pero que quisiéramos que existiera”³; esto es, la creación de universos maravillosos y de vidas que tal vez nunca el autor real ni el lector vivirá. En ese camino, en este proceso, el sujeto narrativo surge como una entidad que logra disociarse del que ha creado el relato y nos introduce en su mundo, haciendo que los lectores se desdoble también a través de un lector presupuesto y un receptor de la narración, el llamado “narratario”.

Universos de ficción en la narración y la poesía

Tanto la narrativa como la poesía son instancias igual de complejas. Encierran un universo ficcional intrincado en el que el autor es el constructor de una realidad paralela y el lector el reconstructor de ella una vez que el libro llega a sus ojos. De hecho, el universo que reconstruya el lector no será el mismo que el que prefijó o imaginó el autor y este aspecto será determinante en una obra creativa de ficción.

En una obra narrativa puede existir un único sujeto narrativo, múltiples sujetos; dicho sujeto puede formar parte activa en la historia, es decir, ser un personaje de la o las historias, puede también no tomar parte de la historia, pero sí ser testigo en primera línea o un testigo complementario del relato; puede, también, ser un narrador que no sea parte de la historia pero que conozca de plano todos los aspectos, lugares, hechos y personajes de dicha historia, una suerte de dios omnipotente y omnipresente en la historia narrada.

Del mismo modo, cuando enfocamos nuestro ojo investigador y crítico sobre un poema, encontramos que hay una voz lírica que es la que se comunica con el lector a través de los versos; una voz que nos habla, ya sea desde el lenguaje sencillo y conversacional o discurriendo a través de imágenes construidas con los recursos que nos otorgan las figuras retóricas, las cuales será el lector, a través del receptor poético, quien la reconstruya para así establecer ese vínculo estético que es el ciclo de la poesía y que forma parte del universo de la ficción.

Esta voz lírica ha sido sujeta a mucha deliberación en el campo de la crítica literaria y filosófica. Por ejemplo, en la época del romanticismo alemán se postulaba que la voz poética equivalente al sujeto narrativo, al narrador tenía un carácter marcadamente subjetivo y que apuntaba a una suerte de introspección, a un viraje hacia el “yo” y que se traslucía en poemas que derivaban de las experiencias de su creador. Es decir, no se aceptaba que había una disociación entre

el autor real de los poemas y la voz narrativa de estos. Con el advenimiento de la modernidad desde Baudelaire y sus propuestas estéticas revolucionarias (sus nuevos conceptos de belleza de lo tradicionalmente rechazado por no bello, como las de Baudelaire y sus “correspondencias” que no eran sino una propuesta multisensorial de alcanzar un todo); las de Rimbaud y su enfoque hacia el “otro”), se dio paso a la poesía moderna y al replanteamiento de las entidades que crean físicamente el poema y que viven en él condiciéndonos a su universo lírico propio.

Estas referencias hacen necesario un examen sustentado en diversos marcos teóricos que las definan y que sienten las bases para el desarrollo de una reflexión crítica respecto de las entidades que forman parte de estos poemas: ¿existe solo una voz poética en el poema? ¿Cómo en la narrativa pueden coexistir varias, a modo de “personajes líricos”? Los poemas homéricos podrían ser un ejemplo que avive y responda esta interrogante. Aristóteles dividía la poética (entendida como concepto totalizador de una obra o género literario) en épica, lírica y dramática y en cada una de estas instancias y de acuerdo con el enfoque, podían coexistir “personajes” o sujetos discursivos múltiples, además del “narrador”. Mucha agua ha corrido bajo el puente al momento de determinar la existencia y las características de estas figuras textuales y sus relaciones dentro del proceso de dación y recepción de la obra. Lo cierto es que, la mayoría de teóricos coincide en aceptar que estas entidades discursivas se cristalizan una vez que el autor ha configurado su universo ficcional. A decir de Juan María Calles: una vez que el discurso ficcional está establecido, enunciador y receptor forman parte de un “juego” o “pacto” que se justifica dentro de una situación histórica. De este modo:

La diferenciación entre Autor y Narrador tiene como *conditio sine qua non* el reconocimiento del discurso literario como discurso ficticio. Del mismo modo, en el discurso poético, el reconocimiento de la fictivización permite la diferenciación entre Autor y hablante lírico. (1997, p. 144)

Del mismo modo, este necesario repaso historiográfico por la tradición poética permitirá entender en qué parte de dicha tradición se puede situar el poemario que será sujeto de la reflexión crítica por parte de la autora de este artículo y si esta expresa alguna propuesta generacional. ¿Rompe esta obra con su tradición?, ¿se adscribe a ella?, ¿en qué lógica se ubica respecto de la tradición que la precede o la acompaña? O ¿cómo se manejan las tensiones discursivas? Rainer María Rilke decía que la tradición es una memoria discursiva, de modo que cualquiera que pretenda crear tiene que experimentar desde la tradición.

En este sentido, lo que se pretende realizar en la reflexión crítica es, en primer lugar, reconocer y conocer la propia tradición, no solo en el campo del

trabajo poético propio, sino de la poesía en general, entendido a la manera de Octavio Paz, ese crisol totalizador que convierte un conjunto de palabras en poemas, en obras literarias, en objetos producto de la creación artística. En este sentido, la reflexión crítica de quien esto escribe se orientará a explorar los mecanismos cognitivos y subjetivos que en el interior de la mente del artista se activan al momento de componer, en nuestro caso, un poema, un conjunto de poemas agrupados en un libro.

Así, del mismo modo que el sujeto narrativo, el sujeto lírico no necesariamente coincidirá o estará de acuerdo con lo que sienta o quiera el escritor del poema; sin embargo obtendrá, una vez creado el poema, la libertad suficiente como para convertirse en la gran voz que exprese la totalidad del poema. El sujeto lírico recogerá herramientas que desde la actualidad han vinculado a la literatura con otras expresiones artísticas como la música, el ritmo. Abraham Valdelomar hablaba del ritmo universal que rige todas las cosas y de una de sus clases que es una suerte de ritmo supremo que es cristalizado en la poesía. En ese sentido, el sujeto poético será la entidad que será capaz de atrapar esta tonalidad fundamental y usarla para construir sus universos líricos a través de las herramientas retóricas ya conocidas.

El sujeto lírico y el proceso creativo en el poemario “Sueños de Carla”

El poemario *Sueños de Carla*, es un trabajo que fue escrito y publicado en Internet en el año 2002, se compone de 23 poemas, numerados en romanos, algunos de ellos con título propio. En cada uno de ellos hay una voz que se comunicará con nosotros y se introducirá en un viaje a través de un proceso onírico profundo en el cual la muerte, como en una suerte de mimesis tocará su puerta a modo de un elemento destructor de su esencia, pero a la vez catalizador, cuestionador y, finalmente, transformador. El yo poético renacerá de sus propias cenizas, si bien no triunfante, sí transformado, otro, dispuesto a retomar el camino de su evolución vital.

El poemario obedece a una estructura en que tres imágenes principales son las que dominan: la vigilia, el sueño y la muerte. La imagen del sueño es la figura retórica dominante. El sueño se erigirá como un tipo de muerte por el que este atravesará, entendiéndose la muerte como un proceso de acabamiento emparentado con imágenes propias de la tradición bíblica del juicio final (tormentas, cataclismos, maremotos, destrucción masiva de las cosas) y de transformación. El sujeto lírico es la entidad discursiva principal que anunciará desde el poema I hasta el XXIII el cambio de su condición esencial, desde la vigilia al mundo onírico mortal para luego regresar a la vigilia, en una suerte de viaje circular. Para graficar estos postulados citaré cuatro de los 23 poemas que reflejan los tres momentos por el que el sujeto lírico atravesará a lo largo del poemario⁴.

Comenzaremos por el primer poema (Poema I), el cual presenta al hablante lírico situado en una hora en el tiempo en que aún no hay que “decir las buenas noches”; es la antesala de ese viaje que dicho sujeto discursivo realizará hacia el sueño y como un primer gran bloque dentro del poemario:

En la hora en que aún no hay que arroparse,
ni decir la buenas noches,
la lucha del ojo es cruel;
remalazos de voces y memorias
Los doblegan implacables

Es, un momento en el tiempo que se corresponde con la vigilia, pero las voces y las memorias inducen al yo poético al sueño. El mundo de la vigilia es descrito como un universo de contradicciones que afligen al hablante lírico.

Este poema presenta también otra característica importante: el hablante lírico se dirige a un “tú” o a un interlocutor: *y no te das cuenta/ que a tu lado están sentados/ dándote de beber la sed que nunca tuviste*. ¿Se estará refiriendo a su interlocutor como único receptor de su discurso?, ¿o estará dirigiéndose a todos los lectores? Este aspecto será abordado en el trabajo de tesis de la autora.

Luego vendrá un segundo grupo que comprenderá desde el poema II al poema XVIII. Dicho bloque representará la entrada y tránsito del hablante lírico al mundo de los sueños.

Es importante señalar en esta parte que la imagen de la muerte asociada con el sueño se recoge de la tradición del barroco español que emparentaba la imagen del sueño como una forma de la muerte. El conocido poema de Francisco de Quevedo, “Al sueño” será puntal, en el trabajo de tesis para abordar esta visión estética del mundo onírico: *Pues no te busco yo por ser descanso,/ sino por muda imagen de la muerte*.

El barroco español es esa luminosa etapa de la literatura universal en donde el tema del sueño, la vida y de la muerte se manifiestan acaso con mucha más fuerza que en otros momentos. Como se sabe, los aspectos morales estaban marcadamente presentes en muchas de las representaciones líricas, narrativas y teatrales del barroco español, a veces de forma subrepticia, bajo los carices burlescos e incluso rebeldes y críticos de las temáticas que sus autores abordaban. El influjo de la enseñanza heredado de las fábulas, del reflejo de que cada acto tiene sus consecuencias, estaba profundamente marcado en las obras literarias de sus representantes. Podemos citar como modelos los *Sueños* o *Política de Dios y gobierno de Cristo* del ya mencionado Quevedo, o *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca. La imagen de la muerte era algo que preocupaba al hombre del siglo XVII fuertemente influenciado por los dogmas de las religiones cristianas y herederas del aún más fuerte influjo venido del medioevo: la

muerte, el juicio final, la salvación de las almas. Una preocupación constante de esos tiempos que reflejó en su literatura era la naturaleza de la vida del hombre y las consecuencias de sus actos transparentados en una muerte que puede resultar en una transformación y el paso a un estado superior del que se ha llevado en la vida terrenal. Esto hizo reflejar el estadio de la vida como un momento fugaz, pasajero, momentáneo, ya que se nace para morir y se comienza a morir ni bien se nace. A la vuelta de la esquina, esperaba la muerte como paso a la eternidad en el paraíso o a la condenación.

Otro aspecto importante tomado del barroco y su imagen del sueño es el tema de la premonición, que ya viene también como heredada de la mitología griega y de la obra de Dante Alighieri. En el sueño se delibera, se reflexiona a través de las imágenes y símbolos representados que pueden indicar el camino a seguir al sujeto lírico, para alcanzar la transformación ansiada, la liberación de su condición anterior. Las imágenes caóticas y destructivas se toman como símbolos del final y la condenación, pero también de retos a superar, siempre que el sujeto narrativo o hablante lírico posea ciertas cualidades morales, cumpla con ciertos requisitos.

En el caso del hablante lírico de *Sueños de Carla*, este necesita pasar por este estadio del sueño para superar el dolor que le acongoja el vivir y que es descrito en los otros poemas de este segundo bloque. Las decepciones amorosas reflejadas en referencias a un interlocutor, por ejemplo, reflejarán que este hablante lírico, que es femenino, necesitará superar a través de un violento proceso transformador que solo podrá ocurrir en el mundo onírico. En la tesis que la autora de este texto está preparando, se abordará con más detalle el aspecto de cómo estos estadios afectarán al hablante lírico y cómo y mediante qué técnicas poéticas este expresará las sucesivas transformaciones que irá describiendo.

De este segundo bloque en el poemario quisiéramos destacar y citar el poema “Sueño de Lázaro” como ejemplo de otro personaje lírico que cohabita con el sujeto lírico o hablante lírico en el universo narrado en el poemario. Es este ahora, el que se comunica con el lector del poema:

La luz es una risa lustrosa y falsa
que golpea mi casa de cortinas

La vida ahora ya no es ese estadio en el que añoramos permanecer necesariamente. La muerte es una necesidad para pervivir, y arrancársele de ella es nocivo:

quiero ser agua entre las nubes,
quiero ser sombra entre las ramas,
no quiero tus dientes ni tus perlas,

ni la alegría de los que se creen vivientes
y me abrazan.

El remate del poema es la negación del mito bíblico de Jesucristo resucitando a Lázaro. El personaje Lázaro no quiere abandonar el estado del sueño que es la muerte:

*Di recuéstate Lázaro,
No te levantes.*

En el trabajo de tesis, otro de los objetivos a dilucidar es resolver cómo este otro personaje discursivo influenciará en el hablante lírico principal respecto a su visión y perspectiva sobre la vida y la muerte. ¿Estará este otro personaje pasando por un proceso transformador como nuestro narrador lírico? ¿Será tan solo un personaje de paso, uno de los muchos recuadros de imaginaria que presenta el poemario? Y también se abordará qué relación y qué efectos tiene la concurrencia de las imágenes bíblicas en la construcción de los agentes líricos que habitan en el poemario.

Desde el poema XIX al XXIII se retorna a la vigilia en un tercer y último bloque en el poemario *Sueños de Carla*. En el poema XXI, que citaremos como ejemplo, veremos cómo el hablante lírico acepta la soledad de la que ahora padece, pero el dolor que le ha acompañado a lo largo de su vida en el poemario se ha transformado en algo que ya no destruye, sino que se acepta y se incorpora como parte de la vida.

Allá la mañana
Y la agónica estrella atando jamases
Entre la frente y la espalda de alguien
Que sólo sabe soñar.

Se ha muerto pero no se ha muerto. Se ha muerto y se ha resucitado a través del sueño, pero no se ha terminado con su existencia sino que se ha enriquecido de alguna manera enfrentando al caos y al dolor dentro del mundo representado en la fase onírica. El yo poético ha luchado contra sus propios demonios y ha bajado hasta el infierno, y ha salido airoso. Quedará dilucidar en la tesis, de qué manera subjetiva y estética estas acciones se han realizado con éxito, y cómo estéticamente la preeminencia del hablante lírico hace posible que se dé curso a este proceso transformador, de qué manera las otras instancias líricas que van apareciendo o son descritas en el poemario consolidan dicho rol, dicho viaje lírico de la vigilia al sueño y luego a la vigilia y cómo el proceso creador consciente y deliberado fue determinante para su ejecución.

Notas

- 1 Roberto Juarroz (1992). *Poesía y realidad*. Valencia, Pre-textos.
- 2 Octavio Paz. *El arco y la lira*. México, Fondo de cultura Económica 1982, pp30.
- 3 Mario Vargas Llosa (2002). “La pasión de escribir”. Coloquio que ofreció MVLL en la Universidad de Piura. Piura, 18 de diciembre.
- 4 Dichos poemas podrán consultarse en el anexo de este artículo.

Referencia

- Bachelard, G. (2003). *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México: FCE.
- Calles, J. M. (1997). *La modalización en el discurso poético*. Tesis doctoral. Universidad de Valencia. Recuperado de www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/la-modalizacion-en-el-discurso-poetico--0/
- Cohen, J. (1974). *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Gredos.
- Eliot, T.S. (1959). *Sobre la poesía y los poetas*. Buenos Aires: Ediciones Sur.
- Gallegos Díaz, C. (2006). *Aportes a la teoría del sujeto poético*. *Espéculo*, 11(32). Recuperado de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/sujepoet.html>
- Friedrich, H. (1959). *Estructura de la lírica moderna*. Madrid: Seix Barral.
- Frye, N. (1996). *Poderosas palabras, La Biblia y nuestras metáforas*. Barcelona, Muchnik editores.
- . (1964). *El hombre y sus símbolos*. Buenos Aires: Paidós. Recuperado de https://drive.google.com/file/d/0Bw_RU_VsrEHuX1VXQkMzb3VvX0U/view
- Paz, O. (2012). *El arco y la lira* [versión electrónica]. Recuperado de http://estrategia-didactica.files.wordpress.com/2012/09/paz-octavio_-elarco-y-la-lira.pdf
- . (1974). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- Ricoeur, P. (2001). *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Cristiandad y Editorial Trotta.
- Rilke, R. M. (2010). *Cartas a un joven poeta*. Recuperado de <http://www.librosenred.com/triviaregalos/1a2s3d4f/6515-cartas%20a%20un.pdf>
- Romualdo, A. (1986). *Poesía íntegra*. Lima: Viva voz editores.
- Sábato, E. (s.f.). *El escritor y sus fantasmas*. Recuperado de <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWVpbnxhcncRpc3R-pY28zYWU0fGd4OjY2ZDVhYzlwZDI1MmViODg>
- . (1988). *Heterodoxia*. Madrid: Alianza Editorial
- Wellek, R. & Warren, A. (1966). *Teoría Literaria*, Madrid: Gredos.

Anexo (poemas citados en este trabajo)

I

En la hora en que aún no hay que arrojarse,
ni decir la buenas noches,
la lucha del ojo es cruel;
Remalazos de voces y memorias
Los doblégan implacables,
Y a la caída del telón
Todo el mundo corre a esconderse.
En el fragor de las calles
Y las plazas
hay murmullos,
Y las plegarias
de padrenuestros
y de prestado
merodean,
Con el beso en una mano
Con el puñal en la otra,
Y no te das cuenta
que a tu lado están sentados
dándote a beber la sed que nunca tuviste.

V

Veo girar el mundo como una bala sin rumbo,
Dormida de espaldas a la luna
La arena toma la forma del aire.
De nada sirve beberse lo que ya se ha derramado
Porque la piedra no quiere ser montaña
Y el ladrillo se ha rebelado contra el muro.
Una maraña de arterias se enreda entre cables y ojos como pantallas.
Quiero una cama blanda,
Un silencio de ataúd con dos puertas por si revivo,
Un túnel clandestino por donde ir pasando mis venas
Y mis glándulas,
Escapar, escapar de la rueda que aplasta el diente contra el diente,
Para regalarte un racimo de brazos y tripas
Como prueba de mi amor.
Nadar, nadar dando brazadas de gigante,
entre guitarras y peces de bocas como inodoros,
y tocarle la espalda al agua en esas tierras
Donde se muere más temprano,
Lenguas calientes que violan la paz de la estrella:
Quisiera arder en el brasero sin enredar el pie
En este cordón de púas y lentejuelas
En cuyos pliegues se revuelve el pensamiento
En un silencio sordo de números
Y teclas.

Sueño de Lázaro

La luz es una risa lustrosa y falsa
que golpea mi casa de cortinas,
y de mantas enormes en que mi cuerpo
toma la forma que tú quieras:
la de un ángel,
un alero y su cabestrillo
en el que un dios se puede sentar,
una cajita para guardar tus sueños.
Pero la luz es una piedra gigante y despiadada
que se mete en mi cuarto,
arroja sus pliegues,
incendia sus ángulos agudos,
golpeando mi cara.
Quiero ser agua entre las nubes,
quiero ser sombra entre las ramas,
no quiero tus dientes ni tus perlas,
ni la alegría de los que se creen vivientes
y me abrazan.
Échame de esta torre en que fue asesinado
el último príncipe,
échame sortilegio que me arropas
entre la tierra y el cielo,
Di recuéstate Lázaro,
No te levantes.

XIX

Escoges el papel más límpido,
El más fino lapicero,
Y me escribes una carta tan elegante,
Tan amable,
Y cual frutero trepas al árbol
Y escoges las más bellas palabras,
Los adjetivos más precisos,
Las más espléndidas citas,
Para quedar bien,
Para cerrar delicadamente el libro
Que no se abrirá jamás.
Afuera ves la tarde brillar
Y no sabes por qué te mira pálida y con aire de tristeza;
Y allá la mañana en la otra orilla,
Allá la mañana
Y la agónica estrella atando jamases
Entre la frente y la espalda de alguien
Que sólo sabe soñar.
(Una sonata de fuego comienza a posarse en mis incendios).

Los felices años veinte de Felipe Fox-trot, traducción y creación en la obra de Felipe Pinglo Alva

Rodrigo Sarmiento Herencia
rodrigo.sarmiento@unmsm.edu.pe

Resumen

El siguiente artículo trata sobre el impacto que tuvo la música popular estadounidense, particularmente el *fox-trot*, en la producción de uno de los más importantes personajes de la canción criolla de Lima, Felipe Pinglo Alva. Pese a las fronteras lingüísticas, delimitadas por el desconocimiento del idioma en que llegaban los éxitos cantados que todos querían bailar, el ritmo de moda le propició al compositor barrioaltino un espacio único dentro de su espectro creativo donde pudo verter lo más fresco de su genio literario para así apropiarse y nacionalizar estos nuevos aires que la potencia norteamericana difundió por toda América Latina.

Palabras clave: Felipe Pinglo, música popular limeña, polca, fox-trot, cultura material.

Abstract

The following paper notices the impact that American popular music, fox-trot in particular, had over Lima's renowned composer Felipe Pinglo Alva. In spite of linguistic limitations, determined by the ignorance of the language in which the greatest hits that everyone wanted to dance were massively distributed, the new rhythm gave the composer a unique space within his creative spectrum where he could bring in a refreshing aspect of his writing that helped him take over the new north American musical genres and assimilate them into Peru's national popular music styles.

Keywords: Felipe Pinglo, Peruvian popular music, fox-trot, material culture.

Los felices años veinte de Felipe Fox-trot, traducción y creación en la obra de Felipe Pinglo Alva

Introducción

Hacia la primera década del siglo XX, el espacio sonoro de las capitales y principales ciudades de América Latina sufrió la invasión de un ritmo que fue rápidamente abrazado por la juventud: el *fox-trot*. Acompañado de múltiples variaciones, tanto musicales como coreográficas,¹ su expansión a lo largo del cono sur americano se dio antes y durante los procesos de consolidación de los llamados “géneros nacionales” latinoamericanos² —esto es, a lo largo las décadas de 1910, 1920 y 1930— y su influencia sobre los estilos regionales fue determinante para la modernización de sus músicas populares.

Su presencia como piezas instrumentales puede rastrearse los primeros años de la centuria, como mencionan González y Purcell para el caso chileno; en donde “al menos desde 1905 se editaban en Chile con generosidad partituras de bailes estadounidenses como *cakewalk*, *one-step*, *shimmy* y foxtrot, algo posible de generalizar a otros países latinoamericanos” (González & Purcell, 2014, p. 107). Todavía más temprano, en Brasil, se grabaron discos con varios ritmos estadounidenses desde 1903 (Faria, 2011). Pero sería a mediados de la década de 1910 y con mucha más fuerza en 1920 cuando realmente su total adopción como símbolo inequívoco de modernidad en la clase popular se hiciera inevitable y su entrada en el acervo nacional, imparable.

Estados Unidos se había establecido como gran potencia luego de su exitosa participación en la Primera Guerra Mundial. Una década antes de la caída de la bolsa, en su territorio se respiraba verdaderos aires de grandeza que ansiaban la conquista del resto de corrientes eólicas americanas. Pronto su política expansionista entendió que la mejor herramienta para hacerlo era el cine. Ciertamente, la pantalla grande terminó por vender los modernos ideales que se vivían en un glorioso —y completamente fabricado en un *set* de Hollywood, por supuesto— Estados Unidos; ideales que eran además exigidos por esta nación

como requisitos indispensables para su participación en las distintas economías de los ávidos gobiernos que por entonces pululaban en América Latina —en el Perú, estaba al mando Augusto B. Leguía durante toda la década de 1920— y que requerían de los favores del vecino del norte. Más allá de las consecuencias políticas, el impacto cultural que tuvo sobre las urbes fue inmediato: el modo de vida moderno, *the American way of life*, era expuesto ante los maravillados ojos de un público masivo que lo asimiló sin reparos, y así como pegó el engominado peinado de Valentino entre los jóvenes, pronto también lo hicieron los ritmos norteamericanos, encabezados por el *fox-trot*, con sus aires melódicos frescos y sus vertiginosos movimientos de baile que tan bien caracterizaban a esos “años locos” de la década de 1920.



Rudolph Valentino, el *latin lover* original. Fotografía de Donald Biddle Keyes publicada en la página 15 de la edición de setiembre de 1922 de la revista *Photoplay* (disponible en: <https://archive.org/details/photoplayvolume222chic>).



Trio Continental, conocido luego como Trío Americano (conformado por Felipe Pinglo y los hermanos Eugenio y José Díaz). Fotografía del Ministerio de Cultura del Perú (disponible en: <http://www.cultura.gob.pe/comunicacion/noticia/ministerio-de-cultura-declaro-la-obra-musical-de-felipe-pinglo-alva-como>).

Pero, además de música, peinados y moda, Estados Unidos exportó el ideal del *American dream* —ese sueño americano de la casa con jardín y cerco blanco, de “triunfar sin importar de dónde provenías”—. Y sería ese ideal, justamente, el que perseguirían las clases populares del resto de naciones americanas y que las condujeron a encontrar una oportunidad de escape de esa territorialidad imaginada —concepto que plantea el geógrafo brasileño Haesbaert como dominio vivencial (2007, p.26)— en la que habitaban condenados a ser vistos como verdaderos migrantes en sus propias ciudades.³ Para alcanzarlo, “modernizarse” sería el mejor vehículo de salida que encontraron los miembros de las clases subalternas con el cual lograrían transitar desde esa condición de desterrados hacia su inclusión en la sociedad. De esa manera, el *American dream* no se restringía más a la soleada California; se trataba, ahora, de un sueño panamericano. Por supuesto, esa “modernización” implicó una serie de concesiones por parte de los sujetos de las culturas populares que se encontraban en las difusas y enfrentadas fronteras entre los imaginados territorios de marginalidad y centralismo —clásica situación del inmigrante, diría el sabio checo-brasileño Flusser—, que terminaron por sustituir su vieja realidad por una nueva que hicieron propia (Flusser, 2007, pp. 70-71).

Es así que el *fox-trot* se presenta como la vía perfecta para que el músico popular ingrese al mundo moderno. Pero no bastaba con repetirlo o interpretarlo; la apuesta por el nuevo ritmo requería que este sujeto popular se apropiase de él y para ello el camino estaba en apropiarse de las letras, pasándolas del ininteligible inglés al español propio. Solo en ese momento, intérprete y oyente se validarían como realmente modernos y no como una mera imitación. El truco de la lengua referencial por la lengua vernacular,⁴ entonces, será efectivo en esta empresa modernizadora. Ya no están restringidos a bailar la modernidad, ahora pueden.

Cantando la modernidad

Las posibilidades que tenía el músico popular para apropiarse de este nuevo género que reclamaba el público eran básicamente dos: la composición de *fox-trots* originales y la adaptación de *fox-trots* extranjeros. Para lo primero, era necesario aprender las reglas del género, tanto rítmicas como armónicas para recién poder proponer melodías nuevas que logren camuflarse, al menos musicalmente, entre las piezas foráneas tan de moda en la ciudad. Lo segundo implicaba, por su parte, apropiarse simple y directamente de esos éxitos norteamericanos que sonaban en la ciudad; esto es, pasar al español esas canciones en inglés. Sin embargo, durante la década de 1920, en América Latina, el acceso a la educación era todavía más limitado que hoy, y por tanto, no es de extrañar que la mayoría de músicos populares hayan estudiado a la justa algunos años en el colegio. La posibilidad de manejar un idioma extranjero estaba restringida aún mucho más

y, aunque habría que revisar datos concretos de la época, estamos seguros de que no nos equivocamos al afirmar que estadísticamente, a nivel popular, casi nadie sabía inglés. ¿Cómo traducir de un idioma a otro si no se le entendía?

La clave para esta respuesta llegó dando vueltas, literalmente: las etiquetas de los discos. Como cuenta el Dr. Gérard Borrás a propósito de su revisión de la historia de la música popular en Lima, “en un primer momento, los títulos de canciones aparecen con los timbres únicamente en inglés y después con títulos en inglés traducidos al español, señal de su “adaptación” al medio” (2012, p. 111). La información era mínima pero sustancial, puesto que ayudaría a los autores que escogían ceñirse a estos títulos conocidos y reclamados por el respetable para inspirarse en sus propias “re-creaciones”.

Esta práctica fue común en toda Latinoamérica, con distintas versiones de las mismas canciones apareciendo a lo largo del continente en grabaciones y cancioneros. Revisemos, a modo de ejemplo, el *fox-trot* del prolífico autor estadounidense Clarence Gaskill, *I'm wild about horns on automobiles that go “Ta-ta-ta-ta!”*. Esta cómica pieza, grabada por primera vez en 1928 por Fred Hall (DAHL, 2018a), trata sobre un hombre que gusta mucho de las bocinas de los automóviles —por encima de las sirenas, de los *Klaxon* y hasta del *blues*— pues con ellas puede conquistar a las mujeres que antes no accedían a sus galanteos. Este *fox* tuvo una gran popularidad en su época; así, en Argentina aparece una edición de esa misma grabación de Hall a cargo de la empresa Veroton que traduce el título a “Estoy loco por bocinas de automóviles”.⁵ A continuación, la letra original en inglés y su traducción al español:⁶

I'm wild about horns on automobiles

Ev'ry body has
a certain racket nowadays,
I just got a funny one
that keeps me in a daze.
Some folks like the Op'ra
and then others like the blues,
but I like something different
and here's the one I choose:

I'm wild about horns on automobiles
that go “Ta-ta-ta-ta!”
I don't know what there is about one
but you can't get a girl without one.
I ain't had a girlfriend for many a night,
since I got that bugle I'm doin' all right.
I'm wild about horns on automobiles
that go “Ta-ta-ta-ta!”

Me fascinan las bocinas de automóviles

Todo el mundo tiene
en estos días su propio estruendo,
yo tengo uno gracioso
que siempre me deslumbra.
Alguna gente gusta de la ópera
y a otros les gusta el *blues*,
pero a mí me gusta algo diferente
y esto es lo que escojo:

Me fascinan las bocinas de automóviles
que hacen “¡Ta-ta-ta-ta!”
No sé qué es lo que tienen,
pero sin una, no consigues chicas.
Hace muchas noches que no tenía novia,
pero desde que tengo mi corneta, me va bien.
Me fascinan las bocinas de automóviles
que hacen “¡Ta-ta-ta-ta!”

Ever since I heard that horn
it's driving me insane,
I may feel all right
but, gosh, I'll never look the same.
You don't see so many people
on the streets today,
the cars have run them over
and they've all passed away.

I'm wild about horns on automobiles
that go "Ta-ta-ta-ta!"
I'm glad I saved my dough to buy one,
to be in style you ought to try one.
For Sirens or Klaxons the girls never fall
but I get attention when they hear that call.
I'm wild about horns on automobiles
that go "Ta-ta-ta-ta!"

Desde que escuché esa bocina
me estoy volviendo loco,
puedo parecer bien
pero, caray, nunca seré el mismo.
No ves mucha gente
en la calle hoy en día,
los carros los han atropellado
y todos se han muerto.

Me fascinan las bocinas de automóviles
que hacen "¡Ta-ta-ta-ta!"
Me alegra haber ahorrado para una,
para estar en onda, tienes que probarla.
Por sirenas o Klaxon, no se mueren las chicas
pero llamo su atención cuando me oyen.
Me fascinan las bocinas de automóviles
que hacen "¡Ta-ta-ta-ta!"



Etiqueta de edición argentina de la grabación de "I'm wild about horns on automobiles". Imagen tomada del video subido por Phonomonó78s disponible en <https://youtu.be/283XLN52aXM>.

La popularidad de la canción inspiró una adaptación al español del letrista argentino Luis Rubinstein, grabada por Libertad Lamarque en 1930 (DAHR, 2018b), bajo el nombre de "Estoy loca por la bocina del automóvil" pero con una trama muy distinta donde la protagonista —primera gran diferencia con la original: el género del personaje protagonista— repara sobre la nostalgia que provoca no solo el amor perdido, "ideal, de cuerpo elegante y ojos sin igual", sino también la bocina del automóvil de este. Por otro lado, existe otra versión conocida en el Perú, atribuida por error justamente a Felipe Pinglo (Sarmiento, 2018, pp. 103-105) y conocida como "Loca por bocina de automobiler",⁷ con una letra que refiere también a un personaje femenino —sugiriendo una posible

interpretación a partir de la versión de Rubinstein— pero que, en este caso, vive fascinada por el sonido de las bocinas, particularmente la del carro de su novio. Mostramos ambas versiones en seguida:

Estoy loca por la bocina del automóvil

Yo tenía un novio
que era mi ideal
de cuerpo elegante
y de ojos sin igual.
En su lindo auto
con delirio me besó
y mientras, la bocina
mi oído acarició.

Qué lindo era oír el ronco gemir
de aquel “¡Do-do-do-do!”.
Sentir la boca de mi novio
temblar sobre mis labios rojos.
Pero hace tiempo que mi amor no viene
y echó al olvido mi pasión ardiente.
Ya nunca jamás tendré la dicha
de oír “¡Do-do-do-do-do-do!”.

Loca por bocina de *automobile*

Yo me vuelvo loca
por bocinas de *automobiles*
porque los oídos
me deleitan de verdad;
ruidos y sonidos
ellas pueden imitar
y por eso es que me gustan
una barbaridad.

De su auto mi amor
me suele llamar así: “¡Ta-ta-ta-ta!”.
Y yo sabiendo que me espera,
de verlo busco la manera;
y cuando su coche se lanza veloz,
su amor él me jura con cálida voz
y nuestro querer parece probarlo
aquel “¡Ta-ta-ta-ta!”.

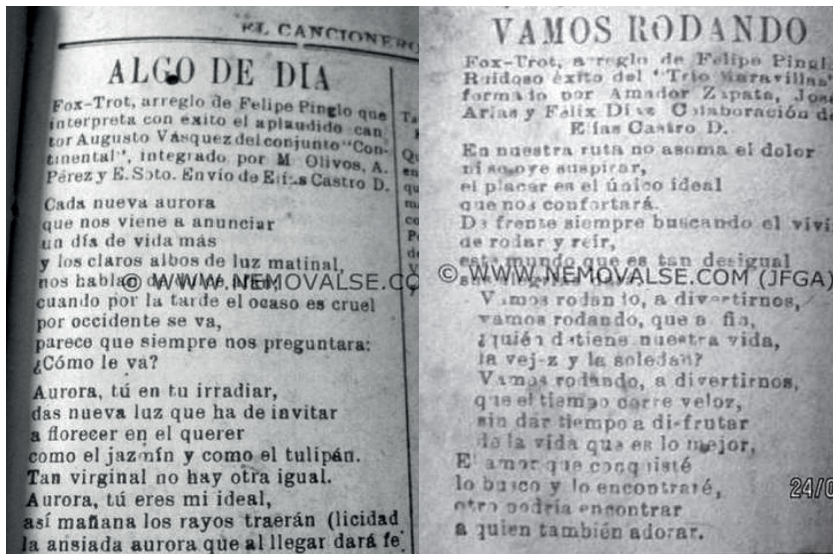
Hoy en Buenos Aires⁸
todos tienen *automobiles*
y en bocinas reina
una enorme variedad
son graciosas todas
pero yo prefiero más
la del coche de mi novio
por su sonoridad

Fue así como de la locura por las bocinas que proponía el título original, refiriéndose al gusto por estas de un joven donjuán, se crearon dos historias distintas cuyo valor, más allá de los giros creativos que proponen cada uno de sus “traductores”, residió en la capacidad que tuvieron de conectar con el público. Pero, más allá de la mención de un lugar familiar —como en el caso de la versión peruana— la recurrencia a temas contemporáneos que incluyen los todavía novedosos carros y su irrupción en la cultura popular, salones de baile, música de moda y conquistas amorosas, junto con el lenguaje fresco de sus versos, será lo que permitirá que estas adaptaciones gocen de la aceptación de la joven y exigente audiencia que optó por esa nueva producción local con la que finalmente lograban identificarse como “actuales y modernos”.

Felipe Pinglo, joven también, y comprometido con la escena local, no fue ajeno a este fenómeno y su apuesta por renovar el repertorio popular nacional lo llevó a escribir no pocas piezas que a ritmo de *fox* describían los ánimos despreocupados y el esplendor de una década dorada. No sorprende, pues, que casi la tercera parte de su producción haya estado dedicada a este novel género musical, y al menos ocho canciones parecen ser adaptaciones al español de éxitos norteamericanos: "Algo de día", "Dulce Susana", "Si una cinta hablada tuya tuviera", "El sueño que yo viví", "Hombre del sur", "Seducción", "Terroncito de azúcar" y "Vamos rodando".

Entre la traducción y la creación

Comencemos por el principio y el final de esta lista alfabetizada. Son coincidentemente dos canciones de las cuales no conocemos las versiones originales ("Algo de día" y "Vamos rodando"). De ambas sabemos que se trataron de arreglos de *fox-trots* de Felipe Pinglo, gracias a las notas que acompañan sus letras publicadas en *El Cancionero de Lima*, N.º 1128 y N.º 1130, respectivamente (García, 2016).



Letras de "Algo de día" y "Vamos rodando", publicadas en *El Cancionero de Lima* N.º 1128 y N.º 1130, enero de 1932 (Cuba y Arana, 2014, pp. 143, 274-275). Colección de José Félix García Alva.

Aunque no conocemos la versión original en inglés para poder hacer la comparación debida, vale la pena resaltar que a diferencia del resto de canciones de este grupo, la letra de “Algo de día” contiene más bien elementos típicos del estilo canónico de Pinglo, presente en los vals de su primer periodo: referencias a flores, epítetos y lenguaje preciosista (Sarmiento, 2018, p. 131). También conviene notar el juego con la palabra “aurora” y el nombre “Aurora”, a quien le dedica los siguientes versos:

Algo de día

Cada nueva aurora
que nos viene a anunciar
un día de vida más
y los claros albos de luz matinal,
nos hablan de dulce afán;
cuando por la tarde el ocaso es cruel,
por occidente se va,
parece que siempre nos preguntará:
¿Cómo le va?

Aurora, tú en tu irradiar
das nueva luz que ha de invitar
a florecer en el querer
como el jazmín y como el tulipán,
tan virginal, no hay otra igual.
Aurora, tú eres mi ideal;
así los rayos traerán
la ansiada aurora que
al llegar dará felicidad.

Por su parte, “Vamos rodando” presenta un estilo más acorde al grupo de canciones ligeras de Pinglo, además de confirmar su gusto por los carros, como se aprecia en sus *fox-trots* originales “Amor a 120” —“acelerado a fondo el corazón, la mano en el volante del amor...”— y “El volante” —“en Hudson Turismo, de máquina ideal, o en Limousine Cadillac, me deleita ir...”—. A diferencia de “Algo de día”, de la cual la música parece haberse perdido, conocemos la melodía y acompañamiento de *Vamos rodando* gracias a la memoria del cantor chalaco Genaro Herrera en una grabación privada perteneciente a la colección del investigador Elías Arana. Presentamos a continuación la transcripción de la misma:

Vamos rodando

Letra de Felipe Pinglo Alva en versión de Genaro Herrera

Transcripción del autor

Dm G7 C G7

En nues-tra ru - ta no/a-so ma/el do - lor ni se o-ye/el suspi -

6 C Dm G7 C

rar ni se o-ye/el sus-pi - rar, el pla-cer es el ú-ni co/i de - al

12 F G7 C Dm

que nos con - for - ta - rá. De fren-te siem-pre bus - can -

18 G7 C G7 C

do/el vi - vir de ro - dar y re - ír,

24 Dm G7 C F

es - te mun - do que/es tan de si - gual sus a - le -

30 G7 C E7 Am

grí - as da - rá. Va-mos ro - dan - do/a di - ver - tir - nos,

36 A7 Dm G7

va-mos ro - dan - do que al fin, ¿quién de - tie - ne

42 C F G7 C
 nues - tra vi - da La ve - jez y la so - le - dad.

48 E7 Am A7
 Va - mos ro - dan - do/a di - ver - tir - nos, que/el tiem - po co -

54 Dm G7 C
 — re ve - loz sin dar tiem - po/a disfru - tar de la vi - da/que/es lo me -

60 A7 Dm C G7
 jor. El a - mor que con - quis - té, lo bus - co/y lo/en - con - tra -

66 C A7 Dm C G7 C
 ré, - o - tro po - drí - a/en - con - trar a quien tam - bién a - do - rar.

Ilustración 5. *Vamos rodando*. Transcripción del autor.⁹

“El sueño que yo viví” representa una suerte de enigma dentro de la producción de Felipe Pinglo. Su historia es complicada: el título de esta canción se hizo conocido por haber sido consignado por error a otra adaptación al español del compositor que veremos después, *Sedución*, cuando fue grabada primero en 1969 por el Conjunto Fiesta Criolla y luego en 1986 por Las Limeñitas, en una producción de Óscar Avilés. Luego se haría pública la equivocación y se daría a conocer la letra de “El sueño que yo viví” de Pinglo; sin embargo, estamos por complicar todavía más la historia de esta problemática canción.

En 1929 fue estrenada una famosa película musical escrita por B. G. DeSylva, Lew Brown y Ray Henderson, *Sunny side up*. El tema principal de la cinta, “Keep your sunny side up”, fue un éxito en América Latina y en el Perú

fue adaptado por Pinglo con el título, justamente, de “Seducción”. Pero junto a “Keep your sunny side up”, pegaría otra canción llamada “If I had a talking picture of you”, cuya letra va así:

If I had a talking picture of you

I talk to your photograph each day,
you should hear the lovely things I say,
but I thought how happy I would be
if your photograph could talk to me.

If I had a talking picture of you
I would run it every time I felt blue,
I would sit there in the gloom
of my lonely little room
And applaud each time you whispered
“I love you; love you”.

On the screen, the moment you came in
view
we would talk the whole thing over, we two;
I would give ten shows a day
and a midnight matinee
If I had a talking picture of you.

Si tuviera una película sonora de ti

Hablo con tu foto cada día,
deberías oír las lindas cosas que le digo,
pero pienso cuán feliz sería
si tu foto me pudiera hablar.

Si tuviera una película sonora de ti,
la vería cada vez que me sienta triste,
me sentaría en la penumbra
de mi pequeño cuarto
y aplaudiría cada vez que suspires
“Te amo, te amo”.

En la pantalla, cuando aparezcas,
hablaríamos todo de nuevo, tú y yo;
la proyectaría diez veces al día
y hasta en una matiné a media noche,
si tuviera una película sonora de ti.

Las adaptaciones locales de la misma no tardaron en aparecer y al año siguiente fue grabada en español como *Si tu imagen me hablara* por el mexicano Tito Guízar (DAHR, 2018c) y por la Marimba Centro-Americana (DAHR, 2018d). Pero sería en Argentina donde una versión escrita por Manuel Del Olmo y grabada para la Victor en 1931 por Alberto Gómez exhibirá el título de “El sueño que yo vivo” (DAHR, 2018f). La letra de Del Olmo, a diferencia de aquella original del inglés que sueña con la posibilidad de tener una imagen animada y sonora (es decir, una película) de la mujer que ama el protagonista, trata nostálgicamente sobre la amada perdida que emergió en un sueño de amor. Pero lo curioso es que la versión que conocemos de Pinglo como “El sueño que yo viví”, nada tiene que ver musicalmente con “El sueño que yo vivo” o con “If I had a talking picture of you”.¹⁰ Una comparación entre las letras, tomando en cuenta las evidentes diferencias estructurales y métricas, permite rápidamente identificar que se trata de dos canciones distintas:

El sueño que yo vivo

Surcaste el recuerdo del ayer,
pura, tu visión conservo en mí
que con tu hermosura, mujer,
encarnas el sueño que viví.

Bello sueño de alegría y amores,
bello sueño de caricias y ardores,
hacia mí vino ideal,
la mujer angelical
toda envuelta en divinos
rubores.

Fui feliz entre sus brazos tan bellos,
me quemaron de sus ojos deshechos
y después huyó de mí
y del loco frenesí
quedó solo el sueño que yo viví.

No podré olvidar a la que fue,
luz que mi camino iluminó,
para qué mi vida yo ofrendé
y que sin piedad me abandonó.

Bello sueño de alegría y amores,
me embriagó con su perfume de flores,
bello sueño que viví,
el amor vino hacia mí
y al marcharse dejó solo dolores.

Fui feliz besando labios tan rojos,
me quemé con el mirar de tus ojos
y hoy siento cruel dolor,
ahora que he perdido amor
y que vuelvas pido yo con fervor.

El sueño que yo viví

Si yo tuviera una nena
como en mis sueños forjé,
pocas las horas serían
para decir un querer
y muy pegadito a ella
al oído le diré:

“Encanto, divina nena,
flor delicada de linda mujer,
prenda de amor codiciada,
nena adorada, me has de querer,
dime que sí, preciosita,
porque me matas por tu querer”.

Revisando el importante libro de César Santa Cruz sobre el vals criollo, en su capítulo dedicado a Pinglo, lista, entre otras canciones adaptadas al español, “If I had a talking picture”, citando un fragmento de la letra que dice “si una cinta hablada tuya tuviera qué de cosas más...” (1989, p. 181), lo cual indicaría que existió, en efecto, una versión del compositor barrioaltino de esta canción, pero cuya letra se haya actualmente perdida. Esto significa, por otra parte, que “El sueño que yo viví” se trataría o bien de un *fox* original o de una adaptación de una canción que no hemos logrado ubicar y su título bien podría ser otro, si

notamos, además, que la única relación entre el título y la letra de Pinglo sería la mención de la palabra sueño.

En la misma lista que hace Santa Cruz, ubicamos las últimas cuatro canciones que revisaremos y cuyas versiones originales conocemos. “Dulce Susana” se trataría de un *fox-trot* adaptado de “Sweet Sue, just you”, escrita por Will J. Harris y Victor Young, grabada desde 1928 por múltiples artistas. Lamentablemente, de la letra solo nos queda el fragmento que Santa Cruz cita: “Eres tú, mi bien, mi única ilusión, sweet Sue, sweet Sue...” (1989, pp. 180-181).

“Seducción”, como se explicó anteriormente, fue difundida como “El sueño que yo viví”, error que mantiene Santa Cruz (1989, p. 181). Se trata, pues, de una adaptación de la canción “Sunny side up” escrita por los mismos DeSylva, Brown y Henderson. La canción original, cuyo título hace una analogía entre el sol y las yemas de los huevos fritos y que fuera difundida en los mercados latinoamericanos como “Carta risueña” o “De buen humor” (DAHR, 2018f, g), trata en realidad sobre el optimismo con el que hay que enfrentar las adversidades —con consejos tan entretenidos como que si tienes nueve hijos, ten en cuenta que un equipo de béisbol da plata— y poco tiene que ver con la letra que Pinglo propone. Veamos la letra del *fox* original:

Sunny side up

There's one thing to think of when you're blue:
there are others around much worse off than you!

If a load of troubles should arrive,
laugh and say “It's great to be alive!”

And keep your sunny side up, up,
hide the side that gets blue.

If you have nine sons in a row,
baseball teams make money, you know!

Keep your funny side up, up,
let your laughter come through, do!
Stand up on your legs,
be like two fried eggs,
keep your sunny side up!

Lado soleado para arriba

Hay algo en qué pensar cuando estás mal:
¡hay otros a tu alrededor mucho peor!

Si te ves con un montón de problemas,
ríe y di “¡Qué bueno es estar vivo!”

Y mantén tu lado soleado para arriba,
esconde el lado que está triste.

Si tienes nueve hijos,
¡sabes que los equipos de béisbol dan plata!

¡Mantén tu lado gracioso arriba,
deja que la risa salga!
¡Párate sobre tus pies,
sé como dos huevos fritos y
mantén tu lado soleado arriba!

Ahora prestemos atención a la letra del *fox* de Pinglo, que contrariamente a la actitud optimista del musical, trata sobre un enamoramiento no correspondido:

Sedución

Con ese tu cuerpo tan gentil
ostentando siempre seducción,
llevando prendidas al danzar
sensuales miradas de pasión.

Ese cuerpo es de pecado
y en su ansiedad bacanal
palpitando todo su ser
porque siempre triunfará la mujer.

Y entre el gozar y el reír,
agonizante de amor voy;
soy un ideal que nunca
pudo dar flor,
nunca mi amor floreció.

“Hombre del sur” es otro *fox* cuya música había quedado en el olvido hasta que el investigador de música popular limeña, José Félix García Alva, dio con la pieza original norteamericana (García, 2016). Su letra apareció publicada en 1935 en *La Lira Limeña* y se trataría de un “arreglo literario” del *fox-trot* escrito por Rube Bloom y Harry Woods “The man from the south (with a big cigar in his mouth)”, grabado por el mismo Bloom en 1930 (DAHR, 2018h).

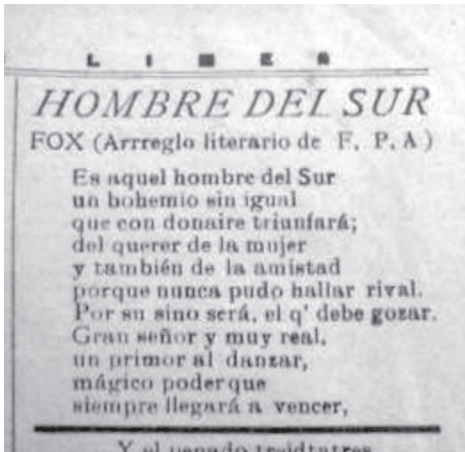


Ilustración 6. Letra de “Hombre del sur” publicada en *La Lira Limeña*, 1935. Colección de José Félix García Alva.

Este divertido *fox* describe a un gran hombre que atrae la atención de todo el mundo —comparándolo con los presidentes Hoover, Ford y hasta el príncipe de Gales— y de quien se dice literalmente viene del sur de los Estados Unidos de América y tiene siempre un gran cigarro en su boca. Leamos la letra original:

**The man from the south
(with a big cigar in his mouth)**

What's that cheering all about?
Why do all those people shout?
Hear that big, big banging on those pales.

It can't be Hoover, can't be Ford,
everybody's running towards.
It must be Lindbergh or the Prince of Wales.

Is that him passing by?
Say, folks, I know that guy!

He's a big, big man
from the south.
Yes, a great, big man
from the south.
He had a big cigar
in his mouth
so I know
that he comes from the south.

**El hombre del sur
(con un gran cigarro en la boca)**

¿Qué es ese escándalo?
¿Por qué toda esa gente está gritando?
¿Oyen los martillazos sobre esas estacas?

No puede ser Hoover, tampoco Ford
hacia donde todo el mundo corre.
Debe ser Lindbergh o el príncipe de Gales.

¿Es él quien está pasando?
¡Oigan, gente, yo lo conozco!

Es un grande, grande hombre
del sur.
Sí, un gran, grande hombre
del sur.
tenía un gran cigarro
en su boca
y así es que sé
que viene del sur.

Otro será el hombre del sur que se presenta en la versión de Pinglo, un bohemio que triunfa en el amor y la amistad, en la misma línea de los personajes de otros *fox-trots* de su inspiración, como “Saltimbanqui” —escrito con Guillermo D'Acosta— o “Como un papá” —cuya música lamentablemente desconocemos—. Revisemos enseguida la letra de “Hombre del sur”:

Hombre del sur

Es aquel hombre del sur
un bohemio sin igual
que con donaire triunfará
del querer de la mujer
y también de la amistad
porque nunca pudo hallar rival.

Por su sino será
el que debe gozar.

Gran señor
y muy real,
un primor
al danzar
mágico poder
que siempre
llegará
a vencer.

Finalmente, existe una canción rescatada por la cantante limeña Teófila “Coco” Ramírez, que fuera esposa del también cantor Augusto Ballón, amigo íntimo de Felipe Pinglo. Ella grabó para el disco *Memorias de Felipe Pinglo Alva—En el centenario de su nacimiento*, editado por IEMPSA en 1986, “Teroncito de azúcar”. La misma había sido identificada como una adaptación, también, por Santa Cruz en su mentado libro, mas se desconocía la versión original que habría inspirado esta adaptación de Pinglo. Se trataría, pues, de “Sugar (that sugar baby of mine)”, canción de Maceo Pinkard, Edna Alexander y Sidney D. Mitchell, grabada para la Columbia en 1926 por Ethel Waters (DAHR, 2018i). En el *fox-trot* original, una mujer se enorgullece de su novio y del apelativo que le ha puesto (“azúcar”) por ser este tan dulce como él:

Sugar (that sugar baby of mine)

Have you heard
what I've done?
Found a word,
just the one
that takes the place of
one I used to call:
“Baby doll”.

It ain't new,
it ain't old
but if you do
what you're told
you'll find the answer if you take a look
in Mr. Webster's dictionary book:

The name is “sugar”,
I call my baby “my sugar”,
that is the reason why, maybe,
that sugar baby is mine.

(I'm shoutin' 'bout him!) Funny,
he doesn't spend any money,
all he can lend me is honey
that he can send anytime.

I'd make a million trips
to his lips
if I were a bee
'cause they are sweeter
than any candy to me.

Azúcar (ese dulce amor mío)

¿Te has enterado
de lo que hice?
Encontré una palabra,
justo una
que reemplaza
otra que solía emplear:
“Muñequito”.

No es nueva,
tampoco es vieja
pero si haces
lo que te digo
encontrarás la respuesta si buscas
en el diccionario del Sr. Webster:

la palabra es “azúcar”,
llamo a mi chico, “mi azúcar”,
esa es la razón por la que, tal vez,
mi dulce amor es mío.

(¡Estoy gritando sobre él!) Gracioso,
nunca gasta dinero,
solo me presta miel
que puede mandarme cuando sea.

Yo haría un millón de viajes
hacia sus labios
si fuera una abeja
porque son más dulces
que el caramelo ara mí.

(That's why I'm sighin'...) Sugar,
I get my taffy from sugar,
what's more, I'm daffy 'bout sugar,
that sugar baby of mine.

My sugar's so refined
you can't find
none like him in town;
to make it more complete
he's so sweet and so brown
he's special ration.

“Sugar”
knows I'm just sweet on “my sugar”,
no, I won't cheat on “my sugar”,
that sugar baby of mine.

(Por eso suspiro...) Azúcar,
consigo mi caramelo del azúcar,
lo que es más, estoy loca por el azúcar,
ese dulce amor mío.

Mi azúcar es tan refinada
que no puedes encontrar
a ninguno como él en la ciudad;
para hacerlo aún más completo,
es tan dulce y moreno
que es una ración especial.

“Azúcar”
sabe que soy dulce con “mi azúcar”,
no, no engañaré a “mi azúcar”,
ese dulce amor mío.

La adaptación de Pinglo no cuenta con los versos introductorios de la canción original y comienza a partir de la tercera estrofa, describiendo la típica historia de amor en donde la mujer solo quiere ser amiga del enamorado protagonista, revelando además un cambio de género de este, respecto al *fox* original:

Terroncito de azúcar

Rica,
llena de dulces encantos
cual terroncito de azúcar,
mi nena así es.

Quiere
que sólo sea su amigo
pero es más fuerte el cariño
de mi corazón.

Y le quiero decir
mi sentir
para no sufrir
y también implorar
la pasión
de su corazón.

Oye,
tú, terroncito de azúcar,
préstame tu cariñito
y no sufriré.

Conclusiones

El *fox-trot* irrumpió en Latinoamérica a principios de siglo XX con una fuerza no experimentada hasta entonces, debida principalmente a las noveles y potentes industrias discográfica y cinematográfica que sirvieron como principal línea de comunicación de los valores que la cultura estadounidense requería exportar.

El cambio en los modelos de consumo y difusión de la música había producido una crisis entre los músicos populares, quienes, para sobrevivir, debían renovar no solo su repertorio, sino también, su misma cultura. La apropiación del nuevo ritmo sería el único camino para que los sujetos subalternos se apropien de la modernidad e ingresen a esa nueva sociedad. Para hacerlo, existían dos caminos: el primero, asimilar los elementos compositivos del estilo, rítmicos, melódicos y armónicos, para así poder proponer creaciones nuevas y originales que puedan clasificarse como *fox-trots*. El segundo, apropiarse de las canciones la misma que sonaban en los discos grabados en Estados Unidos a través de la adaptación de sus letras del inglés al español.

Más que traducciones, se trató de creaciones o acaso re-creaciones. En algunos casos, a partir de los títulos traducidos que aparecían en las etiquetas de los discos y en otros utilizando simplemente las melodías sobre las cuales planteaban nuevas letras. El éxito de estas canciones radicaría en el uso de un lenguaje moderno y fresco que retrataba perfectamente la época despreocupada que se vivía por aquellos años y la identificación que lograban las letras con los públicos locales. De esta manera, las voces extraterritoriales de las clases populares conquistaban para sí mismas un territorio que les había sido negado a pesar de pertenecerles.

Felipe Pinglo fue parte de la movida panamericana que reclamaba el lugar del músico nacional en la nueva industria. Así, en su obra encontramos adaptaciones de algunas canciones extranjeras: “Algo de día”, “Dulce Susana”, “Si una cinta hablada tuya tuviera”, “El sueño que yo viví”, “Hombre del sur”, “Seducción”, “Terroncito de azúcar” y “Vamos rodando”. En estos *fox-trots* puede apreciarse otra faceta del autor, más libre y relajada, acorde a su juventud y el contexto que vivía la bohemia limeña por esos años de aparente esplendor y desarrollo. De esta manera, uno de los autores más canónicos de la música popular limeña terminaría mostrándose como uno de los más modernos, ya que gracias a su obra es que el cancionero nacional lograría apropiarse y enriquecerse no solo con estas adaptaciones y creaciones originales en particular, sino de todo un género que terminó por cambiar para siempre la música peruana y renovar la tradicional polca criolla.

Notas

1. Se ha optado por generalizar distintos ritmos estadounidenses —como el *fox-trot*, *one-step*, *shimmy*, *ragtime*, *charleston*, *cakewalk*, etc.— bajo el nombre de *fox-trot* que es como posteriormente se popularizó y asimiló en América Latina. Santa Cruz advierte, no obstante, que en el Perú el *fox-trot* se trocó por el *one-step* “para suplir la casi total ausencia de polcas criollas” (1989, p. 186), probablemente debido a que el tempo y coreografía de estas con el *one* serían más cercanos.
2. Estudiados por Florencia Garramuño para el caso del tango y el samba en Argentina y Brasil, respectivamente (2007), y por Fred Rohner para el caso del vals en el Perú (2018).
3. Llama la atención, por ejemplo, cómo en Chile se ha explicado el éxito de los ritmos negros norteamericanos con razones de carácter étnico que se restringen a la novedad que difundieron “revistas musicales con bailarines negros” (Rondón, 2014, p. 57) de la síncopa y los efectos que esta genera en el baile “entre los chilenos” (González & Rolle, 2004, pp. 506-507), desatendiendo que el mismo fenómeno no podría explicarse de la misma manera en el resto de países latinoamericanos con fuertes presencias de culturas negras, sin considerar, por otro lado, que la síncopa también es propia de la cueca que se baila en su país desde el siglo XIX.
4. Términos prestados de Deleuze y Guattari (1978, p. 39).
5. En la edición original de la empresa discográfica norteamericana OKeh, el título aparece traducido como “Me encantan las bocinas de los automóviles” (DAHR, 2018a).
6. Esta y todas las letras originales que se presentan fueron transcritas y traducidas por el autor.
7. Llama la atención el uso de la palabra en inglés *automobile*, cuya pronunciación correcta la convierte en una palabra aguda dentro de la letra en español.
8. No se referiría a la capital argentina si no a la plaza Buenos Aires, ubicada en el distrito de Barrios Altos, Lima, lugar de encuentro de la juventud a principios del siglo XX y donde quedaba el famoso cine Conde de Lemos.
9. Aprovechemos la partitura anterior para anotar elementos que caracterizan a la música popular estadounidense que tanto caló en nuestro acervo: frases rítmicas sincopadas, uso de la progresión armónica IIm-V7-I —representado en este caso por los acordes de re menor, sol sétima dominante y do mayor que acompañan el motivo inicial y cada comienzo de estrofa—, conocida como “cadencia dominante” y de muy común uso en los estándares de jazz, así como de dominantes secundarios, correspondiente a la sétima dominante, quinto grado del segundo, en los compases 37, 53, 61 y 68.
10. Invitamos a escuchar el único registro conocido de *El sueño que yo viví* interpretado por Ricardo Panta y la Catedral del Criollismo en el siguiente enlace: <https://youtu.be/IU-XNrYCCa8>

Referencias

- Avilés, Ó. (1986). *El Gran Pinglo también compuso*. Lima: IEMPISA.
- Borras, G. (2012). *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*. Lima: Institut Français d'Études Andines.
- Conjunto Fiesta Criolla (1968). *Evocaciones de Fiesta Criolla*. Lima: Sono Radio S.A.
- Cuba, C. & Arana, E. (2014). Y vivirá mientras exista la vida. Recopilación de la obra del maestro Felipe Pinglo Alva. Lima: Edición del autor.
- Discography of American Historical Recordings [DAHR] (2018a). *OKeh matrix W401311. I'm wild about horns on automobiles (That go "ta-ta-ta") / Fred Hall; Sugar Babies*. Disponible en http://victor.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/2000210152/W401311-Im_wild_about_horns_on_automobiles_That_go_ta-ta-ta.
- DAHR (2018b). *Victor matrix BAVE-60051. Estoy loca por la bocina del automóvil / Libertad Lamarque*. Disponible en https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800030628/BAVE-60051-Estoy_loca_por_la_bocina_del_automovil.
- DAHR (2018c). *Victor matrix BVE-59165. Si tu imagen me hablara / Tito Guizar*. Disponible en https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800029890/BVE-59165-Si_tu_imagen_me_hablara.
- DAHR (2018d). *Victor matrix BVE-58593. Si tu imagen me hablara / Marimba Centro-Americana*. Disponible en https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800029317/BVE-58593-Si_tu_imagen_me_hablara.
- DAHR (2018e). *Victor matrix BAVE-60770. El sueño que yo vivo / Alberto Gómez*. Disponible en https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800031230/BAVE-60770-El_sueno_que_yo_vivo.
- DAHR (2018f). *Victor matrix BVE-55687. Sunny side up / Johnny Hamp; Kentucky Serenaders; Frank Luther*. Disponible en http://victor.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800026790/BVE-55687-Sunny_side_up.
- DAHR (2018g). *Columbia matrix W149049. Sunny side up / Ben Selvin and his Orchestra*. Disponible en http://victor.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/2000038607/W149049-Sunny_side_up.
- DAHR (2018h). *Columbia matrix W149771. The man from the South (With a big cigar in his mouth) / Bayou Boys; Rube Bloom; Roy Evans*. Disponible en https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/2000039329/W149771-The_man_from_the_South_With_a_big_cigar_in_his_mouth.
- DAHR (2018i). *Columbia matrix W141707. Sugar / Ethel Waters*. Disponible en <https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/2000031471/W141707-Sugar>.

- Deleuze, G. & Guattari, F. (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. México D.F.: Ediciones Era S.A.
- Faria, A. de (2011). Da Belle Époque à Era dos Jazz (cont. III). *Uma História da Música de Porto Alegre*. Disponible en <https://www.sul21.com.br/colunas/2011/11/da-belle-epoque-a-era-dos-jazz-cont-iii/>.
- Flusser, V. (2007). A língua brasileira. *Bodenlos. Uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume.
- Haesbaert, R. (2007). Território e multiterritorialidade. *GEOgraphia*, Año IX, N.º 17. Niterói: Universidad Federal Fluminense.
- García, J. (2016). Fox-trot *Hombre del sur* – Felipe Pinglo adapta nueva letra en español a canción de moda. *Nemovalse Blog. Interrogantes sobre el Vals(e) Criollo Peruano*. Disponible en <https://nemovalse.wordpress.com/2016/03/19/fox-trot-hombre-del-sur-felipe-pinglo-adapta-nueva-letra-en-espanol-a-cancion-de-moda/>.
- Garramuño, F. (2007). *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- González, J. P. & Purcell, F. (2014). Amenizar, sincronizar, significar: Música y cine silente en Chile, 1910–1930. *Latin American Music Review*, Vol. 35, N.º 1. Austin: University of Texas Press.
- González, J. P. & Rolle, C. (2004). *Historia social de la música popular en Chile, 1890–1950*. Santiago: Ediciones de la Universidad Católica de Chile.
- Rohner, F. (2018). *La Guardia Vieja. El vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares. Estrategias de representación y de negociación en la consolidación del vals popular limeño (1885–1930)*. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Rondón, V. (2014). Música y negritud en Chile: De la ausencia presente a la presencia ausente. *Latin American Music Review*, Vol. 35, N.º 1. Austin: University of Texas Press.
- Santa Cruz, C. (1989). *El waltz y el valse criollo. Nuevas consideraciones acerca del valse criollo*. Lima: Edición del autor.
- Sarmiento, R. (2018). *Felipe Pinglo y la canción criolla. Estudio estilístico de la obra musical Bardo Inmortal*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos – Facultad de Letras y Ciencias Humanas.

Poética del cuento moderno de *Flores nocturnas* de Miguel Bances

Miguel Luis Bances Gandarillas
miguelban@yahoo.es

Resumen

El presente artículo trata de establecer la poética del libro de cuentos *Flores nocturnas* de Miguel Bances. Se parte de la idea de que el ejercicio intelectual que supone la reflexión de la obra por parte del propio autor debe alejarse de ideas generales y se debe, más bien, complejizar las nociones de relato, personaje y lenguaje. En primer lugar, se propone la reflexión sobre dos paradigmas del cuento moderno (Poe y Chéjov) con el propósito de establecer vínculos con el género del relato. En segundo lugar, se busca la adscripción de los relatos de *Flores nocturnas* con el cuento epifánico. En tercer lugar, se plantea que el personaje debe ser estudiado en la dimensión crítica que propone la relación sujeto-modernidad. Finalmente, se discute la visión de la realidad a partir de la noción de lenguaje con que opera *Flores nocturnas*.

Palabras clave: poética, sujeto, modernidad, lenguaje, epifánico, texto, representación.

Abstract

This article tries to establish the poetics of the story book *Flores nocturnas* by Miguel Bances. It is based on the idea that the intellectual exercise, which supposes the reflection of the work by the author, should separate from the general ideas and that the story, character and language notions should be considered in a greater depth. Firstly, the reflection on two paradigms of the modern story (Poe and Chéjov) is proposed in order to establish links with the genre of the story. Secondly, the ascription of the stories of *Flores Nocturnas* with the epiphanic story is sought. Thirdly, it is suggested that the character should be studied from a critical perspective which proposes the subject-modernity relationship. Finally, the view of reality is discussed based on the language notion used in *Flores Nocturnas*.

Keywords: poetics, subject, modernity, language, epiphanic, text, representation.

Poética del cuento moderno de *Flores nocturnas* de Miguel Bances

Introducción

En un breve ensayo sobre la estructura de los relatos, el escritor José de Piérola plantea la idea de que existen tres tipos de finales en un cuento o una novela: cerrado, abierto y circular. Esta clasificación resulta interesante porque no se restringe a un estilo particular, sino que se abre a una idea más general. Para Piérola, los finales delimitan el mundo ficcional y, sobre todo, reflejan la poética del escritor (entendida esta como la visión del mundo que subyace en la obra literaria). De este modo, tenemos que el final cerrado se asocia con la necesidad de reestablecer el orden en un mundo que parece caótico; el final abierto se relaciona con la idea de que la vida es un proyecto inconcluso sobre cuyo final hay pocas certezas; finalmente, el final circular implicaría una concepción no lineal del tiempo que cuestiona la idea de causalidad.

Estas breves reflexiones tienen algo de pensamiento metonímico, porque en realidad no se refieren solo a los finales, sino al todo que constituye el relato. Por lo tanto, estamos hablando de tipos de relatos cuya poética se advierte con cierta claridad en sus finales. Y aún más: estamos hablando de una poética, es decir de una visión de la realidad instituida por el lenguaje y la estructura de una obra.

Lo interesante, en todo caso, es que estas reflexiones me plantean una simple pero demandante pregunta: ¿Qué tipo de final (entiéndase qué tipo de relato) es el que se observa en mi libro de cuentos *Flores nocturnas*? En un juego de adscripciones (que realizan tanto críticos como escritores) me inclino por el relato de final abierto. La vida es siempre un proceso sin verdades absolutas o verdades transitorias, donde el significado de las cosas está casi siempre oculto, como un espejo negro. Por supuesto, existe una larga tradición del relato moderno que con diversas denominaciones (relato chejoviano, minimalista, epifánico, etc.) apuntan hacia esa idea. Pero una vez resuelto el juego, una vez admitida la

ubicación de mis cuentos, una vez situados en un orden clasificatorio, emerge la pregunta inevitable: ¿Es suficiente su incorporación a un determinado tipo de cuento?

La ejecución de mis cuentos estuvo acompañada por reflexiones previas sobre el relato, por ideas generadas a partir de la lectura de autores que, a grandes rasgos, escriben textos donde lo importante nunca se cuenta, donde existe una historia secreta construida con el sobreentendido, con la alusión y el final abierto. Pero tengo la sospecha de que mis cuentos no se ajustan exactamente a esa familia de grandes cuentistas. No, no es suficiente.

Teoría para *dummies*

Cualquier escritor de relatos tiene un saber básico: el cuento tiene tres elementos esenciales que se ensamblan en lo que se llama texto narrativo. El primer elemento es la *anécdota*, la historia que se cuenta. Toda historia está acompañada de *personajes*; en verdad debemos decir que existen personajes que tienen una historia. Pero tanto la historia como los personajes son entidades que necesitan ser expresadas a través de un *estilo* (el tipo de lenguaje con que un *narrador* cuenta la historia de un personaje) y de una *estructura* (la disposición de la anécdota). Estilo, narrador y estructura forman lo que comúnmente llamamos *discurso*.

Como hemos señalado anteriormente, la anécdota determina una forma de relato, pues la estructura es abierta o cerrada, clásica o moderna. Los personajes, nos dice la teoría básica, pueden ser planos o redondos; los primeros son funcionales a la trama, los segundos tienen una densidad interna que los vuelve significativos en sí mismos. Finalmente, en cuanto al discurso, sabemos que la cohesión entre estilo y estructura determina ciertas formas de lenguaje (realista, surrealista, fantástico, experimental, etc.).

El mundo de los talleres de narrativa que pululan en nuestra ciudad se ha dado maña para explicar el fenómeno del cuento con estas pocas verdades funcionales. De este modo, la compleja realidad del discurso literario se reduce a lo tecnológico: una suma de enunciados simples sobre el cuento cuya finalidad es un producto aceptable.

Admitiendo que hay un problema de simplificación en esta teoría para *dummies*, debemos aplicar un enunciado performativo: *Al taller hay que añadirle poética, porque escribo-hago textos a partir de unos principios estéticos*. En lo que sigue, haré un acercamiento a los dos paradigmas del cuento y posteriormente trataré de establecer una poética de mi libro *Flores nocturnas*, teniendo en cuenta que se debe complejizar el tipo de relato, el personaje y la relación lenguaje y realidad.

1. El paradigma de Poe. El cuento de efecto único

Aunque el origen del cuento hunde sus raíces en un tiempo muy remoto, a través de formas narrativas breves como la fábula o el apólogo, este género literario, tal como hoy lo conocemos, se fue configurando en Occidente a partir del reconocimiento de un autor individual. En el siglo XIV aparecen tres obras fundamentales: *El conde Lucanor* de Juan Manuel, el *Decamerón* de Boccaccio y los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer. Estas obras, además, dan inicio a una serie de rasgos diferenciados de otros tipos de narraciones cortas. Por ejemplo, las marcas de oralidad (frases cortas usadas para narrar anécdotas muy breves y precisas) desaparecen y los personajes empiezan a ser caracterizados con mayor profundidad.

No obstante, el cuento solo adquiere plena autonomía poética, en tanto género independiente, con Edgar Allan Poe. Este autor norteamericano estableció los principios del cuento, que fueron asumidos, debatidos y cuestionados por cuentistas posteriores, pero que constituyen hasta hoy la única vía para distinguir este género más allá del evidente rasgo de la brevedad. Con otras palabras, la importancia de Poe es muy grande, puesto que, por una parte, estableció los límites del cuento en tanto género y, además, fijó las pautas de un tipo de cuento que tradicionalmente se ha dado en llamar cuento de efecto único.

En este tipo de relato que, como hemos señalado, constituye todo un modelo de cuento, predomina una correspondencia muy ajustada entre los elementos del cuento y tiene como propósito lograr un efecto único e impactante en el receptor. Además, la brevedad es un rasgo constitutivo del cuento, pues solo de este modo se puede alcanzar un rasgo más importante: la intensidad.

Según su propia noción romántica, que tan vasta influencia ha tenido en la teoría y la práctica de esta modalidad discursiva, el verdadero cuento tiene que ser relativamente breve por una razón fundamental: debido a esa especie de ley universal de la proporción inversa entre intensidad y extensión, según la cual sólo lo breve puede ser intenso.” (Pacheco, p.19).

Desde el punto de vista de Poe, entonces, es necesaria la intensidad para producir el efecto deseado. La intensidad no es, sin embargo, un rasgo epidérmico; es, sobre todo, el sostén estructural de todo cuento. Si lo que se busca, desde la perspectiva de Poe, es el efecto sorpresivo, el efecto único, la intensidad se construye a partir de una composición esquemática, ajustada a un patrón de etapas secuenciales. Con otras palabras, “para que un texto posea valor artístico debe tener una extensión restringida y una minuciosa armonía formal con el propósito de provocar en el lector una emoción unitaria y articulada.” (Rest, p.51)

En la concepción de Poe, en efecto, el receptor cobra una importancia muy grande. La extensión del relato, es decir, su brevedad, apunta a que la atención del lector no decaiga al leer el cuento, con el objetivo de que pueda este tener una impresión rápida y de conjunto. Relacionados también con el lector están la unidad estructural y el efecto sorprendente, pues todos los elementos y recursos están en función del final, que debe conseguir un efecto impactante, una sensación de misterio.

Para Poe, la idea de efecto único, impactante y ligada a un sentido misterioso, deriva de la tradición romántica y del idealismo filosófico. Desde este punto de vista, el mundo es algo más que aquello que puede ser percibido por los sentidos, la realidad está más allá del mundo de las apariencias. El significado del cuento, el efecto intenso que percibe el lector, está más allá de la superficie del relato, así como en la visión metafísica romántica la realidad está más allá de las apariencias sensibles. (Cf. Pacheco, p.22)

2. El paradigma de Chéjov. El cuento epifánico

A fines del siglo XIX, Chéjov y otros cuentistas importantes, como Turgueniev y Gógol, plasmaron en sus obras el malestar social e individual de la vida cotidiana en la Rusia de entonces. A través de narraciones de sucesos minúsculos, daban cuenta de la condición humana, cercada por el desasosiego social y cultural. Con otras palabras, sus relatos, más allá de lo narrado, de manera implícita, nos permiten acceder a sentidos secretos y básicos de la condición humana. Pero sin duda fue Chéjov quien se plasmó con mayor hondura y versatilidad este tipo de cuento que generalmente es llamado, en contraposición con el modelo de Poe, relato de final abierto.

Una diferencia crucial con Poe es que este tipo de relatos dan cuenta efectivamente de la condición humana dentro de un universo marcado por hechos cotidianos, a través de personajes sin ningún valor trascendente. Otra diferencia, de índole estructural, se aprecia en lo siguiente: frente a una estructura de etapas marcadas por secuencias netamente encadenadas por un orden causal, en los relatos abiertos se “exalta el valor narrativo de la escena, del momento, de la atmósfera anímica y vivencial.” (Barrera, p.45).

De este modo, podemos decir que Chéjov otorga dos postulados principales al nuevo modelo de cuento que ha creado. El primero se refiere a *la ruptura de una estructura* demasiado rígida que, finalmente, obligaba a todos los elementos del relato a someterse a una lógica de causa y efecto. Frente a ello se propone la *creación de una atmósfera* o de una situación. “La acción ocasional, el estado de ánimo, la pintura incompleta pero sugerente, pueden ser la esencia del cuento, del relato breve, síntesis del acto de contar.” (Barrera, p. 45)

El segundo postulado es la *objetividad reflexiva* o, dicho de otro modo, la motivación no explicativa. Esta idea también puede ser aplicada a buena parte de la narrativa moderna y consiste en que siempre queda algo no explicado en el cuento porque de lo que se trata es de impresionar al lector y, a partir de esa impresión, este empezará a meditar.

Eileen Baldeshiwiler ha empleado una terminología alternativa a la que estamos usando, pero en esencia apunta a la misma idea. El paradigma de Poe estaría ligado a la *narrativa épica*, mientras que el modelo de Chéjov a la *narrativa lírica*. La primera se caracteriza “por una acción externa que se desarrolla de manera silogística, mediante personajes esbozados principalmente para que lleven adelante una trama; culminan con un final decisivo que muchas veces facilita una valoración universal (...)” (Baldeshiwiler, p.167).

En cambio, la narrativa lírica se concentra en cambios internos, estados de ánimo y sentimientos; utiliza una variedad de patrones estructurales que dependen de la forma de la emoción misma; la mayoría de las veces presentan un final abierto y suelen expresarse en el lenguaje condensado, evocador y a menudo figurativo de la poesía” (Baldeshiwiler, p.168)

El paradigma de Chéjov tuvo en el irlandés James Joyce su formulación más depurada y con él podemos emplear plenamente el término de relato epifánico.

3. Poética y metatexto. El tipo de relato

El libro de cuentos *Flores nocturnas* presenta una *estructura abierta* de los relatos, es decir, una organización de la historia que implica una postura contraria al cuento basado en la anécdota. Esta forma ha sido una elección plenamente consciente, pues creo que la no sujeción a la anécdota cuestiona la idea de que debe haber un sentido unívoco y, además, con ello se plantea el problema de la capacidad representativa del lenguaje. Esta estructura del relato ha recibido distintos nombres (cuento de final abierto, relato chejoviano, minimalismo, etc.), pero considero que el más preciso sería el de relato epifánico; por esta razón, abordaré sus rasgos constitutivos.

Un relato epifánico narra acontecimientos triviales cuidadosamente descritos y las implicaciones (el sentido) de la narración nunca quedan del todo claras (Díaz, p.111). Con otras palabras, la historia narrada no tiene un significado nítido, tiene varios posibles, en ese sentido es multiestable. Con esto entramos directamente al problema del sentido: un relato epifánico implica una evolución de lo unívoco a lo abierto.

El relato epifánico se puede ilustrar con uno de mis cuentos. En “Números”, una pareja de esposos ha decidido salir un sábado por la noche, pero de pronto

reciben una llamada telefónica. Un encargado del zoológico les advierte que un animal se ha escapado y que deben permanecer en casa. Solo podrán salir a la calle cuando les avisen que el animal ha sido capturado y haya pasado el peligro. En el transcurso del relato, el lector puede advertir que late un conflicto no resuelto entre ellos, una distancia que se simboliza en el hecho de que ella trabaja con letras y él con números. Al final, otra llamada telefónica le avisa a la esposa que el animal ha sido capturado, pero al ser requerida por su cónyuge, esta le dice que el animal aún no ha sido capturado.

Este final es claramente abierto, pues el lector no sabe a ciencia cierta la razón por la que la esposa da una respuesta contraria a la verdad. En esencia, el lector “sabe” que ha ocurrido “algo importante” en el mundo interior de los personajes, tal vez es una revelación de la profunda soledad y la incomunicación existente entre la pareja. Y todo esto se ejecuta en medio de esa cotidianidad en apariencia banal en la que viven los personajes. Como en muchos cuentos de Raymond Carver, basta con que ocurra un suceso fuera del orden normal de las cosas para que los personajes sufran una transformación. En “Números”, además, tanto los personajes como el lector nunca saben del tipo de animal que se ha escapado del zoológico, con lo cual se patentiza una atmósfera de incertidumbre, de sentido no delimitado.

Para un lector agudo, no existe ningún truco en este relato, se constituye, más bien, a partir de ciertos principios estéticos y convenciones literarias. Dicho de otro modo, el relato epifánico es un modelo de cuento que la tradición moderna ha procesado y establecido. Una lista selecta de autores que han trabajado con el relato abierto o epifánico está conformada por Anton Chéjov, James Joyce, Ernest Hemingway, Flannery O’Connor, John Cheever, Richard Ford, Raymond Carver, Tim O’Brien, Kiell Askildsen y Richard Ford. Estos cuentistas comparten un universo estético que está delimitado por principios que la comunidad de lectores ha establecido. Estos principios, que reciben el nombre de metatexto, son “un conjunto de enunciados que formulan los principios generales del *hacer* al cual el texto pertenece” (Huamán, 2003, p. 24).

4. Poética II: Personaje, sujeto y crítica

El personaje es un elemento esencial de la narración no solo porque en él se aprecia la peripecia de la historia, sino, fundamentalmente porque es un portador de ciertas ideas que sobre el ser humano plantea un autor, en buena cuenta se caracteriza por presentar una visión del mundo. Esta visión del mundo que se observa en los personajes de *Flores nocturnas* está ligada a la emergencia de un sujeto en crisis producido por el proceso de la modernidad.

En principio, es necesario establecer los rasgos constitutivos del sujeto moderno con el propósito de establecer relaciones conceptuales con los personajes

de los cuentos. Con otras palabras, el concepto de sujeto en crisis me sirve para establecer el sentido y la simbología implícita de los personajes de *Flores nocturnas*.

Por esta razón propongo la existencia de dos **campos de lectura** en relación a la modernidad y al sujeto. El primer campo plantea la relación conflictiva entre razón y sujeto en el marco de la modernidad, tomando en cuenta la idea de autonomía o autorrealización que acompaña al concepto de individuo que emerge en la modernidad (Cf. Touraine, 1994). En este campo de lectura, la respuesta artístico-literaria está ligada a la problematización sobre la pérdida de la autonomía del sujeto moderno; en ese sentido la literatura se convierte en un discurso crítico de la modernidad.

Esta pérdida de autonomía adquiere las características de pérdida del sentido desde el punto de vista existencial, que repercute en una inseguridad en el orden de lo ontológico. Muchos de los relatos de *Flores nocturnas* se adscriben en esa línea de lectura.

El **segundo campo de lectura** no contrapone necesariamente el binomio razón y sujeto. Más bien se pueden ver como dos discursos convergentes que se anudan y se necesitan. La autonomía del sujeto es necesaria y constitutiva a la sociedad racional moderna, de tal manera que es cuando menos complicado pensar en la existencia de una sociedad moderna sin sujeto autónomo y, sobre todo, racional. Es cierto, por lo demás, que aquí la noción de sujeto es, según Maffessoli, entendible cuando el ser se sustancializa, se vuelve sujeto: individuo, institución, estado nación. La noción de sujeto que estamos describiendo es la del yo moderno instrumental, enajenado del mundo vuelto sustancia.

Pero contra lo cognitivo como idea base del sujeto moderno (sustancialismo) está la idea de la experiencia formadora del individuo, ligada a lo sensible, lo corporal y al sentir: “Hay *humus* en lo humano, no solamente lo cognitivo, también un cuerpo, también lo sensible, también olores, humores, instintos” (Maffessoli. p.27)

Los estudios más recientes sobre estética plantean como idea fuerza este aspecto de lo sensible como insoslayable a la noción de lo humano. Por ejemplo, para Terry Eagleton lo estético es por un lado un modelo de la subjetividad humana en la temprana sociedad capitalista y es, por otro lado, “una visión radical de las energías humanas, entendidas como fines en sí mismos, que se torna en el implacable enemigo de todo pensamiento de dominación o instrumental (...)” (Eagleton, p.60). En este caso, Eagleton apuesta por la idea de que lo estético constituye una vuelta creativa a la corporalidad. En nuestro cuento “Los días, el pozo” este nivel del humus aparece subyugado y se representa a través de la metáfora de la depresión.

Con el propósito de aclarar nuestra propuesta de lectura en relación al sujeto que se observa en los personajes de *Flores nocturnas*, veamos el siguiente cuadro:

campo de lectura 1	relación problemática entre razón y sujeto	consecuencia: pérdida de autonomía del sujeto	respuesta artística moderna (crítica): recuperación del sujeto /evidencia de la crisis del sujeto posmoderna: evidencia de la disolución del sujeto moderno
campo de lectura 2	relación entre razón y sujeto	consecuencia: sujeto sustanciado, instrumental	respuesta artística búsqueda de la enteridad: humus en lo humano

Aunque es discutible, me parece que hay dos formas (dos poéticas) en que se aborda la crisis del sujeto moderno desde la perspectiva artístico literaria. La primera se despliega en la crítica del sujeto moderno, que ubicamos en el horizonte utópico. La segunda se articula en la idea de que la crisis del sujeto implicaría en realidad una disolución del sujeto y el horizonte cultural en el que se ubica tiene que ver con lo distópico.

Las manifestaciones o correlatos literarios del horizonte utópico o moderno son la novela y la poesía moderna, el discurso de vanguardia, el relato existencial, el cuento fantástico y un grupo de cuentistas que se inscriben en lo que podemos llamar relato epifánico 1. En este horizonte utópico o moderno, el sujeto se confronta con la sociedad y con los ejes articuladores de la modernidad, lo que desemboca en la crítica del mundo moderno. La novela, por ejemplo, instaura una razón subjetiva donde el personaje se enfrenta a los valores sociales y trata de reivindicar su autonomía en tanto ser. Pero es en el discurso de vanguardia donde se exagera la estética de lo moderno. Por esta razón quisiera señalar algunos rasgos esenciales de su poética. Esta actúa bajo el supuesto de que el discurso literario no es transparente, de tal manera que en el texto vanguardista se evidencian los mecanismos textuales que producen sentido y, con ello, la autorreferencialidad se convierte en material de la obra. En relación al personaje, el discurso de vanguardia lo entiende como un sujeto en proceso de constitución, lo que revela una crisis del sujeto moderno.

Esta condición del vanguardismo está anclada en el horizonte utópico. El vanguardismo es un discurso cuya base es la crítica. La crisis del sujeto es una posibilidad para recuperar al individuo moderno.

¿Y el relato epifánico sobre la base de qué principio construye el personaje?
¿Existe aún un probable elemento de crítica?

Creo que sí existe una crítica de la sociedad y la cultura pero ya no una crítica de la modernidad. Pienso que los relatos que integran este universo de sentido denominado relato epifánico evidencian un proceso donde los presupuestos de la modernidad se han diluido y con ellos el sujeto que solo puede ser verbalizado en un orden menos convincente.

Evidentemente hay un proceso en lo que va de Joyce y Hemingway (relato epifánico 1) hasta autores como Carver y Ford (relato epifánico 2); en los primeros aún hay sueños por realizar (piénsese en “Eveline” de Joyce o en el cuento “La capital del mundo” de Hemingway), pero en los segundos tenemos personajes inarticulados incapaces de verbalizar su condición que a menudo no parecen comprender del todo. En los relatos, sus vidas parecen deambular en el vacío significativo de lo intrascendente, cuando de pronto se ven sometidas a un momento de inestabilidad (la pérdida de empleo, una ruptura sentimental) que los diluye.

Precisamente la disolución del sujeto o la pérdida de autonomía se puede advertir en mi libro *Flores nocturnas*. Esta pérdida de autonomía se desprende de una crítica clásica de la modernidad. Me refiero a que la vida contemporánea, la vida de los individuos se ve avasallada por el sistema. Esta idea se puede resumir en la falta o pérdida del sentido de realidad debido a la ausencia de seguridad ontológica (Giddens p.52).

Como señala Giddens, en la modernidad el proyecto del yo se lleva a cabo en un medio social técnicamente competente pero moralmente yermo. En la mayor parte de los procesos globales de planificación de vida “acecha la amenaza de la *falta de sentido personal*” (Giddens, p.255)

Resulta necesario entender plenamente el significado de la siguiente idea: *la crisis de identidad en el sujeto desemboca en inseguridad ontológica*. En efecto, cuando decimos que la identidad está en crisis o presenta un problema, el resultado es la falta de sentido personal que está ligado precisamente a la inseguridad ontológica.

Debemos entender que la identidad supone, para el sujeto, una continuidad en el tiempo y en el espacio, un saber quién es, un conocimiento de sí mismo que es el resultado de la interpretación de esa continuidad en el tiempo y en el espacio. Con otras palabras, la identidad es “el yo entendido reflexivamente por la persona en función de su biografía” Giddens (p. 72). De esta manera, la identidad del yo no es un rasgo distintivo que posea un individuo.

El mecanismo que ayuda a la identidad es un sistema social: “El individuo experimenta el yo en relación con un mundo de personas y objetos, cognitivamente organizado por medio de la confianza básica, sólo en función de ese

sistema de seguridad fundamental, origen del sentimiento de seguridad ontológica” (Giddens p. 63)

De tal manera que, el problema en la identidad del sujeto es, concluimos, una inadecuación al sistema, lo que finalmente origina la falta de seguridad ontológica.

Según Giddens, existen tres características del individuo ontológicamente inseguro: (p.73)

1. Falta de sentimiento coherente de continuidad biológica. Esta característica se refiere a que existe una discontinuidad o ruptura en la experiencia temporal. El tiempo se vuelve una serie de momentos discretos, separados, de tal manera que no existe una crónica continua de la vida. Por esta razón, el sujeto puede llegar a angustiarse por la idea de ser borrado o aplastado por acontecimientos que lo afectan desde fuera.

2. La persona, en un medio externo pleno de cambios, se siente obsesivamente preocupada por aprensiones de posibles riesgos que amenazan su existencia y paralizada para la acción práctica. Aquí el individuo presenta una incapacidad para bloquear los peligros que acechan desde el exterior y buscarán fundirse con el entorno para evitar los peligros que la acechan.

3. La persona fracasa en su intento de desarrollar o mantener confianza en su propia integridad. No tiene confianza en su propia integridad; se siente moralmente vacío, pues no tiene una visión amable de sí mismo.

En mi cuento “Flores nocturnas” el personaje-narrador es un hombre que nos cuenta en un principio que su condición económica ha cambiado: se ha vuelto rico. En su nueva casa organiza, junto a su esposa, una reunión para celebrar el acontecimiento. Los preparativos incluyen una cena especial, pero el enorme jardín debe ser arreglado. Para ello contratan a un jardinero, un hombre un tanto extraño. La cena concluye y ya entrada la madrugada, el personaje-narrador escucha unos ruidos en el jardín. Es el jardinero que continúa su labor. Desconcertado, el personaje-narrador le indica que debe abandonar la casa. Al día siguiente, en el desayuno, le comenta a su mujer y a su padre lo sucedido y ellos le cuentan que el jardinero ha regresado. El padre justifica la actitud del jardinero: “es por las flores nocturnas”. En este punto no sabemos a qué se refiere el padre, pero se deja entrever que emerge un elemento extraño en el orden natural de las cosas. Al final del relato, el personaje-narrador puede ver las flores nocturnas, pero no tiene forma de darles un sentido.

La pérdida de sentido se observa en el narrador que tiene dinero, pero en ningún momento se hace referencia a una pasión o vocación o a un trabajo (no

se sabe cómo ha obtenido su dinero). Asimismo, se siente diferente a su padre porque no entiende la pasión de horas y horas.

De este modo, entra en crisis porque pierde el sentido de la vida. En “Flores nocturnas” el personaje, al igual que el lector, no accede a un sentido unívoco. Las flores nocturnas son un símbolo de una realidad perturbadora.

Esta crisis de sentido se puede advertir en el juego que se plantea a nivel de a anécdota. Frente al lector se abren distintas posibilidades:

¿Es la historia de la nueva condición de rico del personaje y su origen no revelado?

¿Es la historia de la relación con su padre?

¿Es la historia de un encuentro con un jardinero extraño?

¿Es la historia de su acercamiento al misterio de la vida a través de las flores nocturnas?

En relación a lo que llamo misterio de la vida, Giddens señala: “Ser una persona es conocer, prácticamente siempre, mediante algún tipo de descripción o de alguna otra manera, tanto lo que uno hace como el por qué lo hace” (Giddens, p.51). Pero el personaje de “Flores nocturnas” no posee respuestas a cuestiones existenciales trascendentes. Lo que se observa, en cambio, es la falta de sentido: el hecho de no saber quiénes son se simboliza en las flores. Me refiero a que la crisis identidad es una crisis ontológica: no se sabe qué es el mundo, hay un misterio que horada la existencia humana.

5. Texto, lenguaje y realidad

Tanto el formato en que se desarrollan mis relatos como el tipo de personaje que se representa me lleva a la necesidad de plantear una visión de la realidad a partir de la noción de lenguaje con que opera *Flores nocturnas*. El lenguaje que subyace en *Flores nocturnas* plantea una desconfianza a su capacidad de representación y de recreación de la realidad, de tal modo que lo acerca al concepto de posmodernidad.

Lyotard, a partir de las formulaciones de lo sublime de Kant, ha planteado que existe una contradicción o conflicto entre la facultad de concebir una cosa y la facultad de presentar una cosa, pero en este libre acuerdo de facultades (nosotros diríamos arbitrario) proviene el sentimiento de lo bello. Sin embargo, en la vanguardia existe la consciencia de que la presentación muchas veces se torna insuficiente, las ideas no tienen presentación/representación posible, es más, son ideas que no nos dan a conocer nada de la realidad: son *impresentables*. El

arte moderno, dice Lyotard, presenta lo que es impresentable, algo que es posible de concebirse, pero que no se puede ver ni hacer ver. (Lyotard, pp. 21-22)

Pienso, que estas conclusiones planteadas por Lyotard son interesantes y que evidencian que los vanguardistas y modernos en general tenían una confianza enorme en las posibilidades del lenguaje y su representación, aun cuando se *presenta lo que es impresentable*. En cambio, lo posmoderno expresa un giro en este problema de representación y realidad, es “aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo de impresentable” (Lyotard, p.25).

En mis relatos, creo que hay algo que no se puede representar y el lenguaje es insuficiente. No es lo impresentable lo que se representa, no es la insuficiencia del lenguaje lo que se desliza en el discurso, la insuficiencia se vuelve *parte* de la representación, el vacío, lo inaprehensible.

6. Las ideas actuales del cuento son viejas ideas

Tanto en pintura como en música y literatura, tantas veces lo que llaman abstracto me parece apenas lo figurativo de una realidad más delicada y más difícil, menos visible al ojo desnudo

Clarice Lispector

Los cuentistas (los cuentistas de esta tradición chejoviana, que tiende a excluir lo fantástico y la fábula) sienten una especie de obsesión infantil por ese momento de revelación en que sus personajes comprenden o dejan de comprender algo esencial, ese momento en que la vida de un hombre cambia para siempre.

Juan Gabriel Vásquez

Las citas anteriores apuntan a la idea que está detrás de un cuento epifánico. Para un escritor contemporáneo como el colombiano Juan Gabriel Vásquez, el cuento chejoviano (epifánico) nos lleva hacia la comprensión de algo esencial. Esta noción de que podemos a través del arte acceder a una realidad desconocida hasta entonces está presente en las ideas estéticas desde el romanticismo, es decir son condiciones de la comprensión del arte que acompaña a escritores, críticos y lectores desde el comienzo mismo de la modernidad. Esta noción es mucho más evidente en Clarice Lispector. El arte nos acerca a una realidad “menos visible al ojo desnudo”, pero que está allí, detrás de esa gran puerta que es la obra de arte.

Estas nociones, sin embargo, no serían posibles sin la estética. Como señala Boris Groys, los artistas necesitan de la teoría “para explicar lo que están haciendo, no a los otros, sino a sí mismos” (p. 34), precisamente porque la teoría

crítica moderna y contemporánea “no es otra cosa que una crítica a la razón, a la racionalidad y a la lógica tradicional” (Groys, p. 36).

Pero hay que indicar que este “ayuda” de la estética no ha tenido un camino llano. Como señala Menke, la reflexión moderna sobre la experiencia estética está determinada por una ambivalencia no resuelta entre dos tradiciones: “La primera ve en la experiencia estética uno de los diferentes modos de experiencia y de discurso que constituyen la razón moderna, mientras que la segunda le atribuye un potencial que transgrede la racionalidad de los otros tipos no estéticos del discurso.” (Menke, p.13) El primer modelo está articulado específicamente al concepto de autonomía, el segundo modelo al concepto de soberanía.

Este rasgo de soberanía en el arte es el que me interesa aquí, pues se enlaza con la idea del arte (y de las posibilidades del lenguaje artístico). El concepto de soberanía se asocia con la idea de que el absoluto está presente en la obra de arte. Así, para Adorno, el hecho estético “es soberano en la medida en la que no se inscribe simplemente en el tejido diferenciado de la razón plural, sino que lo transgrede.” (Menke, p.14)

Según Menke, la experiencia estética tendría un potencial crítico capaz de cuestionar el predominio de la razón, lo que sería una exigencia idealista de *verdad* que es imposible de realizar en el dominio o ámbito extraestético (digamos, en el dominio de la vida social) y por lo tanto solo puede ser proyectada en la experiencia estética. Precisamente, este potencial crítico se observa en *Flores nocturnas*, pues en tanto tributario del cuento epifánico, el sentido oculto transgrede el predominio de la razón instrumental moderna.

Referencias

- Baldeshiwiler, E. (1993) El cuento lírico: esquema para una historia. *Del cuento y sus alrededores. Concepción y desarrollo del cuento moderno*. Caracas: Monte Ávila Editores, 167-168.
- Barrera, G. L. (1993). Aproximación a supuestos teóricos para un concepto del cuento. *Del cuento y sus alrededores. Concepción y desarrollo del cuento moderno*. Caracas: Monte Ávila Editores, 43-54
- Díaz, W. (2006). El cuento epifánico. *Técnicas del cuento*, vol. II. Arequipa: Ediciones Apóstrofe, 108-120.
- De Piérola, J. Final de juego. <http://bitacora.josedepierola.com/?p=445>
- Eagleton, T. (2006). *La estética como ideología*. Madrid: Editorial Trotta.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal ediciones.
- Giddens, A. (2000). *Modernidad e identidad del yo*. Barcelona. Ediciones Península.

- Groys, B. (2016). *Arte en flujo*. Buenos Aires: Caja negra editora.
- Huamán, M. A. (2005). *Lecturas de teoría literaria II*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Lispector, C. (1996) La explicación que no explica. Lauro Zavala (Editora). *Poéticas de la brevedad*. Teorías del cuento III. México: Coordinación de Difusión cultura UNAM, 193-212.
- Liotard, J-F. (1995). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Maffesoli, M. (2004) Yo es otro. Daza Navarrete, Gisela; Laverde Toscano, María Cristina y Zuleta Pardo, Mónica (editoras). *Debates sobre el sujeto*. Bogotá: Fundación Universidad Central. Siglo del hombre editores.
- Menke, C. (1997). *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid: Visor.
- Pacheco, C. (1993) Criterios para una conceptualización del cuento. *Del cuento y sus alrededores. Concepción y desarrollo del cuento moderno*. Caracas: Monte Ávila Editores, 11-42
- Rest, J. (1971). *El desarrollo del cuento*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina
- Touraine, A. (1994). *Crítica de la modernidad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Vásquez, J. G. (2008) *Apología de las tortugas*. <http://elcuadernodesamuel.blogspot.pe/2008/07/apologa-de-las-tortugas.html>

Fragmentación, vida y humor en *Disonante*

Miguel Lescano Tena
lescanonuevo@hotmail.com

Resumen

El libro *Disonante* muestra que texto e imagen tienen la misma importancia en el lenguaje comunicativo. La relación entre ambos pone en relación ideas fragmentadas y contrastes entre poética y poética. *Disonante* muestra un mundo hermético donde el yo esboza una mirada irónica sobre la sociedad. Su objetivo es conseguir un acercamiento performativo entre vida y el arte. Se aspira que el receptor extienda su imaginación hacia nuevos mundos, sin salir de esta realidad de sueños y pesadillas configuradas en blanco y negro.

Palabras clave: fragmentación, ironía, poesía experimental, arte, reflexión.

Abstract

The book *Disonante* shows that text and image are both important for communicative language. The relationship between both joins fragmented ideas and contrasts between verbal and visual poetics. *Disonante* reveals an hermetic world where the self portrays an ironic view about society. Its goal is to get a performative approach between life and art. Its aim is for the receptor to extend his imagination towards new worlds, without leaving this reality of dreams and nightmares shaped in white and black.

Keywords: fragmentation, irony, experimental poetry, art, reflection.

Fragmentación, vida y humor en *Disonante*

Introducción

Disonante es un libro experimental. Texto e imagen dialogan en una analogía esencial. El lenguaje es una acción interdisciplinaria de poéticas sensibles que se aferran a la realidad como un rito. El lenguaje busca identidad esencial en textos e imágenes configuradas en blanco y negro. La vida. *Disonante* es un libro donde el lenguaje dialoga en conjunción entre texto e imagen. Aristóteles diría que: “La virtud del lenguaje consiste en ser claro sin ser trivial” (2002, p. 26). Narrativas cotidianas, poemas y aforismos crean un ancla de contraste con su par: la imagen. *Disonante* es un tratado sobre la búsqueda de la verdad del hombre en su devenir de vida frente a la muerte. Es las cartas que Cortázar escribió a su editor mientras escribía *Rayuela* hablaba de crear un libro infinito y que el hombre fuera el protagonista. Humor vital. La construcción estética de *Disonante* participa en fortalecer el sentimiento natural. César Vallejo escribió:

El poeta emite sus anunciaciones de otro modo: insinuando en el corazón humano, de manera oscura e inextricable, pero viviente e infalible, el futuro vital del ser humano y sus infinitas posibilidades. El poeta profetiza creando nebulosa sentimentales, vagos protoplasmas, inquietudes constructivas de justicia y bienestar social (Vallejo, 1973, p. 45 y 46).

En este caso el poeta y creador propone nuevos componentes artísticos, acorde con la época y el contexto. Creando posibilidades de buscar nuevas formas y mecanismos de comunicación. Se revela contra lo establecido. *Disonante* se inició en 1990. Durante años pensaba cómo finalizaría un libro donde el texto e imagen fueran protagonistas. Años de trabajo. El año 2016 mientras cursaba estudios de Maestría en Escritura Creativa en la Universidad Mayor de San Marcos, llegó la idea de poner fin a su proceso creativo y editarlo. Editar un libro no tradicional, innovador, distinto y explosivo fue la idea. *Disonante* fue el nombre. Herejía a la música y a la vida. Metáfora de vida donde lo real se transformaría simultáneamente en un artefacto: forma y texto. Susurros que

encajaban en melodías que iban a ir en paralelo y a la vez en disonancia. Sonidos trabajados en silencio. Encontrar una interacción entre texto e imagen fue el objetivo. Erigir una propuesta personal e inverosímil. Un autorretrato. Un libro social con conciencia crítica, que desciende al infierno y eleve a sus ruinas la desesperación por vivir y seguir sobreviviendo. En *Disonante* el texto e imagen exploran/tan el mundo. Creaciones que día a día han servido para alejarse de la muerte y llevar el texto-imagen a un disloque plausible. Conflictual en el proceso la relación del texto (poema o narrativa) con la imagen (gráfica o forma) y crear dos miradas reflexivas en un solo espacio. Podemos denominar a este ejercicio: contraste. No ser obvio en la respuesta. Significantes de derivados invisibles y significados que anclen la relación de imagen con el texto. Como decía Barthes en su libro *Lo obvio y lo obtuso*: “el anclaje es el control” (1986, p. 37). Para ordenar y desordenar en esa búsqueda el lenguaje. *Disonante* está impreso en blanco y negro. Nada “producirá el mismo gozo que [lograría] un dibujo en blanco y negro” diría Aristóteles en su libro *Poética* (2006, p. 8). En ese sentido el color negro predomina en el libro *Disonante*. La idea monocromática se toma de las experiencias vivenciales de los años ochentas. Década que marcó el percibir, con una nueva forma, textura y factura visual.

Poesía experimental

La poesía experimental se genera como punto esencial en el avance de las comunicaciones. Tiene como objetivo central poner en práctica posibilidades creativas con textos e imágenes. Existe antecedentes dentro de la tradición poetas de vanguardia como Mallarmé y Apollinaire, iniciadores y gestores de los cambios en la nueva forma de crear. La poesía experimental es un rebelarse al sistema establecido. Son los Futuristas que en su afán de expandir sus anhelos creativos en sociedades industrializadas sucumben a hacer del arte una ráfaga de imágenes y de textos, donde la velocidad y modernidad prima. Erigir lo moderno como el inicio de cambios en el lenguaje. Fernando Millán y Jesús García Sánchez precisan que fueron el desarrollo citadino y los medios de comunicación masiva que facilitaron los avatares de la poesía experimental:

... este crecimiento, especialmente el mundo de la ciudades, ha afectado a todos los componentes del campo de la comunicación; y lo que es más importante, se han creado nuevos medios de comunicación. Ciertamente, en los últimos treinta años, las sociedades industrializadas han producido una considerable cantidad de sistemas de signos, y además han ampliado considerablemente otros ya existentes hasta cambiarles prácticamente el significado. Estos sistemas de signos, aunque evidentemente no vienen a sustituir a las lenguas articuladas ni a la escritura tradicional, amplían el campo de la comunicación y de la expresión hasta extremos insospechados (Millán y García, 1975, p. 19).

Es así como esta nueva forma de expresarse se fortaleció a comienzos del siglo XX. En un principio haciendo escándalos mediante performances y lecturas poéticas en diferentes bares. Fue el movimiento Dadá que azotó Europa a inicios de 1916 que cuestionó lo académico y marcó rupturas con lo establecido. El poema experimental tiene varias denominaciones: concreto, experimental o visual. En el libro *Poesía visual española* compilada por Alfonso López Gradolí, se asegura que: “El poema visual está más próximo a la plástica; su aprehensión sólo necesita de una contemplación por parte del espectador-lector para aproximarse de lo que el autor ha querido explicar” (2007, p. 16). En *Disonante* se perfila un lenguaje fragmentado entre lo visual y lo literario. Es una vida que recorre el mundo y trata de sobrevivir. Manifiesta diferentes estados poéticos en su metacognición de vida y o sobre la vida. Crear síntoma con la imagen es socorrer la propia imagen. Al compararlas, la narrativa es de una simplicidad tribal. Busca lo desconocido. Busca evolución y generar otros lenguajes.

Lo social

“No significa no” (Lescano, 2017, p. 6). En esta literatura dual o artefacto la gráfica acompaña una imagen en alto contraste de una mujer que porta un rifle y a la vez cuida por su vida. Enfrenta en el devenir peligros que acontece en la serranía del Perú. Cuida su territorio de saqueos y otros imprevistos. Cuida algo y se cuida. A pesar de no aceptar imposiciones, tiene miedo y se protege. Se dibuja una narrativa de terror social. *Disonante* es un libro donde los hechos de la realidad priman. El artista está frente a frente con su realidad. Crea tensión entre el saber y la imagen. Theodore W. Adorno afirma en su libro *Teoría estética* precisa: “Tiene que desaparecer la vergonzosa diferencia entre el arte y la vida” (1983, p. 30). Idea para trabajar una relación entre arte y la sociedad. La vida como punto de partida. El proceso de vida en segunda instancia. La ciudad en labor de ensanchar los límites con el pensamiento y crítica: retroalimentar el doble mensaje. En *Disonante* el efecto texto e imagen es un resultado acumulador, Arnheim diría: “el niño dibuja más lo que sabe que lo que ve” (1988, p. 37). Borges hablaba de un *hecho estético* como punto de partida para la creación. Los Impresionistas que decidieron salir a la calle a pintar iniciaron un cambio en la forma de tratar lo visual. Monet no pintaba lo que veía, sino, reinterpretaba su visión pictórica según el paso del tiempo. El tiempo. Buscar el silencio que proporciona signo. Silencio que le pertenece a todos. Y a todas. Comentario borgeano del eterno retorno. La mujer que empuña su fusil no se amedrenta y busca la verdad en lo visible. El libro *Modos de ver* de John Berger, habla de una distorsión visual. “Para los Impresionistas, lo visible ya no se presentaba al hombre para que este lo viera. Al contrario, lo visible, es un fluir continuo” (2012, p. 25). En *Disonante* las imágenes son extraídas de un historial de vida o de pedazos de vidas en peligros; prestar significados para que el receptor

inicie otros significados en una nueva concepción. Texto e imagen. El mensaje se transforma poéticamente, se hace de todos. Analogía disonante. Ezra Pound precisa: "... y sobre la vida, pero el que sienta el divorcio entra la vida y su arte puede, naturalmente, intentar resucitar una forma olvidada si encuentra en ella alguna levadura, o si cree ver en ella elemento del que carece el arte contemporáneo y que pueda unir nuevamente este arte a su sustento: la vida" (1970, p. 19). Por ello el arte está ligado a la razón del creador.

El humor

Disonante presenta textos de poética coloquial y de humor. "Como un perfecto error" (Lescano, 2017, p. 92). Grafica una imaginaria donde llueven clavos en un cielo blanco. Un solo ojo mira una saeta que perfila una dirección incongruente. Imagen en blanco y negro. César Ángeles L. define el humor como:

...supone el cruce dialéctico entre lo trágico y lo cómico. De ahí que tenga sentido esa sentencia popular de que "el humor es cosa seria". Por otra parte el humor no supone necesariamente la risa. Es una filosofía y praxis de la vida; realiza una compleja operación de remisión crítica pero no colocándose absolutamente de modo opuesto al sujeto en cuestión (ya se trata de lo mismo, de un grupo, una institución...), sino que dialécticamente se ejecuta una confrontación recuperando a dicho sujeto: casi diríamos desde él y contra él. (Ángeles, 1998, p. 22)

La vida da inicio al humor. Inicia el riesgo de construir dos miradas en una. El humor fortalece el enfrentarse al caos de un mundo industrial y sin tiempos. En este devenir mundano y de sensibilidad. Aristóteles precisa que la epopeya "es infinita respecto al tiempo" (2006, p. 6). El mundo de *Disonante* solo busca la reproducción del mundo natural y de sentido comunicacional. A partir de lo anecdótico, enumera y presenta otro mundo dentro del mundo real provocando descubrimientos irónicos. Octavio Paz dice que: "...la ironía pertenece al tiempo histórico, es la consecuencia (y la conciencia) de la historia" (1994, p. 67). La voz del yo poético en *Disonante* nos habla de un ser humano envuelto en una sucesión de acontecimientos reales y surrealistas que oscilan en un sentido comunicacional, Guiraud nos dice que: "El signo es siempre la marca de una intención de comunicar un sentido" (1972, p. 33). El sentido crea reflexiones y cambios en la creación.

El Romanticismo

Es el amor otro de los ejes temáticos que despliega *Disonante*. En una búsqueda inusual que contrasta lo romántico y lo ontológico del sentido urbano. "El amor es algo más que amar" (Lescano, 2017, p. 20). Se configura un ramo de

cantutas que intentan dar señales de vida en una ciudad subterránea y socavada por la guerra interna de los años ochentas que azotaron el país. Un significado callejero donde los autos y camiones atropellan todo encanto de amor. El poeta César Ángeles L. en su poemario *A rojo* diría: “amor/ dulcísimo amor/ que casi no percibiste mi guiño/ de ómnibus a ómnibus” (1986, p. 6). Un romántico oscuro que viaja en su universo de sueños y pesadillas. En la página 66 el amor se hace sombra y a continuación se grafica manos que se entrecruzan y desean capturar corazones que vuelan por una ciudad disfrazadas de perdón: “Si no me amas, mataré tu sombra” (Lescano, 2017, p. 66). Susurra la ciudad universal de Lima. Metrópoli oscura y de peligro mundial. Pero una vez más todo se hace irreal, en la página 76 de *Disonante* se exige un cambio, ráfaga social de amor y odio: “Transforma tu sueño, transforma tu vida” (Lescano, 2017, p. 77). En la gráfica que le corresponde como anclaje, dos manos tratan de juntar la nueva creación de dios. ¿Existe o no existe dios?

Creación y época

José Carlos Mariátegui precisa en su libro *El artista y la época*: “La fantasía no tiene valor sino cuando crea algo real” (1973, p. 23). La imagen que el destino envía para configurar la idea o la gráfica, su mensaje valora su hecho estético. El destino implica una experiencia objetiva. Los griegos llamaron a ese detalle *agonía sucesión de conflictos*. La dicotomía texto-imagen se va amalgamando en un hecho de cultura, o artefacto objetivo. Borges hablaba de un *hecho estético* como conjunto de experiencias que dan valor y fortalecen la creación. El anclaje texto/imagen posibilita el resultado como argumento total catalizador: significado y signifiante. Saeta del destino. *Disonante* explota/plora como un complemento auténtico y real. El contenido cambia hacia lo nuevo, John Berger precisa:

Este nuevo status de la obra original es una consecuencia perfectamente racional de los nuevos medio[s] de producción. Pero, legados a este punto, entra en juego de nuevo un proceso de mistificación: La significación de la obra original ya no está en la unicidad de lo que dice sino en la unicidad de lo que es. (Berger, 2012, p. 28)

Lo estético tiene que ver con la intuición de crear. En el microbús trasladándome a mis clases en la Universidad de San Marcos, un cobrador enfurecido (ya que nadie tomaba la iniciativa de pagar su pasaje) gritó algo que me dejó pensando: “las palabras no pesan”; el mensaje fue intuitivo, confirmando que el ser humano crea por intuición y necesidad. Lo intuitivo es una reacción humana. El ser humano se comunica desde su creación y su transformación. La intuición es una facultad humana. Dar ideas y crear es meramente por intuición. La representación es por lo tanto intuición, es el texto del texto y la imagen de la imagen. Esta actividad expresiva se amplía, como vivir en una ciudad llena

de mensajes e ideas que oscilan por la atmosfera como libélulas enloquecidas. La ciudad. *Entrar a la biblioteca es entrar a una ciudad* diría Jorge Luis Borges. En este devenir/percibir el creador produce imágenes y textos. Estas ideas creativas intuitivas son un acto humano. Benedetto Croce en su libro *Estética* precisa que: “La actividad es liberadora porque arroja la pasividad al exterior” (1971, p. 25). Autocrítica. Por intuición o por necesidad fue naciendo *Disonante*. Ahora, después de años está en el exterior para verse y ser visto.

Tiempo y espacio

Poesía dame vida. Vida dame imágenes. En *LAOCOONTE o sobre los límites en la pintura y la poesía* de Lessing, el escritor alemán precisa que los textos son acciones y lo visual se caracteriza por ser cuerpo. El tiempo es texto y el espacio lo conforma la imagen. Intrigante, delicioso y tentador para crear un libro de imágenes y textos. La calle y lo urbano se adhieran en el campo visual del receptor y colaboran en generar nuevos poéticas e imágenes. Kandinsky en su libro *Punto y línea sobre el plano* dejaría escrito para la eternidad: “Ya no se trata de un espectador que observa la calle desde su ventana; el hombre está ahora en la misma calle... La nueva ciencia artística sólo podrá surgir, naturalmente, en el momento en que los signos símbolos y los ojos y los oídos alertas permitan pasar del silencio a la palabra” (1988, p. 17). Parfraseando al poeta Roger Santiváñez: *el poeta busca su propio planeta, su mundo íntimo*. Ontología de vida. Realidad y contexto donde el yo poético vive y trabaja. Es goce entre amor y la muerte.

Sincronismo

Según el diccionario de la real academia, sincronismo es el estudio o análisis lingüístico que trata una lengua o un fenómeno lingüístico en el estado en que está en un momento determinado, sin tener en cuenta su historia o su evolución en el tiempo. El lenguaje es un fluir. El poema es un puente estético. Convertido en su devenir en imagen arte que nos ha tocado vivir. Realidad solo realidad. Reflexión crítica. Vallejo habla de un sincronismo y una sensibilidad esencial en el quehacer del artista:

¿Existe una estrecha correspondencia entre la vida del artista y su obra?
¿Existe un sincronismo absoluto entre la obra y la vida del autor? Sí.
El sincronismo existe en los grandes y en los pequeños artistas, en los conservadores y en los revolucionarios. El sincronismo se ha producido en el pasado, se produce actualmente y producir siempre. Aun en el caso de artistas en cuya obra parece, a primera vista, faltar el tono peculiar de su vida, la concordancia profunda y, a veces, subterránea, en evidente. Para dar con ella, basta auscultarla con buena fe y con un poco de sensibilidad. (Vallejo, 1973, p. 47).

El sincronismo enumera hechos de vida con su realidad. El acto creativo va de la mano con su razón de ser. En sentido razón y sensibilidad de *Disonante* buscan evocar un mundo que corresponda a su deseo buscado: interpretado y entendido. Crear su propia tradición. Entre sus dicotomías poetizadas ver al artista y su obra. Octavio Paz puntualiza: “El mundo es la metáfora de una metáfora. El mundo pierde su realidad y se convierte en una figura de lenguaje” (1994, p. 65). En todo caso se exige la liberación del lenguaje tradicional.

Evocar un mundo

En el universo de *Disonante* texto e imagen nos muestra mundos extraídos del propio campo perceptivo del yo creador. Es la misión del poeta. El mundo evocativo invisible se convierte en un mundo visible. Consolidando la poética de *Disonante* en su propia autonomía del arte. Nada queda fuera del contexto creativo, el tiempo se hace intemporal. En el libro compilado por José Luis Molinuevo *Arte y escritura*, Fernando Castro Borrego, puntualiza que: “El acto creativo ya no gravita en torno al concepto de descripción sino al de evocación” (1995, p. 72). Fusión de las artes. Forma y propuesta de *Disonante*. Involucran nuevos instrumentos de comunicación en el devenir poético. El poeta es como un alquimista que busca lo desconocido, Edgardo Dobry en su texto “*Poesía y alquimia*” se pregunta:

¿Por qué el poeta, en el momento en que se vuelve corporativo, cuando siente la mayor necesidad de defender su saber del acoso de la opinión pública, renuncia a sus instrumentos tradicionales, el endecasílabo o el alejandrino, o el soneto? No existe una respuesta definitiva para la cuestión. Para Mallarmé, el alejandrino y el soneto se fueron volviendo fórmulas demasiado manidas; parte de la alquimia del poeta consistía en fabricarse instrumentos nuevos, más opacos cada vez. (Dobry, 2007, p. 26)

El acto creativo es la relación de reflexión entre texto e imagen. Mirar y leer. Como involucrarse en ver una película en blanco y negro. Acción y reacción del receptor. Provocando en nuevo significado estético y provocaciones holísticas. El lenguaje poético se hace una obra de arte. Imagen y texto. Octavio Paz precisa: “Lo moderno no se caracteriza únicamente por su novedad, sino por su heterogeneidad” (1994, p. 109). Es un ritual de vida intemporal. Encontrar experiencias de vida. Pliegues de formas nuevas y novedosas.

Imagen y vida

El poema se lee y tiene forma. Está ahí para tocarlo. El poema es imagen. Busca la desintegración verbal. Bruno Munari escribe que: “Conocer las imágenes que nos rodean equivale a ampliar las posibilidades de contactos con la realidad,

equivale a ver y a comprender más” (1985, p. 22). La imagen es poderosa. Es sólida como una roca en el planeta de *Tlön*. *Disonante* no copia al mundo, crea un nuevo mundo. Texto e imagen es un artefacto autónomo de imagen y vida. Octavio Paz, diría:

La conjunción entre la teoría y la práctica, la poesía y la poética, fue una manifestación más de la aspiración romántica hacia la fusión de los extremos: el arte y al vida, la antigüedad sin fechas y la historia contemporáneas, la imaginación y la ironía. Mediante el diálogo entre prosa y poesía se perseguía, por una parte, vitalizar a la primera por su lenguaje común y, por la otra, idealizar la prosa, disolver la lógica del discurso en la lógica de la imagen. (Paz, 1994, p. 55)

La imagen crea otra imagen en su devenir creativo. En esa carga o sobre carga de vida *Disonante* cabalga a ras de tierra. Es un autorretrato de un mundo que no se ve, que sabe. Como un autorretrato. Rodolfo Hinostroza diría: “debo escupir algo que tal vez soy yo mismo” (1986, p. 134). Pero esta sensibilidad se extiende en contrastes y formas equívocas que se extienden en nuevos mundos de significados. *Disonante* es una propuesta de vida y arte. Sontag en su libro *Contra la interpretación* confirma: “El arte es el ejercicio que lleva la sensibilidad humana a avanzar implacablemente hacia el futuro, con la ayuda de técnicas cada vez más nuevas y formidables (2008, p. 133). Mi imagen, nuestra imagen.

Emoción sobre emoción

La emoción en relación a la vida del creador da fe de una serie de inventivas (en unos casos radicales y alternativas o siguen la tradición histórica) que se van generando mediante su proceso de crítica y autocrítica. Es el estudio de los clásicos y propuestas llevados por su instinto comunicativo. Estos procesos van enumerando en una nueva génesis de vida y creación. Eliot nos hablaba de expresar la emoción adoptando una forma artística y una apuesta a la sensibilidad. En su libro *Criticar al crítico* reflexiona y precisa:

Desde luego, me doy cuenta de que mi “correlativo objetivo” y mi “disociación de la sensibilidad” han de ser atacados o defendidos en su propio plano de abstracciones, y no he hecho más que indicar lo que, a mi entender, ha sido su génesis. Y también me doy cuenta de que, al exponerlo de esta forma, formulo una generalización sobre mis generalizaciones (Eliot, 1967, p. 22).

La emoción en *Disonante* se esparce como ráfaga de luz entre nuevos lustros. ¿Habrán analogía de vida y la muerte? La creación ejerce una sucesión de experiencias creativas que van a la par con las emociones y experiencias abstractas influenciadas por escritores y artistas clásicos que educaron la percepción a

lo largo de años del aprendizaje creativo. Esta experiencia lo enriquece la vida. Valdelomar diría que: “Este sentimiento de la intuición enriquecido por la experiencia, es decir por la observación y el análisis...” (1971, p. 93).

Percepción

La percepción es reflexiva. Debe ser amplia e ideal. A mayor percepción, mayor campo de acción. Del hecho estético aflora nuevas imágenes y poéticas. *Disonante* es un dúo de sonidos que van en paralelo hacia un significado plural. Narrativa esencial e imagen comprometida con el ojo. “Una percepción debe inmediatamente y directamente conducir a otra percepción ulterior... siempre una percepción debe debe debe moverse, al instante, hacia otra!” (2017, p. 3) precisa en *El verso proyectivo* Charles Olson. Arnheim será más puntual al decir: “Es el camino del hombre, y no podemos permitirnos el lujo de bloquearlo” (1988, p. 25). En este devenir la percepción se transforma en matices y texturas poetizadas. Eje importante del mundo de estética industrial de *Disonante*. Una vez más los espacios cotidianos marcan nuestra forma de pensar creativamente y encontramos el sumo para nuestras creaciones perceptivas y literarias. Rainer María Rilke aconseja que: “... utilice para expresarse las cosas que lo circundan, las imágenes de sus ensueños y los temas de sus recuerdo. Si su vida cotidiana le parece pobre, no la culpe, cúlpese usted; dígame que no es bastante poeta para suscitar sus riquezas. Para los creadores no hay pobreza ni lugar pobre, indiferente” (1957, p. 18). *Disonante* educa con los sentidos.

Movimiento y ritmo

La vida se transforma en ondas que se extienden al infinito. El mar en su vaivén oscilante genera susurros e imágenes sin igual. El poema y la imagen en *Disonante* mantienen un ritmo de vida hacia la contemplación de las mentes. En esa forma de vida el mundo se transforma y recrea. Aristóteles decía: “...pues a través de figuraciones rítmicas representan tanto los caracteres como pasiones y las acciones” (2006, p. 1). Las imágenes en *Disonante* se extienden en sucesivos movimientos de vida, que a la par con el texto de humor y parsimonia distantes, hacen del artefacto texto e imagen un solo lenguaje arte para su receptor. Valdelomar precisaría que: “Una obra de arte es un ciclo rítmico” (1971, p. 92). El ritmo es música para los ojos y movimiento para la imagen. Es el son de vida para el ser humano castrado en su tristeza en un sistema mecanizado y sin espacios para comunicarse. En el libro *Poesía en rock*, Rotondo e Yrigoyen manifiestan sobre el tema que:

Como todos sabemos, existen lazos muy estrechos entre la poesía y la música, artes hermanas desde su origen —en la Grecia antigua incluso se fundían. Octavio Paz, en *El arco y la lira*, sostiene que la frase poética

tiene como unidad el ritmo, al contrario de lo que sucede con la prosa, cuya unidad es el sentido. El ritmo es un agente de seducción. Eso lo saben bien los músicos y los groupies. (Rotondo e Yrigoyen, 2010, p. 26)

La vida está hecha en pares: bien y mal, alto y bajo, calor y frío, etc. en esa tensión disociada se eleva nuevas contradicciones.

Reflexiones y configuraciones

Disonante es un libro que busca diálogos de reflexión entre emisor y receptor por medio de un lenguaje dual. En esa práctica texto e imagen manifiestan distintos desenlaces creativos y pone sobre el artefacto o relación el proceso de creación. Las imágenes crean su propio discurso, cerrando de un modo especulativo el texto final. La imagen crea su silencio. El texto evoca identidad. En ese sentido *Disonante* confabula un orden dual que dará como resultado una comunicación integrada. En su ensayo “*El arte como lenguaje*” Yuri M. Lotman precisa:

El contenido conceptual de la obra es su estructura. La idea en el arte es siempre un modelo, pues recrea una imagen de la realidad. Por consiguiente, la idea es inconcebible al margen de la estructura artística. El dualismo de forma contenido debe sustituirse por el concepto de la idea que se realiza en una estructura adecuada y que no existe al margen de esta estructura... Un texto artístico es un significado de compleja estructura. Todos sus elementos son elementos del significado. (Lotman, p. 48)

El libro *Disonante* explora el sentido de reflexión entre texto e imagen. El narrador confabula en la doble lectura un solo acto creador. El lenguaje es arte y el arte es lenguaje. Miguel Ángel Huamán dice: “Pero el arte y la literatura son lenguajes especiales, son lenguajes que se basan en otros lenguajes (lenguas naturales, colores, notas musicales, etc.)” (2016, p. 38). Por ello la imaginaria de *Disonante* propone en la imagen configurada y el texto escrito un parangón unificado. La imagen crea un silencio.

Conclusiones

La comunicación ha transformado el mundo y el modo de mirar el mundo. Desde los dadaístas hasta el pop art, las artes visuales y la poesía escrita sufrió una revolución de transformación y propuestas en su devenir creativo. La poesía de vanguardia o experimental se alimentó de los medios de comunicación, pero es importante resaltar que son los cambios en las comunicaciones y la amplia oferta de los mismos que hace también el arte y la poesía sufran esos alcances o cambios, como la proliferación de nuevos diarios, historietas, letreros publicitarios, etc., para iniciar transformaciones y cambios en el modo de mostrar

el medio. Por tal motivo, es esencial permitir que *Disonante* contribuya a ese espectro de cambios en el devenir comunicacional en la cultura poética y visual. Es la unión de comunicación en su conjunto. Barthes precisaría que: “el sentido es la unión de un significante y un significado” (2002, p. 46). Mirar, leer, sentir, crear otro cuerpo. El artista está en desacuerdo con obstáculos que le impida desarrollar su creatividad. Lo molesta todo que le impida ser libre. Su mirada es un rayo que parte y atraviesa todo. Percibe fantasmas que bailan en nubes. Arnheim nos recuerda que “percibir es abstraer” (1988, p. 40). Una vez más el mundo se disipa en nuevas vertientes de cambios y fantasmas invisibles. Se hace todo y nada a la vez. Toda o casi todas las estéticas y movimientos artísticos dan vuelta por estas paredes de papel. El libro *Disonante* es un remix técnico que se apropia de la rutina ruin, de miradas de la ciudad o de enfrentarse a ella día a día. No copia el mundo, es otro mundo en constante cambio. Es un juego eterno de humor y de huir de la muerte mundana. La imagen es eterna. Es fantasma que persigue al creador-poeta busca aparte del mundo real, otro ser que dañar del mundo irreal, pero al mismo tiempo, evoca una búsqueda de algo nuevo que destruir, poner fin a los argumentos de la vida de creador. Georges Didi-Huberman precisa en su libro *Arde la imagen*:

No es posible seguir hablando de imágenes sin hablar de cenizas. Las imágenes forman parte de eso que los pobres mortales se inventan para registrar sus estremecimientos (de deseo o de temor) y la manera cómo ellos también se consumen”. (2012, p. 17)

Por ello en el libro *Disonante* es el miedo a la muerte en este mundo terrenal que edifica lenguajes como escudos para poder sobrevivir en proclives sueños o pesadillas ciudadinas.

Referencias

- Adorno, T. W. (1963). *Teoría estética*. Barcelona: Ediciones Orbis.
- Ángeles L., C. (1996). *A rojo*. Lima: Posición Editores.
- . (1998). *Peligro: Rimbaud y Vallejo y el humor*. Lima: Editorial Hispano Latinoamericana.
- Aristóteles. (2006). *Poética*. Caracas: Monte Ávila editores.
- Arnheim, R. (1988). *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*. Madrid: Alianza Forma.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Buenos Aires: Ediciones Paidós Comunicación.
- . (2002). *Variaciones sobre la escritura*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

- Berger, J. (2012). *Modos de Ver*. 2ª edición. Barcelona: Ediciones Orbis.
- Croce, B. (1971). *Estética*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Oaxaca: Fundación Televisa.
- Dobry, E. (2007). Poesía y alquimia. *Orfeo en el quiosco de diarios*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 19-30.
- Eliot, T. S. (1967). *Criticar al crítico y otros escritos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Guiraud, P. (1972). *La semiología*. DF México: Siglo XXI Editores.
- Hinostroza, R. (1986). *Poemas reunidos*. Lima: Mosca azul editores.
- Huamán, M. A. (2016). *Literatura y Cultura. Una introducción*. Lima: Dedo Crítico Editores.
- Kandinsky, V. (1988). *Punto y línea sobre el plano*. Lima: Premia editora de libros.
- Lescano, M. (2017). *Disonante*. Lima: Editor Cono Norte.
- Lessing, G. E. (1985). *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Buenos Aires: Ediciones Orbis.
- López Gradolí, A. (2007). *Poesía visual española*. Madrid: Calambur.
- Lotman, Y. M. (2002). El arte como lenguaje. *Lecturas de teoría literaria I*. Miguel Ángel Huamán. Compilador. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Mariátegui, J. C. (1973). *El artista y la época*. Lima: Empresa Editora Amauta.
- Millán, F. & García Sánchez, J. (1975). *La escritura en libertad*. Madrid: Alianza Editorial.
- Molinuevo, J. L. (1995). *Arte y Escritura*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.
- Munari, B. (1985). *Diseño y comunicación visual*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Olson, C. (2017). *El verso proyectivo*. Recuperado de <http://www.vallejoandcompany.com/el-verso-proyectivo-por-charles-olson/>. Consultado: 15/junio/17.
- Paz, O. (1994). *Los hijos de limo*. Colombia: Editorial Oveja Negra.
- Pound, E. (1970). *El arte de la poesía*. México: Editorial Joaquín Mortiz.
- Rilke, R. M. (1957). *Cartas a un joven poeta*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte.
- Rotondo, C. & Yrigoyen, J. (2010). *Poesía en rock*. Lima: Ediciones Altazor.
- Sontag, S. (2008). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Valdelomar, A. (1974). *Poesía y estética*. Lima: Editorial Universo.
- Vallejo, C. (1973). *El arte y la revolución*. Lima: Mosca Azul Editores.

Eros y Tanatos: representación de la melancolía en *Ophelia*

Erika Rodríguez Vásquez
erika.rodriguezv77@gmail.com

Resumen

El objetivo principal de este artículo es discutir la representación de la melancolía como resultado de la tensión entre lo erótico y lo mórbido en el poemario *Ophelia*. Este predominante sentimiento melancólico en los versos, que constituyen el libro se analizará a partir de la correspondencia entre dos ejes: el eros y el tanatos, como fundamentos en la percepción de un tono catastrófico y el carácter mítico del personaje ofeliano. En ese sentido, se pondrá énfasis en evidenciar la presencia de un discurso y tono en el marco de creación de fin de siglo.

Palabras Clave: Ofelia, escritura poética, eros y tanatos; tono melancólico; fin de siglo.

Abstract

The main purpose of this article is to discuss the representation of melancholy, as a result of the tension between the erotic and the morbid in the poetry book *Ophelia*. This predominantly melancholic feeling in the book verses will be analyzed taking into account the correspondence between two axes: eros and tanatos, as foundations in the perception of a catastrophic tone and the mythical character of the Ofelian character. In this sense, emphasis will be placed on demonstrating the presence of a discourse and tone within the framework of the creation and spirit of the end of the century.

Keywords: Ofelia; poetic writing; eros and tanatos; melancholic tone; end of the century.

Eros y Tanatos: representación de la melancolía en *Ophelia*

Introducción

En el año 2001, la artista visual alemana Gundula Schulze Eldowy¹ presentó una exposición de fotografías correspondientes a los años 1975 a 1990 donde retrató las huellas decadentes dejadas por la guerra en la ciudad y en los habitantes de Berlín Oriental. La fotógrafa reflexionó sobre el significado de estas imágenes y escribió sobre el futuro, de cómo la humanidad se iría destruyendo hasta solo escuchar el sonido quejumbroso de su voz. Esta preocupación por retratar el estado anímico vinculado al malestar por la realidad cruel circundante es un tema recurrente y motivo para los creadores. Es así que el tópico de la melancolía ha estado presente desde la antigüedad clásica y ha adquirido, según la cultura y la época, cierta importancia y valoración como por ejemplo, en el siglo XIX, durante el periodo del Romanticismo. Actualmente, su vigencia se encuentra asociada, incluso, como un estado ideal de contemplación artística, tal como lo advierte la teórica y filóloga española Remedios Perni Llorente en su estudio sobre Ofelia: melancolía y la cultura visual: “El ánimo melancólico del artista” —o del pensador— prevalece en nuestros días, pese a sus momentos de desprestigio, como caracterización de cierto talento creativo”. (Perni, 2014, p. 131) En el presente artículo se analizará dicho concepto y su representación en los poemas del libro *Ophelia*. (Rodríguez, 2013)

Metodología

La indagación pretende abordar el concepto de la melancolía y su representación desde el análisis de dos ejes que configuran el poemario: eros y tanatos, para así establecer su relación en la percepción de un tono catastrófico y desolador. Se apela a un estudio por lo estético y simbólico que pueda reconocer; además, la apropiación de elementos intertextuales y relecturas del carácter mítico del

personaje shakesperiano. Para analizar los poemas se revisará el lenguaje poético, el sentido de los versos y su relación con la intertextualidad mencionada.

Del mismo modo, se tomará en cuenta los conceptos de melancolía desarrollados por pensadores a través del tiempo y la confrontación del concepto de erotismo propuesto por Freud (1973) y el de la poeta norteamericana Audre Lorde (1978), con respecto a la afirmación del uso del erotismo como poder de las figuras femeninas para ocupar un espacio en el lenguaje, en la historia, etc.

Eros y Tanatos

En este poemario, compuesto por 10 textos, encontramos dos ejes importantes para comprender la enunciación del tono melancólico. En primer lugar, existe una fuerte carga erótica debido al uso del elemento del cuerpo (femenino/ masculino/ andrógino). Se trata, además, de un erotismo por lo mórbido ya que la voz poética relata siempre el estado de un cuerpo en una atmósfera de muerte. En ese sentido, los versos refieren siempre un doble hundimiento, el del cuerpo y el de la realidad que los rodea. En el pensamiento freudiano, tanto eros como tanatos están definidos como dos instintitos básicos que acompañan a la humanidad y a la sociedad a lo largo de la vida. Por lo tanto, eros representa a los instintos vitales y elevados, mientras que tanatos refiere a los instintos de muerte y destrucción. Esta definición nace del filósofo griego Empédocles de Agrigento (siglo a. C.) y es tomada por el psicoanalista para explicar la complejidad de la naturaleza humana y su teoría sobre las pulsiones en el estudio “El malestar de la cultura”. Contemporáneamente, lo erótico también suele relacionarse con una afirmación de poder. La poeta estadounidense, Audre Lorde, define eros, como la personificación del amor en todos sus aspectos; nacido de Caos, Eros personifica el poder creativo y la armonía. En su ensayo: “Usos de lo erótico, lo erótico como poder” (1978), posiciona su uso como un poder para validar la fuerza inagotable y provocadora en la mujer. Para Lorde, históricamente se ha negativizado el término cuando ha sido detentado por la mujer o se ha usado en su contra para poder controlarla o servirse de ella. Además se ha sancionado a la que rompe ese control y usa lo erótico a su derecho y placer. Por tanto, Lorde propone la apropiación de lo erótico como una afirmación de ese poder y reclamar un espacio en el lenguaje, en la historia, en el trabajo y en todos los aspectos de la vida. Interesa, en este punto, interpretar la pulsión de eros en el poemario analizado como un camino hacia un nuevo conocimiento, al entendimiento de otros contornos de realidad y como lo explica Audre Lorde, el de proporcionar visibilidad, poder y espacio a esas nuevas relecturas que se enuncian sobre el personaje.

En segundo lugar, el eje del tanatos es desarrollado desde el lenguaje, pues es a partir de este donde se construye la atmósfera que permite la creación de

un discurso ofeliano y que fusione, además, a la dama con la noche, con el agua, con lo oscuro, entre otras metáforas. En esas circunstancias, la representación de la melancolía se hace evidente cuando se hace uso de un tono catastrófico y desolador (característica que ha acompañado al personaje a lo largo del tiempo). Los signos que reforzarían la existencia de ese tono, se encuentran en el uso de un lenguaje fáctico donde se construye lo lúgubre y lo sombrío, como lo expresan los siguientes versos: “*Campanas de la muerte / llaves negras / estoy muerta / la mano envejecida / el cadáver de la mañana / un sonido muerto*”. Por lo tanto, se puede afirmar que acechar el tópico de la melancolía en el poemario se traduce en acechar dicho tono catastrófico y desolador.

La acepción de tanatos deriva de la definición que dio Freud al mito griego, por tanto nos ceñiremos a ella, entendiendo el término como la pulsión de la muerte en los instintos de autodestrucción. En los versos que estructuran el poemario *Ophelia*, dicho instinto se encuentra fortalecido en las descripciones de mujeres suicidas, ausentes, conflictuadas, depresivas o al borde de la locura. Así, el yo poético enuncia una voz en constante lucha hacia la desintegración. Según algunos expertos en psicología, lo tanático puede referirse, también, a otras manifestaciones sociales de destrucción y desunión como las guerras, un genocidio, persecuciones, etc.

Ofelia y el mito

Con respecto al personaje evocado en el poemario, resulta oportuno tomar en cuenta las ideas que algunas teóricas sostienen sobre la importancia de estudiar la entramada relación de correspondencia entre la cosmovisión y la producción artística a lo largo del tiempo y en diferentes épocas para poder ver la evolución del pensamiento en la percepción de algunos modelos o íconos de la cultura actual. En el caso del personaje trágico de Ofelia, en *Hamlet*, del autor inglés William Shakespeare, siempre se la ha caracterizado desde la patología como una mujer-niña, virginal e inocente desbordada por la pasión amorosa o por la enfermedad mental. Al respecto, Remedios Perni, citando a Rebeca Comay, advierte que en la historia del término melancolía ha existido una fase denigratoria que ha tenido por lo general a la mujer como protagonista. En el poemario que analizamos se verifica el registro de estos principios tradicionales del mito de Ofelia (su existencia sigue siendo catastrófica y trágica), pero se alteran y reajustan para añadir otras interpretaciones y construir una relectura del personaje. De ese modo, Ofelia se convierte en metáfora y discurso presente en el texto, la melancolía aludida es entendida como parte de la naturaleza humana (tensión entre la vida y la muerte) y la realidad que se confronta, constituyen los límites relacionados a la falta de poder, al vacío e incertidumbre que acerca a la destrucción.

Como se observa, la experiencia creativa resalta el carácter inagotable del personaje y no sorprende que el mito de Ofelia se actualice y esté presente en la expresión artística contemporánea. Por otra parte, ayuda a transparentar la importancia y atención al concepto de lo que consideramos “la tradición”, su posterior crisis y la asimilación de una mirada crítica que permita desmontar y reflexionar sobre una apropiación del discurso, a partir de nuevas estructuras, materiales, procedimientos, temas etc. Así, es claro ahora, que a través de la intertextualidad, que pone en manifiesto la heterogeneidad, el poemario puede girar hacia otros significados, signar otras experiencias y experimentar en diversos planos con otros soportes de creación. Veamos cómo se despliega lo erótico en el poema “HAWTHORNE’S EXPERIMENT”:

Adormecida
en la piel satinada del lienzo
me estás mirando
entre tanto silencio
que encendido
pienso en el calor de un seno tibio.
Aún estás ahí
y distingo el solar
una luz dorada de atardecer
que se impregna sobre tus hombros
Inclinado hacia el labio
no hay distancia
y la mano envejecida
guarda púrpura
La Rosa
Nocturna
E s T r E m E c I d A
Detrás de las cortinas de la noche
una sombra se esconde
Detrás de las cortinas
El cadáver de la mañana.

(Rodríguez, 2013, p. 19)

Es clara la influencia de la intertextualidad en este poema en el que se hace alusión a un cuento de carácter fantástico del escritor norteamericano Nathaniel Hawthornes. La brevedad en los versos confecciona un efecto enigmático y lúdico en las imágenes donde se empieza a erotizar el cuerpo de la amada que se recuerda. El tono personal de la voz poética que lamenta la distancia

y la imposibilidad del lance amoroso evidencia la presencia inminente de la destrucción y la fugacidad de la juventud. En dichas descripciones de insatisfacción, la voz poética deja de ser febril y se torna serena. El ambiente exotista, donde ocurre el recuerdo erótico, es signado prontamente por la oscuridad de la noche, en la cual se instaura un profundo ambiente de sombra. Ofelia puede ser esa rosa nocturna y adormecida, immortalizada en el lienzo del recuerdo o acaso el cadáver que se descubre con malicia a la luz de la mañana.

Ofelia y su pasión por la tristeza

Remedios Perni recoge algunas definiciones a partir del minucioso estudio que Robert Burton (1621), contemporáneo de Shakespeare, hace sobre el carácter de la melancolía. Una de ellas es la de Hipócrates, quien consideraba a la melancolía como una enfermedad. Mientras que para Burton, los melancólicos eran seres, cita Perni: “arrastrados inexorablemente por la pasión de la tristeza”.² Sin embargo —advierte la teórica— gran parte de la leyenda que se ha tejido sobre Ofelia en las últimas décadas en la cultura occidental tienen su origen en el modelo que recreó el artista prerrafaelista John Everett Millais, (1851-52) quien retrató con profundo dramatismo melancólico a su joven musa Elizabeth Siddal. Por lo tanto, no sorprende que observemos dicha influencia en los referentes del libro, pues sirven para explicar las metáforas empleadas: la mujer es la noche, es el agua, la muerte, el ahogo, etc. De acuerdo a esto podemos afirmar que existe en los versos del poemario una fuerza vital que se desprende de lo erótico y palidece con el ensombrecimiento y melancolía que da paso al contraste de la muerte. Así, configurada la tensión mencionada, entre lo erótico y lo tanático, el contraste se hace palpable con el cambio de registro que algunos de los poemas presentan, sin interrumpir el ritmo desplegado en el texto.

La catástrofe y la desolación

La apropiación del mito del personaje de Ofelia, tradicionalmente se ha construido desde una simbolización en la que se enuncia a la mujer desbordada por la insania mental o la desesperación suicida. Esta encarnación guarda relación, dentro de una atmósfera de contemplación, con el estado melancólico que se presenta en el poemario, en tanto que el yo poético transita de la luz a la sombra por la soledad, ausencia, locura, maternidad etc. Así el contorno de realidad evidencia un mundo en crisis, que además, le es adverso y la lleva a su quiebre final, su entrega de la vida hacia la muerte. Ciertamente, dicha atmósfera, se mantiene a partir del mito del personaje desafortunado de Ofelia en la obra de Shakespeare, pero el discurso es construido desde una nueva mirada que trasciende el tiempo y puede permitir, incluso, abordar la condición de la mujer

actual. Así, encontramos textos como “INSOMBRA”, “OLEO DE KLIMT” donde se tocan temas como la maternidad interrumpida, aunque de manera sesgada, no dejan de sugerir el mismo hábito de destrucción. Por lo tanto, podemos sostener, que Ofelia será entonces el personaje metafóricamente encarnado y se convertirá en presencia y discurso en todo el poemario a partir de dicha atmósfera melancólica, la cual dotará de un cariz de enfermedad, oscuridad y muerte a los poemas.

Melancolía y Fin de Siglo

A partir de la percepción de un tono catastrófico y desolador puede rastrearse el retorno a algunos conceptos decadentistas y reflexionar sobre la existencia de un tono fin de siècle en el poemario, pues el uso de un lenguaje fáctico y lúgubre, que da presencia a metáforas vivas, sobre todo a mujeres al borde de una crisis, marca una estrecha relación con el espíritu de pesadumbre y angustia que responden a una manera de sentir el fin de siglo. Por otro lado, el diálogo con otros discursos extraliterarios como la pintura y la música según se observa en los títulos de los poemas como: “OLEO DE KLIMT / MARGARETH ON THE GUILLÓTINE / ATMOSPHERE/ KOMAKINO” además de precisar heterogeneidad y experimentación, refuerzan, aún más, el registro de referentes relacionados con el tono del “spleen” del fin de siècle.

El fin de siècle no solo está entendido como el fin de una centuria, el término acuñado en francés, tiene una connotación de periodo específico del siglo XIX, que incluso podría abarcar los primeros años del siglo venidero, donde se hace alusión a una gama de movimientos artísticos como el simbolismo o decadentismo, asociados por lo general a la cultura francesa y a occidente. Se entiende, también, que su atmósfera creativa estará en tensión constante con una desesperada expectativa por el cambio, lo cual revelará que toda su producción dejará traslucir la crisis del modelo societal dentro de la sociedad moderna.

El escritor francés, Huysmans, afirmó, hace mucho tiempo, que todos los fines de siglo se parecen. En *El viaje Entretenido* (2016), Luis Iglesias Feijoo, analiza el contexto socio cultural del fin de siglo anterior, como punto de referencia para reflexionar sobre nuestro propio fin de siglo y explicar las circunstancias en las que se produjeron las manifestaciones literarias y artísticas contra un sistema estético anterior. En este punto conviene advertir que tal reflexión lo llevó a afirmar que “estos balances de fin de siglo, suelen estar dominados por un tono catastrófico”³. A nuestro juicio, no deja de ser interesante que se indague y señale la conciencia de una crisis, como punto de partida, para abordar el contexto de creación del fin de siglo, ya que ello revelaría un ambiente dominado por una reacción desbordada por el cambio a un modelo nuevo. En todo caso, lo que importa para nuestro análisis es advertir que en el ocaso de

todo siglo, dicha crisis se encuentra relacionada con la idea de una conciencia sobre un futuro próximo que se desconoce, y que para enunciarse con identidad propia deberá romper con el paradigma anterior para proponer lo nuevo.

Conclusiones

En *Ophelia*, ciertamente existe la tensión entre ambos instintos como dos ejes polares por los que transitan el yo poético. Así, el punto de partida desde donde se enuncia siempre será desde el eros y paulatinamente será vencida por el tanatos. El tono melancólico y lúgubre que encontramos en movimientos como el decadentismo, son expresiones de la crisis de todo fin de siglo, pero en la actualidad (2000) ya no se puede reconocer solo una sino varias tradiciones que se rompen, se versionan, o se reactualizan, en diferentes expresiones artísticas. Es por ello que proponemos que en el poemario *Ophelia*, publicado en el año 2013, se insinúa un tono "fin de siècle", ya que existe una apropiación del discurso ofeliano desde la representación de la melancolía, la simbolización y la tensión entre eros y tanatos.

En el ámbito de las artes plásticas, el término "fin de siècle" adquiere algunos análisis más profundos. Lise Martinot, reflexiona y señala que el término, el cual reúne varias manifestaciones artísticas, agrupa también, una serie de principios y actitudes que pueden llevar a afirmar que funcionó como antítesis del modernismo. Así, para Martinot, el decadentismo es entendido como un movimiento esteticista, despolitizado y feminizador del arte. Donde podemos explorar los estereotipos de lo femenino y su relación con señalar en ella la idea de lo irracional.

Desde los estudios de las artes plásticas, se puede afirmar que lo femenino, a principios de siglo XX, era asociado a lo negativo, a la enfermedad, mientras que lo moderno, afanzado, desde sus inicios, en los modelos de la razón, solo permitía el horizonte de un nuevo orden de poder sustentado por lo patriarcal. Así, lo ordenado y estructurado eran valores que configuraban lo masculino.

En la actualidad, el paradigma de lo femenino está cambiando desde un enfoque del género. La diversidad del género otorga por tanto, también, una tensión entre el modelo tradicional y la ruptura. No sorprende tampoco que el mito de Ofelia se actualice y esté presente en la expresión artística contemporánea.

Se puede dar la reflexión, por tanto, que el tono catastrófico y desolador del "fin de siècle" está presente en el poemario *Ophelia*, y se encuentra desde la evocación del personaje trágico de la mujer suicida y en la representación de la melancolía traslucida en la pulsión entre eros y tanatos.

El poemario propone la creación de un discurso ofeliano proveniente de la obra de Shakespeare y del carácter mítico del personaje, que a lo largo del tiempo otros autores, artistas y otros soportes artísticos han evidenciado la evolución del personaje. El mecanismo en el proceso creativo del poemario es la apropiación lúdica y experimental, a partir del cual, se construye una relectura del personaje tradicional de Ofelia.

Notas

- 1 Se hace referencia a la exposición individual “Berlin. En una noche de perros” en la Galería Germán Kruguer de Miraflores, Lima-Perú. 2001.
- 2 Robert Burton, *Anatomy of Melancholy*, p.185. Citado por Remedios Perni, *Recordando a Ofelia: Melancolía y Cultura visual*, p. 143.
- 3 Iglesias Feijoo, *El viaje entretenido: Estudios de literatura española*, p 21.

Referencias

- Capona Perez, D. (2004). *Ofelia o el Mal Imaginario. Estudio de la evolución del personaje de Ofelia en tres obras dramáticas desde una mirada de género*. (Tesis para optar el grado de Magister en Artes con mención en Dirección Teatral). Universidad de Chile. Facultad de Artes, Santiago de Chile. http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2004/capona_d/sources/capona_d.pdf
- Gutierrez Girardot, R. (2004). *Modernismo: supuestos históricos y culturales*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Henriquez Ureña, M. (1962). *Breve historia del Modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Iglesias Feijoo, L. (2016). *El viaje entretenido: Estudios de literatura española*. Galicia: Universidad de Santiago de Compostela.
- Liotard, J. F. (2006). *La Condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Martinot, L. (2009). *Fin de Siécle en Europa, o Una Crisis del Sistema Modernista*. (Tesis de Magister en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte), Universidad de Chile. Facultad de Artes, Santiago de Chile. www.cybertesis.uchile.cl/tesis/uchile/2009/ar-martinot_l/pdfAmont/ar-martinot_l.pdf.
- Paz, O. (1990). *La otra voz, poesía y fin de siglo*. Barcelona: Seix Barral.
- Perni Llorente, R. (2014). *Recordando a Ofelia: Melancolía y Cultura visual*. (Tesis de Doctor por la Universidad de Murcia), Universidad de Murcia. Departamento de Filología Inglesa, Murcia. <http://www.tdx.cat/handle/10803/284813>
- Rodríguez, E. (2013). *Ophelia*. Lima: Escalante Editores.

Los personajes en la novela *Dios no quiere pobres*

Alberto Lázaro Pumalaza Díaz
pumalaza@gmail.com

Resumen

El presente estudio tiene como objetivo reflexionar sobre los personajes de la novela *Dios no quiere pobres*. Son personajes ficticios que están presentes en nuestra poética. El desafío es mirar con ojos críticos, nuestra narrativa. Asimismo, se identifica el sufrimiento, la indiferencia, la injusticia y la corrupción en la que se encuentran involucrados los personajes. Se trata de un estudio donde abordamos la discusión de la narrativa, la ficción y de cómo crear personajes.

Palabras clave: Personaje; narrativa; ficción; novela; creatividad.

Abstract

The present study aims to reflect on the characters of the novel *God does not want poor people*. They are fictional characters that are present in our poetry. The challenge is to look with critical eyes, our narrative. Likewise, the suffering, indifference, injustice and corruption in which the characters are involved are identified. It is a study where we deal with the discussion of narrative, fiction and how to create characters.

Keywords: Character; narrative; fiction; novel; creativity.

Los personajes en la novela ***Dios no quiere pobres***

Introducción

La novela *Dios no quiere pobres* tiene como personaje principal a Inca Mamani, quien nace producto de una violación a su madre adolescente. Criado por su abuelo, es instruido para reprochar las injusticias y buscar ideales solidarios. Cuestiona las instituciones estatales que se encuentran contaminadas de corrupción. Al tomar conciencia del olvido de su pueblo por parte de las autoridades de turno, se compromete a establecer escuelas, pistas y posta médica. Las autoridades representadas en el juez, alcalde y el párroco, están corroídos por la inmoralidad. Los adinerados se confabulan con ellos para arrebatar a los indígenas sus tierras y sumergirlos a explotaciones. Inca Mamani extrae los ideales de justicia del libro sagrado, de allí que actúa bajo la convicción de que Dios no quiere pobres, todo esto alimenta su compromiso en pro de la justicia. El desenlace del conflicto generado entre nuestro personaje, las autoridades y los ricos, finaliza con su muerte, que ocurre en la capital y que pasa desapercibido.

La propuesta de nuestro proceso creativo considera lo siguiente:

Un escritor escribe con frecuencia sobre temas en los que no sabía que estaba interesado u obsesionado. Al mismo tiempo, establece una comunicación secreta, profunda, esencial con las obsesiones ocultas del lector. Por esta razón, no hay una forma más verdadera de comunicación que la que se establece entre lectores y escritores (Cueto, 2014, p. 21).

Es de saber que toda creación literaria forma parte de una vocación, que ha sido alimentada por la formación académica, la práctica escritural, la entrega a los desafíos de tejer historias y crear personajes. Justamente, escribir novelas es una batalla permanente, una lucha interna que aflora hasta plasmarlo en la escritura. Ciertamente la vocación es el motor que enciende nuestra pasión de escribir.

El ejercicio de su vocación es un paliativo, no un remedio. Nunca triunfará en su vertiginoso, casi siempre inconsciente designio de sustituir: cada novela será un fracaso, cada cuento una desilusión. Pero de estas derrotas sistemáticas sacará nuevas fuerzas, y otra vez lo intentará, y fracasará, y seguirá escribiendo, en pos de la imposible victoria. Su vocación será un simulacro continuo gracias al cual podrá vivir (Vargas Llosa, 1971a, p. 95).

En nuestra investigación abordamos la discusión de nuestro proceso creativo, tomando como base la teoría literaria para clarificar aspectos de la narrativa, la ficción y la creación de los personajes. El diálogo con el arte poético nos permite estudiar los recursos estilísticos, las técnicas narrativas y las líneas temáticas de nuestra creación.

En el presente estudio abordamos tres ejes temáticos. El primero tiene que ver con la parte metodológica. El segundo se refiere a la narración y ficción en la creación del personaje. Finalmente abordamos la discusión de nuestra novela, estudiando sus personajes y los recursos literarios.

1. Antecedentes, objetivos y método

La investigación respecto a la creación de personajes es diversa. Tenemos a Manrique (2015) quien investigó la *construcción de identidad del narrador y de los personajes principales en el proceso creativo de la huella*. Sostiene que el escritor crea un mundo ficticio tomando como insumo la percepción que tiene sobre la realidad. Fusiona identidades de personas reales o ficticias para crear un personaje.

Sánchez (1998) investigó respecto a *la teoría del personaje narrativo (aplicación a El amor en los tiempos del cólera)*. En su estudio intenta bucear en la intimidad del personaje, así como explicar las razones del descrédito en que ha caído en la teoría literaria moderna, a diferencia del prestigio de que gozó en las poéticas grecolatinas y renacentistas.

Rico (2012) realizó el estudio denominado *saber narrar en literatura*. Brinda recomendaciones para construir personajes en nuestra narrativa. Para caracterizarlos recomienda realizar fichas biobibliográficas (dosieres) de los personajes principales e, incluso, de algunos secundarios. Asimismo, recomienda emplear personajes redondos, que serían creíbles, porque se identifica con el lector (p. 76).

Por su parte Freixas (1999) recomienda el proceso de “cortar y pegar” características de distintas personas para forjar personajes. Se trata de que cada personaje creado ilustre un tema: el egoísmo, el esnobismo, la sensibilidad estéril, la creación artística, la frivolidad, etc. (p. 66).

Asimismo, Miraux (2005) en su estudio *el personaje en la novela. Génesis, continuidad y ruptura*, sostiene que si el personaje es un ser imaginario que evoluciona casi libremente en un mundo ficcional, no es menos cierto que representa una parte desconocida (p. 90).

Tumi (2015) presentó su tesis respecto a la *ficción y metaficción en los textos narrativos: El caso de último verano*. Plantea que la narrativa universal pocas veces se las ingenia para reflexionar en sus páginas acerca de la literatura o del arte de escribir.

Paredes (1987) en su investigación sobre *manual de técnicas narrativas*, refiere que el personaje es otro elemento imprescindible en la narrativa, ya que sin ellos no se realizaría acción alguna en la historia narrada (p. 29).

Como objetivo general planteamos la reflexión sobre los personajes de la novela *Dios no quiere pobres*. Asimismo, los objetivos específicos fueron identificar la narración y ficción en la creación del personaje, la reflexión sobre el arte poético en el proceso creativo del personaje y el identificar los recursos literarios y los personajes en la novela *Dios no quiere pobres*.

Respecto a la metodología, debemos precisar que en la presente investigación trabajamos bajo los lineamientos de la investigación no experimental, porque solo describimos lo relacionado a la creación del personaje y del análisis de la novela *Dios no quiere pobres*. Asimismo, empleamos el método de diálogo entre la creación y la novela, enfatizando la creación de personajes y los recursos estilísticos. Por otro lado, recurrimos al método deductivo-inductivo, considerando que abordamos conceptos generales sobre la teoría literaria, para luego abordar el proceso creativo de los personajes.

2. Narración y ficción en la creación de personajes

Bien decía Agamben (2016) que la sagrada tarea de escribir significa apreciar y amar nuestra lengua, quien no lo hace, no es un escritor. A esto añadimos el ingrediente de la ficción, que nos facilita la creación de personajes, y por supuesto, de contar historias. En ese sentido Volpi (2011) refiere:

La ficción surge a partir del mismo proceso que nos permite construir el mundo y, en especial, concebir las ideas que tenemos de los demás y de nosotros mismos. Invento mi yo, así como los yos de los demás. Mal que nos pese, todos somos ficciones. Ficciones verdaderas (p. 74).

Vargas Llosa, refiere que “solo se puede ser escritor si uno organiza su vida en función de la literatura” (Vargas Llosa, 1971b, p. 18). Ese es el desafío que nos invita a reinventar nuestra cotidianidad, encontrando así la justificación para narrar invadidos por la ficción.

2.1. Compromiso del narrador

El narrador en la perspectiva de Chatman (1990) es aquel que inventa la historia, que amontonó sus ideas de manera especial, hizo que estas cosas sucedieran a estos personajes en estas palabras o imágenes. El narrador, es aquel que nos cuenta su historia, nos atrapa con ella, nos mantiene cautivos.

Toda obra literaria tiene un narrador, quien a su vez tiene la alternativa de ser el guía, el que nos lleva por la ruta de sus intenciones, o también puede dejarse llevar por la historia que lo cautiva al mismo tiempo. Es por eso que todo narrador asume, como diría Reyes (1983) “dócilmente las perspectivas de todos sus interlocutores” (p. 90).

En otros términos, narrar implica la entrega apasionada a una historia, es una causa que el narrador se encuentra involucrado, está atrapado por la historia ficcional que inició y reclama de él su culminación. Si la tarea de narrar exige entrega, el que escribe no debe sentir fatiga, sino más bien debe disfrutar escribiendo.

Por eso, narrar implica limitar el conocimiento de los mundos posibles de los personajes; un narrador está limitado por lo que sabe. Muchas veces no puede enterarse cómo piensan los demás personajes, ni cómo se comportarán; podrá enterarse de la vida de los personajes, si ellos se lo permiten, por supuesto (Dolezel, 1997).

Hemos de precisar que tenemos narrador en primera y en tercera persona. Cada uno de ellos tiene sus peculiaridades, que bien podríamos precisarlos siguiendo a Dolezel (1997) que nos dice que “el narrador en 1era. persona tiene que ganarse su autoridad autenticadora, mientras que para el narrador anónimo en 3era. persona esta autenticidad viene dada por convención” (p. 112).

El narrador haciendo las veces de tejedor, va hilando el texto con su trama planteada. Su rol es de vital importancia, él “es el sujeto principal e imprescindible, a partir del cual se configura un relato” (Estébanez, 2004, p. 712).

Como podemos intuir, el narrador no permanece pasivo, sino más bien, traza la línea secuencial de la historia a su libre albedrío. En ese sentido, Genette (1989) nos plantea las funciones del narrador, las cuales son:

- a) Narrativa: por el hecho de contar la historia.
- b) Organizativa: porque organiza el texto de manera coherente.
- c) Comunicativa: el diálogo que se inserta en su historia a través de los personajes.

d) Testimonial: aquí el narrador tiene la sinceridad de compartir sus fuentes de información.

e) Ideológica: cuando el narrador interviene en la historia de manera implícita o explícita.

Entonces tenemos a un narrador que cuenta la historia, al mismo tiempo que va organizando toda la trama, de tal manera que el lector encuentre una coherencia en la narrativa, una secuencia lógica. Solo así podrá seguir la lectura, ser atrapado por la historia. Si se inserta diálogos en la historia, tiene que estar en su contexto preciso, con el tono y la voz que corresponde al personaje. Que el narrador sea sincero y deje en claro su fuente de información para dar veracidad a lo que cuenta, es de por sí un gesto heroico. Si hay una propuesta ideológica en el narrador, queda en libertad para darlo a conocer.

No podemos negar que la narrativa que cuenta acciones y sentimientos de forma imaginativa, y lo hace de una manera atractiva y breve, también nos transmite emociones, de tal forma que deja al descubierto el mundo interior y la experiencia del escritor quien crea mundos y personajes que tienen representación simbólica, lo que a su vez es identificado por un público determinado (Solís, 2014). Pero creemos que toda narrativa no solo llega a las emociones, sino también a la razón.

Por lo tanto, el narrador está comprometido con su historia, a su vez lo que escribe genera expectativa y esperanzas en los lectores. Esperanza de que es posible construir un mundo nuevo. Bien lo dice Pozuelos (1994, p. 99, en Manrique, 2015, p. 102) al afirmar que "... todo universo narrativo se basa en el universo del mundo real que le hace de fondo". Entonces, podemos afirmar que la realidad se convierte en el germen de la ficción, en la fuente de nuestras historias contadas.

2.2. Los desafíos de la ficción

Al momento de escribir, todo narrador recurre a la ficción para contar sus historias. A decir de Barthes (1989) dicho lenguaje es "ficcional por naturaleza" (p. 133). La ficción es el punto de quiebre de nuestra realidad y la imaginación. No es que no sea real lo que pretendemos narrar, sino que es real solo en la ficción, y que existe en esa dimensión, como nosotros en nuestra realidad.

Como señala Zizek, en el ámbito de la fantasía se va perdiendo la consistencia de su mundo real. Esto sucede porque efectivamente hay una fantasía que la justifica. Recordemos que la fantasía parte de la realidad. Cuando esta es asumida por el narrador, sufre lo que se llama corte con la realidad. Es por

eso que toda la historia forma parte de un mundo irreal, que si bien partió de ella, ahora nos hace incursionar en su fantasía (Zizek, 1999 en Aldana, 2010).

La ficción es el detonante de la narrativa, porque sin ella es imposible que exista. Nuestra historia se presenta como verdadera, el lector tiene que sentirlo, si fuera posible tiene que oír a nuestros personajes como en la vida real. Tener la sensación que los puede palpar.

Si el personaje es un ser imaginario que evoluciona casi libremente en un mundo ficcional, no es menos cierto que representa una parte desconocida, incluso no realizada de la personalidad del autor. En esta perspectiva, los posibles novelescos realizan o develan virtualidades de una existencia. (Miraux 2005, p. 90)

Por otro lado, la ficción “afecta la construcción de los mundos posibles o imaginarios expresados en un determinado texto, como al mismo lenguaje (el lenguaje literario)” (Estébanez, 2004, p. 411). Efectivamente, la ficción permite construir los mundos que el escritor desea. Desde el arranque, la ficción nos transporta a otra realidad, que a su vez se convierte en un alivio de nuestro contexto presente.

Recordemos que la ficción “es una suerte de ‘representación’ en la que lo representado solo existe como experiencia imaginaria de entes inexistentes” (Pozuelos, 1994, p. 99, en Manrique, 2015). La ficción de una u otra manera parte de una realidad, y que a partir de la destreza del narrador transforma esa realidad en una ficción. Muchas veces sucede que al ver nuestra realidad no sabemos si es real o parte de una ficción. Por otro lado, conviene aclarar que el ser humano se vale de su cerebro para crear ficciones (Volpi, 2011).

Nos reafirmamos al sostener que la ficción es una manera de inventar o transformar la realidad, en ese sentido la ficción podría ser sinónimo de proceso creativo. Por supuesto que esto solo es posible en el campo de la literatura (Pozuelos, 1994 en Manrique, 2015). Desde esta perspectiva, se precisa que la narrativa es una “ficción verbal cuyos contenidos son tanto inventados como encontrados y cuyas formas tienen más en común con sus homólogas en la literatura que con las de las ciencias” (White, 2003, p. 109).

Sabemos que la ficción nos permite recrear nuestra vivencia, y de alguna manera nos invita a respirar un mundo imaginario. Tenemos una oportunidad de completar nuestra existencia, incluso de prolongarla, en el terreno de la ficción. La cruda realidad tiene una nueva oportunidad de reinventarse; eso ocurre en la ficción. Por eso estamos de acuerdo con que “la ficción completa a los seres humanos, añadiendo a sus vidas aquello que les falta para ser felices, o restando de ellas lo que los hace infelices” (Vargas Llosa, 2008, p. 101).

Debemos precisar que la ficción también se le conoce como fantasía, y esta no tiene por qué limitarse a un ambiente fantástico que muchas veces puede mantener sombrío la realidad. Recordemos que mantener la relación entre la fantasía y la realidad, es algo tan obvio. La fantasía muchas veces deja de manifiesto lo espantoso de la realidad (Zizek, 1999 en Aldana, 2010).

Es así que llegamos a la mimesis, la cual no debemos considerarla necesariamente con reproducir la realidad, sino más bien busca representarla, es decir, plantear una nueva realidad a partir de la creación del arte. Por eso mimesis sería sinónimo de crear. Desde esta perspectiva, se diría que mimesis bien se entiende también como ficción, lo que implica crear nuevos mundos, nuevas realidades (Estébanez, 2004 en Manrique, 2015).

2.3. Relación entre el narrador y el personaje

Cuando escribimos, le ponemos una voz a nuestra narrativa. Tenemos una voz distinta del autor, a pesar de que el texto narrado es creatividad de este. Podemos ver una voz instaurada por el autor, como fuente de un discurso que no es el suyo (Reis y Lopes, 1996, p. 138 en Manrique, 2015). Este es el punto de partida que todo escritor debe tener en claro, tener la voz narrativa es imprescindible.

Muchas veces podemos escribir en nuestra narrativa, con el “yo” autobiográfico, lo cual formará parte de un discurso ficcional, donde se tendrá un lenguaje construido. Se busca que la autobiografía sea propuesta y pueda ser leída como un discurso con atributos de verdad. (Pozuelos, 1993, en Manrique, 2015). Por supuesto, esto sucede si el narrador decide usar la autobiografía como recurso para expresar su creatividad.

Si el creador decide asumir el rol de un narrador omnisciente, tendrá sus razones, tal vez esto le permita controlar los personajes. Para Cueto (2014), este tipo de narrador tiene la ventaja de poder moverse de un lado a otro, entrar en la mente de distintos personajes y ofrecer una visión panorámica.

El narrador es el sujeto principal e imprescindible a partir del cual se configura un relato. Ahora bien, el que cuenta la historia, va presentando a los personajes, los sitúa en un espacio y tiempo determinados, observa sus hechos externos y su mundo interior si el narrador lo quiere hacer desde esta perspectiva. También describe sus reacciones y sus comportamientos y, todo ello, desde una perspectiva determinada (Estébanez, 2004, en Manrique, 2015).

Por su parte, Reisz (1989) nos precisa respecto a la voz del narrador. Afirma que:

El autor de ficciones narrativas siempre relata a través de una voz distinta a la suya —la del narrador— y que esta situación no se modifica

por el hecho de que esa voz llegue a erigirse o no en persona, se mantenga fuera del universo narrado o esté presente en él ya sea como protagonista o simple testigo. (p. 136)

Vargas Llosas (2004) afirma que el narrador debe estar oculto, el lector no debería percibirlo, de tal modo que “el lector no piense que los personajes de una novela son títeres, de vida prestada y ordenada, sino seres libres, dueños de sus acciones, responsables de sus decisiones” (p. 50).

Recordemos que como narradores tenemos que tener lectores que sean atrapados por nuestra propuesta narrativa. Tiene que ser un lector “que el texto necesita para su existencia y que el proceso de lectura va estableciendo, aquel que colma las presuposiciones, que llena los vacíos y extrae al texto de su indeterminación” (Pozuelos, 1994, p. 238).

3. Discusión de la novela, sus personajes y los recursos literarios

El personaje es un ser humano ficticio que aparece y participa en toda obra narrativa. Es ficticio porque es parte de una historia (cuento, novela, etc.) y lo habita. Dicho personaje se involucra en la historia, actúa como objeto y sujeto de las delicadas operaciones de la trama (Paredes 1987, en Manrique, 2015). En la novela *Dios no quiere pobres*, encontramos personajes con perfil andino, cuyos nombres reflejan la situación de marginalidad en la que se encuentran.

Cada uno de los personajes tiene un recorrido de sufrimiento, marginación y exclusión social. Van cobrando vida en la medida que aparece en escena. La muerte se los lleva en la mayoría de los casos, desaparecen para demostrarnos lo efímero de la existencia de aquellos que viven en la marginalidad.

Para que una novela sea creíble, tiene que tener una “trama fácil de seguir y personajes verosímiles que la posibilitan” (Palaversich, 2003, p. 11 en Giusti, 2015). Desde esa perspectiva, el personaje principal Inca Mamani, quien vive en la zona andina, sufre desde el vientre de su madre. De niño fue instruido para tomar conciencia de su compromiso social. Es un ciudadano que teniendo tierras y futuro prometedor, renuncia a sus privilegios para ayudar a los desvalidos de su pueblo. Veamos su perfil:

[...] tenía la jeta desmesurada, dando la impresión de una inflamación congénita. Los ojos abiertos dejaban al descubierto la pupila por donde se percibía una mirada exagerada, inquisitiva, que al responder podría amedrentar a cualquier interlocutor. La nariz aguileña con holgados orificios, podían emitir agitadas respiraciones de alguien que quiere aferrarse a la existencia. El semblante espacioso, daban la impresión de una buena nutrición. Aquellos cabellos erizados, completaban la imagen encarnizada de la fealdad indulgente, porque a

decir verdad, al verlo fijamente, el repudio se mezclaba con la piedad (Pumalaza, 2018, p. 9).

3.1. ¿Cómo crear personajes?

Para Forster (1995 en Manrique, 2015) los personajes son los sujetos, “aquellos que puebla la novela o el cuento y vive en ese mundo singular” (p. 204). Si bien ante la ausencia de una escuela, el abuelo se convierte en el maestro por excelencia. Situación que surge como alternativa ante la agobiante injusticia.

Don Tiburcio se percató que Inca Mamani, era un buen alumno de la vida, capaz de recibir aquel depósito de sabiduría ancestral (y)... acariciar tiernamente las frases desafiantes que salían de sus labios, que sólo le producía el amargo sabor de una cruda realidad. (Pumalaza, 2018, p. 19)

Ahora podemos entender que la frustración del abuelo se la traslada a su nieto. Se convierte en un profeta, de las acciones posteriores de su único heredero. El plan funciona perfecto, considerando que Inca Mamani asume las instrucciones del maestro. En ese sentido, la educación, a decir de paulo Freire, es liberadora, porque concientiza, para tomar decisiones de construir una nueva sociedad.

Es posible que al construir personajes, estos están ahí esperando que el autor les brinde roles, teja en torno a ellos la intriga fatal de situaciones, relaciones, encuentros y episodios que permitirán que sean transformados en personajes (Agamben, 2016, p. 17). El personaje de Inca Mamani, tiene una mirada crítica de la realidad. El narrador pretende que el lector sea cautivado por la toma de conciencia y no se acomode a la propuesta del sistema.

Con la mirada escrupulosa, observa que la ley de la selva impera en la ciudad. Por un momento duda en continuar su trayecto. Busca la dirección entre sus pertenencias. El rumbo de su vida se vislumbra en la incertidumbre, la ruta es una incógnita. ¿Qué hacer? Sus amigos arreglaron todo, menos la tranquilidad de su corazón. Con su costal maltracho se desliza por los lineamientos que le van indicando un croquis. (Pumalaza, 2018, p. 102)

La trama lo inserta en lo arriesgado de su vida. Hay gente que lo quiere sacar de carrera, impedir que cumpla su propósito de vida; para evitarlos, se tiene que ocultar. Así se refleja la lucha entre el bien y el mal, la encarnan Inca Mamani con su lema de justicia, y por el otro, los opulentos hacendados que arrebatan las tierras a los indígenas desamparados.

Los personajes en cierta medida pueden adquirir autonomía en la narración, sobre todo cuando el narrador siente que se le va escapando de las manos. La trama de la historia lo va conduciendo por otros rumbos, aunque poco a poco las acciones se van insertando en una secuencia coherente.

La persona existe; el personaje, en cambio, pretende existir, pero sólo es un conjunto de palabras ordenadas de un modo determinado, palabras que dibujan a un ser fingidamente real. Las vidas de la persona y el personaje se desarrollan en un tiempo y en un espacio, con la salvedad de que el orden de los sucesos en el mundo de la ficción está impartido por un narrador, que dispone o distribuye a su antojo esa sucesión de acontecimientos. (Sánchez, 1998, p. 84)

Veamos la propuesta de Inca Mamani:

Al llegar la noche, Inca Mamani se internó en el anonimato, estaba invadido por una pesadumbre. La oscuridad contaminó de celaje su reflexión...descubrió que no tenía otra alternativa, que mejor sería confiar en Dios porque los humanos son traidores. Inquirió en las profundidades de su alma, encontró que no había nada que ocultar, además él era un simple mortal". (Pumalaza, 2018, p. 87)

Hay quienes conciben al personaje desde una óptica diferente. Por ejemplo Tomachevski concibe al personaje como un conjunto de motivos cuyo fin es conectar los diferentes motivos con la trama (Tomachevski, 1982, en Gando, 1993, p. 83 citado en Sánchez, 1998, 96). La conducta del personaje es determinante, sean trágicas o dichosas, las sabrá afrontar, o quizás proclame su derrota antes de tiempo. Al fin de cuentas, tiene que cumplir su destino.

Mientras el tiempo avanzaba como un relámpago, la rutina se hizo presente. Cada quien se vio obligado a cumplir el designio de su corazón. Unos sacaron los animales al campo, otros cogieron pico y pala para remover la tierra, las mujeres se alistaron para la siembra, los que montaron caballos planificaron el día anterior visitar el mercado de la ciudad para traer víveres, si el presupuesto familiar así lo permitía por supuesto...Los pies descalzos de los testarudos pordioseros, se impregnaban de astillas que los hacían vociferar blasfemias. (Pumalaza, 2018, p. 3)

3.2. Recursos literarios de la novela

Los recursos literarios tienen que ver primeramente con los recursos estilísticos. En ese sentido presentamos la estructura de la novela la cual está dividida en siete partes, las mismas que son: un acontecimiento insólito, el Pérfido, manos a la obra, el sacerdote, la depravación, el juez y por último la consumación.

El estilo es nuestro toque personal que se plasma en nuestra narrativa. Recordemos que el estilo es vital para que funcione el poder persuasivo de toda narrativa. Se procura un estilo sencillo, realista, irónico, panfletario, y hasta dramático. Existen oraciones cortas, propias de expresión poética, que nos permite ser más concisos. Nuestra historia es:

Un conjunto de acontecimientos vinculados entre sí. La historia podría exponerse de una manera pragmática, siguiendo el orden natural, o sea el orden cronológico y causal de los acontecimientos, independientemente del modo en que han sido dispuestos e introducidos en la obra. (Tomachevski, 1982, p. 102)

Veamos como comienza la novela:

El día que Inca Mamani nació, los cielos fueron abiertos para conspirar con el suplicio derramando gotas de aguacero, que descendían sin clemencia, sobre los desvalidos lugareños. El grito de dolor de una mujer que a duras penas se aferraba a la vida, fue de lo más inverosímil, ya que podría tratarse de una falsa alarma. Sin embargo, el aullido que se escuchó aquella madrugada, puso los pelos de punta a todos los moradores. (Pumalaza, 2018, p. 2)

Por otro lado, el estilo directo nos precisa que como narrador intervenimos para contar la historia, pero luego dejamos que nuestro personaje hable, que tenga voz propia.

—Si no fuera por tu madre, estuvieras dejándome flores— le había dicho alguna vez a su hija.

—¿Pero qué hizo mi madre, papá? — la niña lo miró fijamente buscando satisfacer su curiosidad. (Pumalaza, 2018, p. 12)

Podemos apreciar el proceso creativo que va tejiéndose a medida que avanza la historia. Conforme se cuenta la historia, el estilo directo aflora. “El proceso creativo es hacer la guerra a la razón... éste hacer la guerra a la razón supone un continuo esfuerzo mental, una renuncia a la cómoda pasividad (Aguilera, 1998, pp. 16-17).

Asimismo, tenemos el estilo directo libre, en la cual el narrador procura renunciar a su rol de mediador, procura no intervenir. Veamos el siguiente ejemplo:

—¿Cuándo sale la sentencia doctorcito?

—La próxima semana. No me apresures o no te hago el favor.

—No te enojés doctorcito, pero no me engañes por favor como lo hiciste con... (Pumalaza, 2018, p. 80)

Respecto al lenguaje, diremos que la novela presenta un lenguaje sencillo, muchas veces es crítico y hasta moralizador. También encontramos un lenguaje descriptivo, con presencia de diálogos, usando hipocorísticos. Aquí presentamos un extracto:

De tanta alegría por presenciar el don de la vida, se había olvidado de su hija, aquella adolescente que supo criar en su regazo... Siempre supuso que aquella tristeza estaba enraizada en la ausencia de la madre, que desapareció sin dar explicación, dejándose llevar por el cáncer. (Pumalaza, 2018, p. 8)

El lenguaje también lo encontramos en los diálogos, como en el siguiente caso:

—¿Por qué no tengo madre como las otras niñas? —le dijo en más de una ocasión. Sus ojos humedecidos buscaron alguna respuesta coherente— porque te quedas callado papá.

—Yo hubiera querido que se quede con nosotros toda la vida, pero la muerte no avisa— el padre respira para cobrar firmeza, porque el alma la tenía partida —alguna vez la veremos en el cielo.

—¿Cómo sabes que existe el cielo? — La niña quería seguir el interrogatorio.

—Mejor nos vamos a dormir. (Pumalaza, 2018, pp. 9-10)

Las técnicas narrativas son imprescindibles en todo proceso creativo. Debemos precisar que las técnicas nos permiten “escribir no solo con cuidado, sino cuidadosamente, evaluando y reevaluando lo que escribe, puesto que la práctica es el corazón del asunto (Gardner, 1987, pp. 8-9). Entre las principales técnicas que se utilizan en la novela tenemos el diálogo narrativo:

—Ese indio fue el culpable para dejar mis proyectos egoístas— dijo ella con tono sarcástico. Se acomodó el cabello, y suspiró desconcertada —después de todo no es tan feo como parece. (Pumalaza, 2018, p. 50)

—¡Cómo no llorar si era la primera vez que llegaba una profesora! ¡Cómo no llorar si por fin el analfabetismo será expulsado de nuestros contornos! —se dijo Inca Mamani. Sus pensamientos alimentaron su audacia— ahora todo será diferente. (p. 50)

La caja china o cajón de sastre, es otra técnica muy usada. En la novela podemos encontrarla de manera recurrente. Recordemos que la caja china consiste que a la historia general, lo acompaña una o varias historias menores, que luego al cerrarse la caja, volvemos a la historia central. La novela comienza con el personaje principal, Inca Mamani, pero luego se desplaza por otros personajes para volver al personaje central y así sucesivamente.

Anastacia era la comadrona del pueblo, era una anciana desvalida, que transitaba por este mundillo con un pedazo de coca entre los dientes, lo hacía por pura satisfacción y para espantar la mirada de algún curioso. (Pumalaza, 2018, p. 9)

Aquella mañana todo fue diferente, porque el grito de Petronila, una adolescente escuálida, seguía resonando en los oídos de los menesterosos pobladores. Todo aconteció en una habitación pequeña, donde el colchón hediondo se encontraba en el suelo, el fogón donde preparaban la sopa de carnero, calentaba el cuerpo decrepito en medio del alba helada. (Pumalaza, 2018, p. 8)

Tenemos también la técnica del recuerdo o raconto (el raconto es una palabra italiana que se usa para referirnos a una retrospectiva). En la novela apreciamos muchas veces la referencia a hechos ocurridos en el pasado, para luego volver al presente. Por ejemplo:

Entonces recordó la tarde que descendió a lo más bajo de la penuria, cuando se perdió por las calles polvorientas de una ciudad postergada por la irracionalidad de las autoridades de turno, la travesía era sucia y nauseabunda, por eso anduvo con las manos en las narices para evitar el vómito y espantar el estrés por lo deprimente de aquel lugar. Llorando dejó que desfilara por su arteria la desesperación. Nutrido de la angustia, gritó en vano “mamaaaaaaaaaaaaaa”, porque nunca la tuvo, ni siquiera un instante. (Pumalaza, 2018, p. 19)

No cabe duda de que el narrador omnisciente, muchas veces se hace presente en la novela. Esa técnica de narrar, cuenta la historia en 3ra. persona. El narrador no es un personaje de la narrativa, sino que transmite el relato desde fuera. Bien los precisa Freixas (1999):

Cada personaje es retratado del modo más completo y objetivo posible: se nos dice dónde nació, la profesión y clase social de sus padres, dónde se educó, etc.; se nos describen sus rasgos físicos; se nos habla de su situación económica, de su carácter, incluso de sus pensamientos más secretos, pues el narrador omnisciente lo sabe todo. (p. 68)

Veamos un texto alusivo en la novela:

Aunque Inca Mamani era un hombre de complexión fornido, de convicciones trascendentes, mirada penetrante, ademán castrense y con traza de honradez, también lloraba sobre todo cuando solía meditar de sus fracasos. Las veces que se deslizó por las punas en tiempos de helada, sentía que se desvanecían sus anhelos. Aquellos ideales de ver transformada su pueblo en una sociedad más equitativa, lo sumergieron en múltiples meditaciones. Alguna vez su abuelo le había dicho que no existen fracasos para los indios. Lo desafió a caminar erguido, sin atre-

verse por un instante a doblegarse ante la adversidad. ¿Porque siempre su abuelo se presentaba en sus recuerdos? ¿Por qué lo seguía hasta en sus palpitaciones estresantes? (Pumalaza, 2018, p. 46)

Ahora bien, en nuestro análisis de la novela, urge pasar a las líneas temáticas, para conocer el argumento. Entonces podemos decir que la novela trata de un pueblo que sufre los estragos de la injusticia, se les arrebatan sus tierras, no tienen escuela, ni siquiera un centro de salud. Los poderosos gamonales son los ambiciosos que han destruido muchas vidas, para acumular dividendo. Los cómplices de toda esta situación, son el alcalde, el sacerdote y el juez, que lejos de ayudar a los marginados e indefensos indígenas, permiten las injusticias. Ante esta situación aparece en escena Inca Mamani, criado por su abuelo quien lo encamina por la justicia, dándole desafíos para cambiar la situación de su pueblo. Inca Mamani logra gestionar una escuela, pistas, posta médica, procura devolver las tierras a sus paisanos. Ante esta situación, los ricos traman su asesinato.

El otro aspecto a considerar en la novela son los personajes. Recordemos que el personaje principal es Inca Mamani. De él se dice:

Les enseñó a mirar el cielo para entender el destino de sus vidas, a no andar en los consejos de embusteros que lo único que querían era el peculio para mofarse en sus narices por lo incautos que eran. Les condujo a la reflexión para distinguir entre la oscuridad y el destello de lo cabal. (Pumalaza, 2018, p. 42)

Ahora presentamos a los personajes secundarios. Tenemos a Anastacia, partera del pueblo; Alvaro, hijo de Anastacia, quien murió ahogado. Pancraccio es esposo de Anastacia, quien enfermó de tuberculosis y murió.

Petronila es la madre de Inca Mamani. El abuelo de Inca Mamani es nada menos que Tiburcio, cuya esposa Primitiva murió de cáncer. Anatoli es un personaje negro, que conoce a Tiburcio en la prisión, y casi mata al abuelo. Ecologito es hermano de Petronila, quien huyó de casa para vivir en la capital lejos de su familia. Filomena es la empleada doméstica del alcalde. También tenemos al juez, el Capitán Quiñones y a Marco Bruto, este último es un sicario contratado para matar a Inca Mamani, pero fracasa en su intento.

Respecto al tiempo de la novela, transcurre en un periodo de unos cuarenta años aproximadamente. Ocurre desde el nacimiento de Inca Mamani, hasta el día de su muerte.

El tema principal de la novela es la justicia, ideal de Inca Mamani, que lo busca de manera permanente, y que además lo refleja a través de sus actos. Toda la trama nos presenta la lucha de indefensos campesinos contra el abuso de los gamonales.

Los temas secundarios son:

- Abuso: Los adinerados abusan de los indígenas, a tal extremo que impiden la presencia de una escuela en el pueblo.
- Explotación: La explotación de los pobres indígenas que se encuentran indefensos y sin recursos frente a las autoridades.
- Amor: Existe cierto amor platónico entre Inca Mamani y la profesora.
- Solidaridad: Podemos apreciar que Inca Mamani siempre inculca a sus paisanos a ser solidarios unos con otros.
- Asesinato: Los poderosos buscan por todos los medios acabar con la vida de Inca Mamani, contratando sicarios para lograr su objetivo. Además, matan a personas que se les opongan en sus planes.

Respecto al escenario geográfico donde se desarrollan las acciones, es un pueblo andino de nuestra serranía. No se nos especifica exactamente el nombre del pueblo. Solo se hace referencia que se encuentra en el callejón de Huaylas.

El escenario social es de un conflicto permanente. Podemos apreciar que la sociedad se encuentra polarizada entre ricos y pobres, entre gente culta y analfabetos, entre gamonales terratenientes y campesinos.

La intención de la novela *Dios no quiere pobres*, es mostrar las diversas formas de corrupción, abusos, injusticias. Es un texto de protesta, de denuncia de abusos, que se siguen cometiendo con los pobres indígenas.

Al interpretar la novela podemos precisar que ella pretende demostrar que no importa la adversidad de nuestra vida, que puede ser la más trágica, como la de Inca Mamani, que nació producto de una violación, pero siempre hay motivos para sobreponerse a la adversidad, y así encontrar el destino de solidaridad, lo cual daría sentido a la existencia.

Respecto a la influencia recibida para escribir la presente novela, se mencionan las obras literarias de escritores peruanos como Manuel Gonzales Prada, Ciro Alegría, José María Arguedas, Julio Ramón Ribeyro, Mario Vargas Llosa, por citar algunos, quienes nos desafían a abordar el proceso creativo desde la perspectiva de nuestra realidad.

La influencia de estos autores está demostrado. Tenemos que reconocer que las lecturas de cuentos y novelas nos ayudaron mucho. Es cierto lo que refiere Volpi (2011):

No quiero exagerar: leer cuentos y novelas no nos hace por fuerza mejores o peores personas, pero estoy convencido de que quien no lee cuentos y novelas —y quien no persigue las distintas variedades de la ficción—

tiene menos posibilidades de comprender el mundo, de comprender a los demás y de comprenderse a sí mismo. Leer ficciones... se convierte en una de las mejores formas de aprender a ser humano. (p. 30)

Conclusión

Hemos demostrado que la creación de personajes para nuestra novela, con sus líneas temáticas y los recursos estilísticos, forma parte de toda una tradición literaria. Dejamos por sentado lo que refería Gardner (1987) que en cualquier obra de ficción, la primera labor del escritor es convencer al lector de que los acontecimientos que narra sucedieron en realidad, o persuadirlo a que crea que pudieran suceder (p. 20).

Discutir respecto a nuestra narrativa, ha sido un desafío alentador. Nos permite ser diligente al momento de escribir. La autocrítica invita a pulir nuestro estilo, propone nuevas temáticas que nos permitan construir nuevos mundos solidarios, plantear alternativas a una sociedad deprimente. El autoanálisis es pertinente para todo proceso creativo.

Los personajes que se presentan en nuestra novela quieren reflejar lo que son: perversos, egoístas, pero a su vez generosos, fraternales. Encarnan la corrupción, producto de una sociedad en descomposición, donde la ética es efímera. Encontramos una sociedad en degeneración, pero a su vez existe la esperanza de humanizarnos.

Referencias

- Aldana, X. (2010). *La consolidación de la miseria: las formas de la ficción y su fracaso en el pozo de Juan Carlos Onetti*. (Tesis de Licenciatura). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Agamben, G. (2016). *El fuego y el relato*. Madrid: Sexto Piso.
- Aguilera, O. (1998). *El proceso creativo*. Madrid: Editorial Fragua.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Traducción de Joaquim Sala Sanabuja. Barcelona: Paidós.
- Cueto, A. (2014). *La piel de un escritor*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus Humanidades.
- Dolezel, L. (1997). *Verdad y autenticidad en la narrativa*. En Garrido Domínguez, A. (Comp.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Ediciones Arco/Libros, S.L.
- Estébanez, D. (2004). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial. 4ta reimpresión.

- Forster, E. (1995). *Aspectos de la novela*. Madrid: Debate.
- Freixas, L. (1999). *Taller de narrativa*. Madrid: Grupo Anaya S.A.
- Gando, A. (1993). *El texto literario*. Madrid. Síntesis.
- Gardner, J. (1987). *El arte de escribir novela y otros tipos de ficción: apuntes sobre el oficio para escritores principiantes*. México: Publigráficos, S.A. (Editores: Marttinerz, D, Aguilar. M).
- Gennette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Ed. Lumen.
- Giusti, A. (2015). *Entre el corsé y el exprimidor de nariz: un análisis de los instrumentos de la representación en dos foto-novelas de Mario Bellatin*. (Tesis de Licenciatura). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Manrique, C. (2015). *Construcción de identidad del narrador y de los personajes principales en el proceso creativo de la huella*. (Tesis de Maestría en Escritura Creativa). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras, Lima.
- Miroux, J. (2005). *El personaje en la novela. Génesis, continuidad y ruptura*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Paredes, A. (1987). *Manual de técnicas narrativas. Las voces del relato*. (1era edición). México: Universidad Veracruzana.
- Palaversich, D. (2003). Apuntes para una lectura de Mario Bellatin. *Chasqui: Revista de Literatura latinoamericana*, Vol 32, Núm 1, 25-39.
- Pozuelos, J. (1993). *Poética de la ficción literaria*. Madrid: Editorial Síntesis S.A.
- Pozuelos, J. (1994). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Pumalaza, A. (2018). *Dios no quiere pobres*. Lima: Editorial Ebenezer.
- Reis, C. & Lopes, A. (1996). *Diccionario de narratología*. Salamanca: Editorial Colegio de España.
- Reisz, S. (1989). *Teoría y análisis del texto literario. Argentina*: Hachette. 1a Edición.
- Reyes, G. (1983). Crónica de una muerte anunciada y la fatalidad del escritor. *Letras*. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Argentina Santa María de los Buenos Aires, 9, 87-92.
- Rico, E. (2012). Saber narrar en literatura. *Saber Narrar*. México: Instituto Cervantes, 17-96.
- Sánchez, F. (1998). *Teoría del personaje narrativo (Aplicación a El amor en los tiempos del cólera)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Solís, A. (2014). *Carrera de resistencias: la escritura creativa en la ficción televisiva peruana narrada por 5 guionistas*. (Tesis de Licenciatura). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Tomachevski, B. (1982). *Teoría de la literatura*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.

- Tumi, L. (2015). *Ficción y metafiction en los textos narrativos: El caso de último verano en Colán*. (Tesis de Maestría en Escritura Creativa). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de letras, Lima.
- Vargas Llosa, M. (1971a). *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Seix Barral.
- . (1971b). *Historia Secreta de una novela*. Barcelona: Ediciones Tusquets.
- . (2004). *La tentación de lo imposible*. España: Editorial Alfaguara.
- . (2008). *El viaje a la ficción: el mundo de Juan Carlos Onetti*. Lima: Santillana.
- Volpi, J. (2011). *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción*. México: Prisa Ediciones.
- White, H. (2003). *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Barcelona, Buenos Aires, México D.F: Paidós, I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- Zizek, S. (1999). *El acoso de las fantasías*. Mexico: Siglo XXI Editores.

Asedios a la poética de autor

Miguel Ángel Malpartida Quispe
arsnriz@hotmail.com

Resumen

Este artículo aborda aspectos que se exponen en el marco teórico de la tesis titulada *La poética específica infantil de Veloz Niño del Cielo, Veloz Niña del Alba*, trabajo presentado para optar el grado magíster en Escritura Creativa. En el texto, se plantea como objetivo la definición del concepto “poética” a partir de las acepciones que adopta en los estudios literarios (teórica, preceptiva y creativa) hasta arribar al sentido integral que se le atribuirá en la tesis: el develamiento del proceso creativo del autor a partir de una reconstrucción crítica de aquel por parte de un interpretante y/o enmarcada en la voz propia del creador. Para precisar este concepto, se analiza previamente las convergencias entre la poética, entendida como una actividad, y dos tamices de sentido: la estética posvanguardista y la lírica moderna.

Palabras clave: Poesía, poética, estética posvanguardista, lírica moderna.

Abstract

This article discusses issues that are exposed in the theoretical framework of the thesis entitled *The Specific Poetics of Childhood of Veloz Niño del Cielo, Veloz Niña del Alba*, work presented to choose the master's degree in Creative Writing. In the text, the objective is the definition of the concept “poetic” based on the meanings it adopts in literary studies (theoretical, prescriptive and creative) until arriving at the integral sense that will be attributed to it in the thesis: the unveiling of the creative process of the author from a critical reconstruction of that one by an interpretant and/or framed in the creator's own voice. To clarify this concept, we first analyze the convergences between poetics, understood as an activity, and two sieves of meaning: the modern poetry and the post-avant-garde aesthetics.

Keywords: Poetry, poetic, post-avant-garde aesthetics, modern poetry.

Asedios a la poética de autor

Introducción

Ante la posibilidad de escribir sobre mi propio hacer poético, surgieron dos modelos de desarrollo. El primero (a) fue, por un momento, el más sencillo de todos: analizar mi propia obra, de forma distanciada, a partir de los conocimientos de teoría e interpretación ganados a partir de mi experiencia como lector de poesía o crítico de literatura, roles a los que mi formación en literatura y docencia me habían acostumbrado. En ese primer momento, considero, no pude apreciar con claridad lo que este trabajo reclamaba de mí, específicamente a partir de la irrupción de un segundo modelo de desarrollo: (b) la descripción y explicación de mi proceso creativo y de los mecanismos de producción textual que puedo activar durante la secuencia de acciones, conscientes o inconscientes, cognitivas o sensoriales, que gradualmente, y de forma imbricada, me permiten elaborar poemas y articularlos en un conjunto, con un destinatario específico. Es a partir de este segundo modelo de desarrollo que decidí partir de la definición del término “poética” e indagar en las acepciones que este ha recibido en los estudios literarios. Mi intención fue construir un concepto de poética que me permitiese fundamentar el análisis que desarrollaré acerca de mi propio proceso creativo.

1.1 Tres enfoques sobre la poética

El concepto de “poética”, para Todorov (1975), involucra tres sentidos diferenciados: (a) la teoría de la literatura; (b) los códigos o preceptos que son practicados y transmitidos por una escuela literaria, y (c) la elección de un autor entre varias posibilidades literarias en cuanto, por ejemplo, a la temática, la composición y el estilo.

Como se aprecia, el primero de sus significados es el que ha adquirido de modo tradicional a partir del tratado *Poética*, de Aristóteles, hasta arribar a las

propuestas estructuralistas de una poética textual dominante. Ello abarca la reflexión teórica sobre la literatura, sus concepciones, las características que la distinguen de otras prácticas y la forma en que esta se comprende, no sin que el término haya transitado por una perspectiva romántica que se enfocó en el creador y devino en el biografismo del siglo XIX contra el que se enfrentaron los estructuralistas (Rivas, 2005).

No obstante, existe una concepción que históricamente transita paralela a esta, y que respeta el sentido doble que le imprimió Aristóteles: aquel que establece el aspecto preceptivo de la poética. Este refiere a los aspectos de estilo que distinguen a un género o movimiento literario específico, y que, generalizados a partir de las obras existentes, configuran aspectos formales o temáticos en común y los convierten en preceptos estéticos, los cuales identifican, difunden y contribuyen a la comprensión de tales prácticas por parte de los lectores y de los propios autores.

De acuerdo con ello, es posible encontrar, por ejemplo, una poética del Renacimiento y del Siglo de Oro, en la que el creador alcanzaba la originalidad a través de la imitación sin dejar de sentir su obra como una creación propia. Es decir, el escribir literatura se entendía como una adaptación del estilo y de la sensibilidad del autor, su proceso creativo, a la poética preceptiva de su horizonte de lecturas. Como se observa, en esta acepción de poética, la mimesis era considerada como el núcleo dinámico de la creación y el concepto de poética involucra un saber institucionalizado y preceptivo (García de la Torre, 1983):

Era humanista en el Renacimiento quien dominaba los *studia humanitatis*. Una de las materias en ellos comprendida era la Poética, pero su objeto difería esencialmente de lo que hoy se entiende por ese término. En las *Scholae* medievales, el gramático enseñaba Gramática y Poética unidas, pero desde el siglo XIV comenzaron a dividirse sus parcelas, restringiendo la Poética al estudio— lectura y entendimiento— de los poetas latinos clásicos y a la práctica de la escritura imitándolos. [...] En la base, por tanto, de la creación literaria humanista, ya se trate de obras de ficción, ya de literatura didáctica, está el ejercicio de la imitación, posteriormente convertido en doctrina que informa todas las obras renacentistas. De ello hicieron eco las poéticas del Siglo de Oro cuya temática gira en torno a la normativa de la imitación. [...]

[En este contexto] el auténtico maestro era el que consentía con los autores imitados pero a la vez sentía como propio su producto. El proceso creativo, por tanto, partía de la experiencia íntima, acudía a la memoria de sus lecturas clásicas o modernas, y en último término expresaba el sentimiento de su experiencia ayudándose de esas lecturas. Describir las deudas intelectuales de un escritor era descubrir su secreto, su cultura, pero en modo alguno podía entenderse como falta de originalidad. (p. 79-80)

Por otro lado, alejado de la poética de una escuela y más cercano a la de un tipo o género literario, Gianni Rodari (1987), escritor y pedagogo, describió también el vínculo preceptivo entre la poética personal de un autor y, específicamente, la poética de la literatura infantil. Planteó su poética preceptiva en función del tipo de lector o del tipo de sensibilidad con la que los autores adscritos a este tipo de literatura pretenden dialogar:

Igualmente, el que escribe para los niños acepta unos límites, escoge una clave y ha de utilizar esa clave; de su propia experiencia escogerá lo que no parezca a la experiencia infantil demasiado extraño o lejano. Si escribe sobre temas de ciencias, evitará el lenguaje familiar a los científicos, etc. Si escribe historias fantásticas deberá controlar su fantasía para que sus imágenes no resulten incomprensibles, como si fueran palabras desconocidas [...]

Los niños no creen en un mundo separado del nuestro, en un ghetto o bajo una campana de cristal... No hay ni un solo problema del presente al que los niños no sean sensibles, aunque a veces parezcan distraídos. Los libros para los niños de nuestro siglo no pueden aparentar que el siglo no existe y que no transcurre, tumultuoso, a nuestro entorno. Un buen libro para los niños de hoy debe ser un libro que sintonice con el calendario y con sus problemas. (p. 75)

Como se aprecia, la poética de la literatura infantil planteada por Rodari (1987) descubre al creador la necesidad de adaptarse a un tipo de lector y, por ende, de sensibilidad, sin subestimar su capacidad de comprender el mundo. Con ello, el autor generaliza una preceptiva que se opone, reacciona, ante otros horizontes de lectura y producción de literatura infantil que se encuentran incluso vigentes; los cuales la instrumentalizan hasta el punto de reducirla a su finalidad pedagógica, la cual se puede disfrazar bajo un halo de ludismo y ensoñación, tal como denunció, en su momento, Hazard (1949):

[...] Simulemos edificar los mágicos castillos que los encantan, pero a nuestro modo, pues la auténtica sabiduría es patrimonio nuestro. En sus palacios pondremos aulas, muy bien disimuladas; en sus jardines sembraremos legumbres, que los niños crearán flores. En los recodos de las avenidas aparecerán el orden, la prudencia y la Historia Natural, con la Física y la Química; simulando seguir el hilo de las antiguas consejas, les narraremos cuentos científicos. Como son unos ingenuos, apenas lo notarán; y creyendo divertirse, desde la mañana hasta la noche, aprenderán, en realidad, cosas útiles. (pp. 13-14)

Como se observa en la poética del Renacimiento y el Siglo de Oro, descrita por García de la Torre (1983), y en la que propone Rodari (1987) con respecto a la literatura infantil, la poética sintetiza los aspectos formales o temáticos que caracterizan a un movimiento o escuela, y a un tipo de literatura,

respectivamente, y establecen, con el transcurrir del tiempo, aspectos estilísticos preceptivos tan necesarios para que un autor reconozca su tradición escritural, y escriba en sus linderos o experimente en sus márgenes. De acuerdo con ello, esta acepción de poética, la preceptiva, se manifiesta como un fenómeno indesligable del proceso creativo, en la medida en que este se configura como un evento de síntesis entre lo que exige la tradición (el saber hacer) y lo que corresponde a la voluntad constructiva del autor (el hacer en sí mismo, es decir, la disposición de los elementos).

Finalmente, la tercera acepción de poética, sintetizada por Todorov (1975), se enfoca directamente en el autor, aunque involucra los otros dos aspectos (relativos al texto y la tradición). Esta acepción resulta de particular importancia para mi trabajo. La poética, entendida como el proceso creativo de un autor específico y su devenir en la obra que va construyendo, configura, según las fuentes revisadas, el significado más elusivo. La mayoría de veces los críticos reconstructores de las poéticas de autores específicos no se decantan por definir el concepto de poética o lo dan por sobreentendido (Eco, 1998; Levin, 1941) o dejan al lector la labor de su dilucidación (Melchiori, 1994). Otro tanto ocurre con los autores, quienes describen su poética apelando a que el lector comprenda de modo tácito el significado de su procedimiento de autorreflexión (Watanabe, 1999).

1.2 Poética de autor

A partir de estas tres acepciones, antes de proponer un concepto propio, considero conveniente tamizar la tercera noción de poética, e inscribirla en el marco de dos ámbitos que configuran un espacio de reflexión en constante debate: la estética posvanguardista y la lírica moderna. Realizo ello, debido a que la poética, entendida como proceso creativo o mecanismo de producción, involucra (a) la elaboración de un producto estético, una obra de arte, y (b) una disposición creativa en cuanto al uso del lenguaje. Con ello, procuro establecer el concepto en función de su naturaleza y su especificidad.

1.2.1 Pautas de reconocimiento

Poética y estética. La indagación sobre el concepto de poética se sujeta a las discusiones teóricas en torno a la estética, en su devenir continuo entre las nociones de (a) percepción y (b) teoría del arte. En el terreno de la estética, específicamente la de posvanguardia, la poética puede ser comprendida en función de su manifestación de texto literario, el cual configura un producto artístico, resultado de un mecanismo de producción en el cual intervienen diversos factores creativos y se buscan variados efectos estéticos. En las líneas que siguen, se

establecen cuatro perspectivas que esclarecen aspectos de la poética en relación con la estética posvanguardista.

La poética, experiencia develadora del proceso creativo. Wajcman (2001) precisó que el objeto artístico es un artefacto estético que se muestra ante la mirada del otro, el espectador; pero que, esencialmente a partir de las experiencias de la vanguardia, es capaz y tiene la finalidad de transformar la mirada de quien observa a través de la puesta en acto de lo que quiere representar:

Hablar de “obra de arte” es concebir primero un producto, un objeto en tanto producto de una actividad, de un *savoir-faire*, de una mano, de un pensamiento, de una conciencia, de una tradición, etc. Se trata, digamos, de lo que habitualmente se concibe como “obra de arte”. Lo que yo quisiera poner en primer plano es otro aspecto: que este producto realiza por sí mismo una obra, actúa, tiene algún efecto, digamos, sobre los sujetos. La obra del arte es esa especie de oxímoron material multiplicado que funda el arte: un objeto que realiza un acto, un producto que es una causa. (pp. 34-35)

Entendido de este modo, la obra de arte no es un objeto que se observe y se clasifique como tal, sino que traspone su naturaleza material hasta configurar una experiencia artística en sí misma, que se instala en la visión del espectador de forma cuestionadora. A través de esta personalización de la obra, Wajcman (2001) expresó que las obras no son objetos sobre los cuales teorizar, sino actos-objeto que implican en sí mismos cuestionamientos (cambios de mirada) como resultado de la convergencia del autor y del receptor, implicados en la obra misma y no como elementos externos.

De acuerdo con este enfoque centrado en la obra de arte, en la mismidad de lo que Wajcman (2001) denomina “obras-del-arte”, la teoría, que antes se preocupaba por establecer regularidad entre los objetos artísticos con el fin de sujetarlos a un modelo explicativo, se relativiza y se convierte en “teoría de las obras” y deja de ser “teoría del arte” en un sentido universal. Esto quiere decir que, en su intransferible particularidad, cada obra de arte exige, por sí misma, una teoría que la describa y la explique. En estos términos, el arte no necesita de un mediador (teórico o crítico) para existir, sino de un “mirador” implicado en lo que ve, y que se arriesgue a cambiar su visión del mundo a través de dicha observación.

Esta perspectiva implica, además, que el creador, a partir de la modernidad, asuma su proceso productivo como parte de la finalidad potencial del arte: el “hacer ver” al espectador más allá de lo evidente, de lo representativo y de lo mimético: “El arte no reproduce lo visible, vuelve visible” (p. 37). De acuerdo con su propuesta, Wajcman (2001) coloca en relieve la pintura como un arte “creador de mirada”, que, en su forma material y creativa, devela y habitúa la

mirada de su espectador a un tipo de representación que, luego, en la realidad, influye de tal forma en su visión del mundo que termina por configurar una especie de “anteojo” que reinventa su visión y da forma a sus percepciones, ideas, creencias y experiencias.

En este sentido, la **poética**, entendida desde el lado de la estética, se despoja de su aspecto teorizante y se abre a la posibilidad de reflexionar filosóficamente sobre el arte como un fenómeno capaz de develar su propio sentido. Para ello, se parte de la idea de que toda obra de arte (literaria, plástica, musical, cinematográfica o de otros códigos) carece de “una” teoría que la explique necesariamente; más bien, al ser un producto único, contiene en sí misma una gramática propia que se debe develar, y que procede de la experiencia estético-vital de su creador como elemento indesligable de su producción.

Al respecto, cabe mencionar, a modo de ejemplo, los estudios fenomenológicos realizados por Gastón Bachelard (1997) en pos de explorar las poéticas de la ensoñación y del espacio en diversos corpus textuales a partir de las imágenes que identifican ambos conceptos. En su propuesta, este autor desarrolla una lectura de la imagen poética como un fenómeno que se manifiesta ante la subjetividad del lector, compone directrices en las obras de los autores, y genera dinámicas que pueden rastrearse hasta su proceso creativo:

Según los principios de la fenomenología, se intentaba sacar a plena luz la toma de conciencia de un individuo maravillado por las imágenes poéticas. [...] Al obligarnos a cumplir un regreso sistemático sobre nosotros mismos y un esfuerzo de claridad en la toma de conciencia, a propósito de una imagen dada por un poeta, el método fenomenológico nos lleva a intentar la comunicación con la conciencia creante del poeta. La imagen poética nueva —¡una simple imagen!— llega a ser de esta manera, sencillamente, un origen absoluto, un origen de conciencia. (p. 10-11)

Como lo evidencia la cita, Bachelard (1997), al plantear su idea de poética, se inclina explícitamente hacia la tendencia perceptiva de la estética. Su propuesta se aleja de la poética textual, y “construye” o más bien “devela” una teoría de la obra de arte fundamentada en la ampliación de la conciencia individual. En su acercamiento, considera, como importante elemento de análisis, las experiencias estético-vitales del productor y del interpretante: “¡Y qué gloria de lectura si logro vivir, ayudado por el poeta, la intencionalidad poética!” (p. 14). De acuerdo con ello, al plantear su concepto de poética, más allá del evidente esencialismo de su propuesta, a Bachelard le interesa incluir el tipo de experiencias que la teoría institucionalizada de base estructuralista elude en su modo crítico. Nos referimos a las experiencias estético-vitales, que son entendidas como un fenómeno que imbrica ambas dimensiones en el sentido que el interpretante reconstruye, y cuya inclusión en el análisis traza

un puente que reintegra los aspectos emotivo-volitivos del autor en la exégesis de su obra.

La poética, autorreconocimiento del creador. Sin embargo, al transitar el arte las vanguardias y posvanguardias, la experimentación de los artistas y los constantes cambios de paradigmas hacen que la estética, entendida ahora como teoría del arte, se convierta en una especie de compensación, más que para los críticos, para los creadores, en el desarrollo de su proceso creativo. Al respecto, Groy (2016) mencionó que los artistas contemporáneos:

[...] necesitan de la teoría para explicar lo que están haciendo, no a los otros, sino a sí mismos. En este sentido, no están solos. Hoy cada persona se hace constantemente estas dos preguntas: ¿qué hay que hacer? y, otra más importante, ¿cómo me explico lo que ya estoy haciendo? La urgencia de estas preguntas surge del colapso de la tradición que experimentamos hoy en día. [...]

Para empezar a producir arte, uno necesita una teoría que explique qué es el arte. Tal teoría hace posible que los artistas universalicen, globalicen su arte. El recurso a la teoría los libera de sus identidades culturales, del peligro de que su arte sea percibido solo como una curiosidad local. Esta es la razón principal de la proliferación de la teoría en nuestro mundo globalizado. Aquí, la teoría —el discurso teórico y explicativo— precede al arte en lugar de seguirlo. (pp. 34-35)

Planteadas desde esta perspectiva, la **poética** puede ser entendida como un proceso de autoreconocimiento del propio autor en cuanto a sus propias elecciones estilísticas, técnicas o temáticas en función de la proyección de su artefacto artístico en la mirada del espectador. Esta elaboración, que supone la autoconciencia del autor y su conocimiento de la tradición, se muestra como un proceso que debe ser mostrado por el propio artista, el cual requiere una explicación personal de su mecanismo de producción a fin de potenciar sus efectos estéticos, la percepción de su arte. Cabe agregar que los estudios en Escritura Creativa han institucionalizado esta búsqueda.

La poética, práctica social en el tiempo. Desde otra vertiente, Eagleton (2006) se encarga de vincular la estética, una práctica cultural, con los procesos de transformación de la estructura social y productiva de las sociedades modernas. Este autor defiende la idea de que lo estético es un terreno de lucha ideológica. Al respecto, mencionó lo siguiente:

La construcción de la noción moderna de artefacto estético no se puede por tanto desligar de la construcción de las formas ideológicas dominantes de la sociedad de clases moderna, así como, en realidad, de toda una nueva forma de subjetividad humana apropiada a este orden social. Es este fenómeno —y no tanto el hecho de que los hombres y

las mujeres descubrieran súbitamente el supremo valor que supone el hecho de pintar o escribir poesía— el que provoca que lo estético desempeñe una función tan singular dentro de la herencia intelectual de nuestro presente. Mi tesis, sin embargo, es que lo estético, entendido en cierto modo, también proporciona un poderoso e inusual desafío y una alternativa a estas formas ideológicas dominantes, razón por la cual se revela como un fenómeno eminentemente contradictorio. (pp. 53-54)

La propuesta de Eagleton (2006), según nuestra perspectiva, coloca a la **poética** en la situación de ubicarse entre los factores sociales de su determinación. De este modo, los cambios en la producción artística y la experiencia estética resultante se sujetan al devenir de la lucha de clases, y, evidencian, en su conocimiento por parte de los creadores y del público, las posturas de los grupos de poder hegemónicos o en ascenso. Un ejemplo de esta correspondencia es el cambio de enfoque sobre la niñez en el ascenso de la burguesía y su impacto en el surgimiento de la literatura infantil (López Tamés, 1990).

Por otro lado, Rancière (2011) abarca otro aspecto importante de la discusión sobre la obra de arte como producto estético. Este autor menciona que, en la historia del arte, se ha transitado de un régimen representativo, dominado por el procedimiento de la mimesis, hacia un régimen estético del arte, básicamente un modo de identificar el arte, en el cual existe “una relación sin mediaciones entre el cálculo de la obra y el puro afecto sensible” (pp. 16-17), que coloca en diálogo la *poiesis* y la *aisthesis* durante el proceso creativo. De acuerdo con ello, para el autor, se comprueba la existencia de “un régimen estético donde se diluye la distinción entre las cosas que pertenecen al arte y aquellas que pertenecen a la vida cotidiana” (p. 14).

La resonancia de esta perspectiva en terrenos de la **poética** se expresa en la posibilidad de plantear la naturaleza indesligable, en el **acto creativo**, de los conocimientos técnicos, el saber hacer, y los aspectos subjetivos de la creación (las experiencias concretas y estéticas a partir de las cuales el creador elabora su producto). Esto quiere decir que, para determinar una poética, es necesario cercarla desde estos dos ámbitos sin que uno se imponga sobre otro, sino que se muestre el involucramiento que existe entre estos.

La poética, develadora del estilo creativo. Ya embarcados en terrenos del **acto creativo**, Agamben (2016) lo definió a partir de la inserción de los conceptos aristotélicos de potencia y acto en la propuesta de Deleuze sobre el arte como resistencia. De acuerdo con ello, explicó que el acto de creación es un campo de fuerzas en tensión entre la potencia y la impotencia del acto creativo, generados por la capacidad de resistir a una influencia o presión. Es esta dinámica entre la posibilidad de desarrollar la potencia (la posesión de una habilidad o una técnica) y la impotencia (ese “algo” que se opone a la expresión” y que tiende a

la no realización) la que permite al artista construir su producto artístico. En la medida de que ambas fuerzas son definidas en función de la posibilidad de su no ejercicio, de su suspensión, cabe desentrañar qué es aquello que mueve al artista a salir de esta indefinición:

El hombre puede tener control sobre su potencia y tener acceso a ella sólo a través de su impotencia; pero —precisamente por eso— no posee, en realidad, control sobre la potencia; y ser poeta significa ser presa de su propia impotencia. (p. 40)

En consecuencia, el acto poético involucra en sí mismo la propia potencia de no ser realizado. Es decir, el artista puede desarrollar una habilidad, una potencia, al no realizar el acto creativo. Esto implica definir tres elementos: (a) la capacidad, que supone el abandono de la imposibilidad de crear, o sea, la posibilidad de hacerlo; (b) el talento, o la tendencia ineludible a realizar la actividad, y (c) la maestría, que “conserva y ejercita en el acto no su potencia de tocar, sino la de no tocar” (p. 40), es decir, de resistirse al acto, de entender su posibilidad de no hacerlo, su contingencia. De este modo, se aleja de la idea de maestría como perfección, sino que reconoce esta característica en los artistas que, gracias a un momento de crítica hacia su propio arte (la resistencia), muestran en su obra la marca de la imperfección:

En la perspectiva que nos interesa, la aparente contradicción entre hábito y mano no es un defecto, sino que expresa perfectamente la doble estructura de todo auténtico proceso creativo, íntima y emblemáticamente suspendido entre dos impulsos contradictorios: impulso y resistencia, inspiración y crítica. (p. 41)

Es en este espacio de crítica que el artista resiste el acto creativo y, creo yo, reconoce que, en todos los casos, sus medios de expresión son limitados; lo cual impide que cumpla su deseo de volcar toda la capacidad (hábito o técnica) y el talento en el producto artístico. Agamben (2016) le confiere a este estado el nombre de inoperosidad. Esta es definida como una praxis o potencia especial que acompaña al desarrollo de la obra y que consiste en la contemplación de la propia potencia de actuar. Esta etapa de la creación, este vértigo, configura una conciencia del propio arte, de modo autorreferencial, lo cual es esencia del arte.

Agamben (2016), incluso, plantea una “poética de la inoperosidad”, es decir, el procedimiento mediante el cual el creador, durante el acto creativo, se contempla a sí mismo como operador de su lengua (social); es decir, como apropiador de su propio lenguaje (estilo), lo cual le imprime a cada una de sus obras, según mi percepción, un “arte poética implícita”: “Este resto inoperoso

de potencia es lo que hace posible el pensamiento del pensamiento, la pintura de la pintura, la poesía de la poesía” (p. 45).

Es decir, el arte que hay en cada obra es una evidencia de lo que pudo hacer el artista y de lo que hizo finalmente, de sus elecciones conscientes o inconscientes entre un conjunto de variables (repertorio), que configuran las características de su propio hacer; en otros términos, su poética. Pero, también, casi de modo sinecdótico, representa el devenir de la poesía como práctica generalizada, es decir, el espacio de la lírica: ¿Qué es la poesía, sino una operación en el lenguaje que desactiva y vuelve inoperosas las funciones comunicativas e informativas para abrirlas a un nuevo, posible uso? (p. 49).

Al referirse al acto creativo, es ineludible indicar la relación que existe entre la práctica general y el **estilo** del autor. Al respecto, sobre la conformación del estilo en el ámbito cambiante del lenguaje, a partir de la doble alegoría del “misterio-fuego” que es atisbado (ganado y perdido, al mismo tiempo, en un intento de recuperación) por la “historia-relato”; es decir, la literatura. Agamben (2016) señaló lo siguiente sobre los polos de la creatividad verbal (estilo y manera):

La lengua del escritor —como el gesto del artista— es un campo de tensiones polares, cuyos extremos son el estilo y la manera. “El hábito del arte” es el estilo, la posesión perfecta de sus propios medios, donde la ausencia del fuego es asumida de forma perentoria, porque todo está en la obra y nada puede faltarle. No hay, no ha habido nunca misterio, porque siempre ha estado expuesto, aquí, ahora y por siempre. Pero este gesto imperioso ocurre, de vez en cuando, como un temblor, algo como una íntima vacilación donde el estilo escapa bruscamente, los colores se desvanecen, las palabras balbucean, la materia se vuelve grumosa y se desborda. Este temblor es la manera que, en la deposición del hábito, muestra una vez más la ausencia y el exceso de fuego. Y en todo verdadero escritor, en todo artista, existe siempre una manera que toma distancia del estilo, un estilo que se desapropia en la manera.

A partir del planteamiento de estas cuatro perspectivas sobre el producto estético, aplicadas al concepto de **poética de autor**, se propone las siguientes ideas guía con respecto a los componentes de esta acepción de poética:

- Objeto artístico y receptor: El proceso creativo del escritor está encaminado, conscientemente, a la producción de una obra de arte, entendida como un **acto-objeto**, como una experiencia en sí misma que genera el cambio de visión de mundo del lector a partir de su mismidad. Esto implica tres sentidos: (a) la obra no necesita de una explicación teórica para existir, sino de un lector implicado en la experiencia; (b) la obra no apela a la mimesis, sino que devela, vuelve visible su propia realidad, que

afecta a la del lector; (c) cada obra alberga en sí un modo de ser interpretada, una especie de gramática de sí misma.

- Creador: Sin embargo, el **escritor**, en el panorama del arte contemporáneo, requiere darse a sí mismo una explicación teórica de su propio acto de creación con la finalidad de diferenciarse frente a su lector. Esta intención se formula como un autoreconocimiento de su proceso creativo en función de su proyección en la mirada del otro.
- Sociedad: La poética evidencia necesariamente el trasfondo de **lucha ideológica** en el panorama social y estético del cual procede la obra. De acuerdo con ello, el proceso creativo también evidencia los cambios de percepción acerca del objeto artístico y de la forma de hacer arte, que varía de acuerdo con los intereses de grupos dominantes y la resistencia que existe frente a estos.
- Acto creativo: El **acto de creación** configura una tensión que se produce entre el saber hacer (el hábito o la técnica), la disposición para hacerlo (la voluntad) y las elecciones particulares del escritor (estilo).
- Poética: Establecer una **poética**, entendida como una forma de explicar el propio arte, implica explicar la vinculación, en el acto creativo, de los aspectos técnicos y subjetivos de la creación sin desmerecer ninguno de estos.

Poética y lírica. Tradicionalmente, la lírica ha sido comprendida como un género literario, en cuanto a su punto de enunciación y mundo representado, con respecto a los géneros dramático y épico-narrativo. De este modo, Berinstain (1995) recoge la idea de que el género lírico se caracteriza por la preminencia de “una actitud típica que corresponde a la enunciación (reservada al poeta) que manifiesta la intimidad del sujeto de la enunciación, que es la autoexpresión de un estado de ánimo, de ‘una emoción en que lo objetivo y lo subjetivo se han compenetrado’, de un yo, de una subjetividad anímica” (p. 241). Cabe añadir que esta focalización en el sujeto subordina a las otras intenciones, descriptivas o narrativas, y las convierte, siguiendo las propuestas de Barthes, en funciones connotativas que participan en la conformación de imágenes a través de figuras retóricas como la metáfora, la alegoría, la antítesis, etc. (Berinstain, 1995). Sin embargo, este encasillamiento ha sido discutido a partir de propuestas que han cuestionado sus criterios de definición, por ejemplo, (a) el sujeto lírico de su enunciación y (b) el proceso de mimesis que guía su disposición de recursos expresivos.

Con respecto al primer criterio, Combe (1999) ha precisado que, en el panorama histórico de los estudios literarios, específicamente a partir de las propuestas estéticas y filosóficas del Romanticismo alemán, la lírica ha sido

comprendida como un género discursivo anclado en la subjetividad del hablante, en su individualidad como sujeto de enunciación y mundo representado. Ello, expone el autor, ha generado una serie de presupuestos que han tenido escasa discusión y que le han restado amplitud al término y a su comprensión a partir de su producto, el poema lírico. Estos presupuestos son los siguientes: (a) el sujeto lírico expresa al poeta en su autenticidad; (b) la poesía lírica se expresa en nombre del autor mismo; (c) la poesía lírica excluye a la ficción; (d) el exégeta puede leer el poema como la expresión del contenido del “yo creador”; (e) al ser un sujeto real, el sujeto lírico también es un sujeto ético; por tanto, enjuiciable a partir de su obra y viceversa.

Estos presupuestos han sido superados por reflexiones posteriores, las cuales proponen, con respecto a la enunciación, un panorama menos restrictivo. Las nuevas líneas de estudio de la lírica la definen como “un tipo de discurso centrado esencialmente en torno a una determinación enunciativa” (Cabo, 1999, p. 10), lo cual lo convierte en un discurso tendiente a la metapoética, y con una gran apertura para incluir, en su tradición, prácticas escriturales nuevas, y para adaptarse a las nuevas sensibilidades que problematizan identidades y nuevos medios expresivos (Cabo, 1999).

Por otro lado, con respecto al segundo criterio, el cual abarca el proceso de mimesis de la lírica, Merquior (1999) expone, ya desde 1965, sus cuestionamientos a que la lírica se asocie, en desventaja con respecto a los demás géneros, con la mimesis aristotélica. El autor propone que el texto lírico, el poema, se rige más bien por la mimesis interna, es decir, “la encarnación del proceso imitativo en el marco de lo que se constituye en *medio* de la poesía, no simplemente el lenguaje sino el lenguaje sometido al uso secuencial de unidades equivalentes en términos de paradigma (...) Por consiguiente, la mimesis interna y la interiorización se conforman como las especificaciones respectivas en los dominios lingüístico y psicológico del proceso mimético peculiar del género lírico”. [Merquior (1999)]

Merquior (1999), de este modo, entiende que la lírica, mediante la mimesis inversa, tiene la capacidad de sintetizar conceptos universales mediante la figuración de seres singulares, lo cual la convierte en el “modus operandi” de la literatura en general. Es así que, de ser solamente la representación de la interioridad del poeta, específicamente de sus estados de ánimo (por tanto, sin trascendencia a la universalidad), la lírica pasa a convertirse en la dinámica general del proceso creativo y de la disposición que identifica a la literatura misma, incluso. Este autor, específicamente sobre el producto de la lírica, en su sentido ampliado, menciona lo siguiente:

El poema es una especie de mensaje verbal fuertemente regido, en cuanto al funcionamiento del lenguaje, por la proyección del principio

de equivalencia del plano de la selección de las palabras sobre el plano de su secuencia en la frase. Este mensaje consiste en la imitación de estados de ánimo (*stasis*), y tiene por finalidad la transmisión indirecta, por medio de estímulos no puramente intelectuales, de un conocimiento especial acerca de aspectos de la existencia considerados de interés permanente para la humanidad. (p. 95)

Finalmente, una perspectiva que amplía aún más el concepto de lírica es la que sostiene Reisz (1989). Para esta autora, la poesía como actividad que supera al encasillamiento del género, se configura a partir de características que la emparentan con otras experiencias estéticas e incluso códigos diferentes:

La poesía parece caracterizarse, respecto de otras formas literarias, por una mayor proximidad a otras artes *no-verbales* como la música y las artes plásticas. (...) [en cuanto a que manifiesta] la capacidad —siempre disponible pero no siempre explotada— de poner de relieve el lado concreto y sensorial de los signos lingüísticos para obtener con ellos efectos acústicos y/o visuales portadores de informaciones adicionales que se superponen a las propiamente lingüísticas. (p. 52)

Un segundo aspecto que la autora destaca se vincula con la concisión que caracteriza a la poesía en lo que concierne a su disposición de elementos:

... el texto lírico parecería ostentar en grado máximo una cualidad que si bien es común a todos los textos literarios, se muestra con particular vigor en los textos poéticos: la capacidad de almacenar y transmitir información de modo extremadamente compacto y homogéneo (...) el poema lírico es el espacio que se actualiza en forma exhaustiva una tendencia virtualmente presente en todo texto literario, respecto de la cual la “disposición poética” funciona como catalizador: la tendencia a concentrar el mayor volumen de información en la menor superficie textual. (p. 70)

El tercer aspecto que destaca Reisz (1989) es la capacidad de la poesía de trasgredir sus propios márgenes de producción.

La lírica, cualesquiera sean sus variantes —variantes que se derivan de las diferencias entre los esquemas de base transgredidos en cada caso— es fundamentalmente *antidiscurso*: en ella la sucesividad ordenada del discurso —el alineamiento y la conexión progresiva de los componentes semánticos que se van desplegando a partir de la perspectiva temática unitaria bajo la cual se organiza la acción verbal— se quiebra constantemente como consecuencia del predominio de la tendencia de fuga hacia el no-discurso. (p. 69)

1.2.2 Definición de poética de autor

A partir de las reflexiones anteriores relacionadas con la estética posvanguardista y la lírica moderna, entiendo la **poética de autor** como *un acto de reflexión que, aplicado a la poesía, se encarga de dilucidar el acto creativo del poeta en los terrenos de la lírica, comprendida esta como una experiencia estética y no como la práctica exclusiva de un género literario*. Esto supone esclarecer las pautas de este reconocimiento de esta práctica.

Primero, se evidencia la necesidad del escritor de incluir, en su reflexión, una mirada teórica (no teorizante) de su proceso creativo (Groys, 2016). Esta reflexión supone, por un lado, alejarse de un intento plenamente interpretativo que lo distancie de su obra, y abrirse al reconocimiento de su producto estético como un acto-objeto (Wajcman, 2001), en el cual las experiencias vitales o estéticas (literarias, plásticas, etc.), materia o insumo de su creación, intervienen en la comprensión de su poética (Rancière, 2011).

Segundo, el escritor debe contemplar la dialéctica entre la potencialidad y la expresión de su acto creativo en el devenir social de su lengua (Agamben, 2016); es decir, sus motivaciones, expectativas y limitaciones en cuanto al uso del lenguaje (estilo). Ello implica reconocer, en sus obras específicas, sus elecciones conscientes (o inconscientes), recogidas de un repertorio propuesto por su lengua y por los preceptos que norman las prácticas del paradigma estético bajo el cual escribe o cuestiona (Todorov, 1972).

Tercero, este desarrollo reflexivo le permitirá al escritor potenciar su arte, entenderlo en diferencia con las otras experiencias artísticas (Groys, 2016) y como un producto estético indisociable de las tensiones sociales e históricas (Eagleton, 2006).

Cuarto, la lírica, al ser comprendida más allá del género (Combe, 1999), como una experiencia estética, se configura como un antidiscurso que representa la dinámica de la literatura en sí misma (Merquior, 1999; Reisz, 1989) y que se emparenta con otros códigos en cuanto a la preminencia de los elementos materiales en la disposición de sus significantes (Reisz, 1989).

Su característica de antidiscurso requiere el ejercicio de una poética de autor que describa lo cambiante y complejo de estas características, que no se centre solo en la arquitectura del texto, y que se encamine hacia el develamiento del proceso creativo integral, el cual incluye las experiencias estético-vitales del creador.

En síntesis, las pautas para determinar una poética enfocada en el autor pueden resumirse en el siguiente listado:

1. La producción de un artefacto estético (acto-objeto) con miras a transformar la perspectiva del lector, indisociada de la autorreflexión sobre la propia obra a partir de una explicación teórica no teorizante que abarque tanto las experiencias concretas del creador como sus experiencias estéticas (insumos creativos).
2. La contemplación de la dialéctica entre la técnica y la disposición en el acto creativo, inscrito en el devenir social de su lengua a través del uso particular e intransferible de esta (estilo).
3. La comprensión del producto estético como un suceso indisociable de las tensiones ideológicas que subyacen a su proceso creativo.
4. La integración, en la reflexión que propone la poética de autor, de la experiencia estético-vital del autor como fuente del ordenamiento del producto artístico.

Conclusiones

Se propone las siguientes conclusiones:

- Se planteó como objetivo la definición del concepto “poética” a partir de las acepciones que adopta en los estudios literarios (teórica, preceptiva y creativa). Asimismo, al adoptar la acepción creativa, para precisar este concepto, se analizó las convergencias entre la poética y dos tamices de sentido: la estética posvanguardista y la lírica moderna.
- A partir de la relación entre la poética y la estética posvanguardista, se estableció las siguientes ideas guía: (a) el proceso creativo del escritor está encaminado, conscientemente, a la producción de una obra de arte, entendida como un **acto-objeto**, como una experiencia en sí misma que genera el cambio de visión de mundo del lector a partir de su mismidad; (b) el creador, en el panorama del arte contemporáneo, requiere una explicación teórica de su propio acto de creación con la finalidad de diferenciarse frente a su lector; (c) la poética evidencia necesariamente el trasfondo de **lucha ideológica** en el panorama social y estético del cual procede la obra; (d) el **acto de creación** configura una tensión que se produce entre la técnica, la voluntad y el estilo; y (e) establecer una **poética de autor** implica describir, de modo autorreflexivo, la vinculación, en el proceso creativo, de los aspectos técnicos y subjetivos de la creación.
- Acerca de la relación entre poética y lírica moderna, se estableció que la poética es una forma de reflexión del autor acerca de la producción de un texto específico, el poema lírico; el cual encarna un tipo de discurso que

excede la categoría de género literario, y presenta cualidades de enunciación y de proceso mimético que tienden al antidiscurso. Frente a su explicación, la poética de autor debe incluir elementos que la poética textual no abarca, de modo especial, las experiencias estético-vitales del creador, las cuales determinan el ordenamiento especial de la lírica, entendida como una experiencia estética.

- Se propuso, finalmente, un concepto de poética de autor, y se delimitó las pautas de reconocimiento que supone esta actividad.

Referencias

- Agamben, G. (2016). *El fuego y el relato*. Madrid, España: Sexto Piso.
- Bachelard, G. (1997). *La poética de la ensoñación*. Ciudad de México, México: FCE.
- Berinstain, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. México D.F, México: Porrúa.
- Cabo, F. [Comp.]. (1999). *Teorías sobre la lírica*. Madrid, España: Arcos.
- Combe, N. (1999). Naturaleza de la lírica. En Cabo, F. (Comp.). (1999). *Teorías sobre la lírica*. Madrid, España: Arcos.
- Eagleton, T. (2006). *La estética como ideología*. Madrid, España: Trotta.
- Eco, U. (1993). *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Madrid, España: Lumen.
- García de la Torre, M. (1983). *La prosa didáctica en los siglos de oro*. Madrid, España: Playor.
- Groys, B. (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Hazard, P. (1949). *Los libros, los niños y los hombres*. (trad. por María Manent). Libro digital editado por Smoit. Recuperado de <http://www.espaebook.com>.
- Levin, H. (2006). *James Joyce. Introducción crítica*. México D.F, México: FCE.
- López Tamés, R. (1990). *Introducción a la literatura infantil*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Melchiori, G. (1994). *Joyce: El oficio de escribir*. Madrid, España: Antonio Machado Libros.
- Merquior, N. (1999). La referencia desdoblada: El sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía. En Cabo, F. (Comp.). *Teorías sobre la lírica*. Madrid, España: Arcos.
- Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual
- Reisz, S. (1989). *Teoría literaria. Una propuesta*. Lima, Perú: PUCP.

- Rivas, A. (2005). *De la poética a la teoría de la literatura: (una introducción)*. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Rodari, G. (1987). *La imaginación en la literatura infantil*. Recuperado de <http://www.imaginaria.com.ar/12/5/rodari2.htm>
- Todorov, T., & Ducrot, O. (1975). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Madrid, Argentina: Siglo XXI.
- Wajcman, G. (2001). *El objeto del siglo*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Watanabe, J. (1999). Elogio del refrenamiento. *Quehacer*, 117.

La música como parte de la construcción ficcional en *Aquí está la música*

Ilmar Piero Montaldo Acosta
pmontaldo@outlook.com

Resumen¹

La música ha inspirado a la literatura y la literatura ha inspirado a la música. Es más, la música ha estado ligada a la poesía pues en sus inicios esta se cantaba. Ambas se han nutrido para generar nuevas obras de arte. Como toda creación artística, despierta multiplicidad de sentidos, sobre todo cuando se encuentran como referencias, textos ligados con el mundo de la música. El fin del siguiente artículo es explicar y reflexionar sobre la poética de *Aquí está la música* en base a las conexiones entre música y literatura a través de la identificación de los elementos intertextuales y paratextuales, y lo interactivo como elemento lúdico.

Palabras clave: Narrativa, intertextualidad, paratextualidad, interactividad, música.

Abstract

Music has always inspired literature and literature has always inspired music. Even more since music and poetry have been tied together from their beginnings, given the fact that poetry was originally sung. Both have nurtured each other in order to create new works of art. As any artistic creation, it wakes up all of the senses, especially when references are found amongst texts related to the music's world. This article explains and reflects on the poetics of *Aquí está la música* basing itself on the connections between music and literature through the identification of intertextual and paratextual elements as well as looking at its interactive nature, a playful element.

Keywords: Narrative, intertextuality, paratextuality, interactivity, music.

La música como parte de la construcción ficcional en *Aquí está la música*²

Introducción

¿Debo escribir? Excave en sí mismo
en busca de una respuesta que venga de lo profundo (...)
Una obra de arte es buena cuando surge de la necesidad.
Rainer Maria Rilke (2006, pp.10-11).

El acto creativo es un proceso del pensamiento, el cual muchas veces asociamos a algo que brota de la nada o que es pura intuición, y a veces, que solo unos cuantos escogidos son los llamados a poder tenerlo. Pero cuando un producto creativo nace, detrás de este hay una reflexión y una intención. Cuando un creador tiene historias dando vueltas en su cabeza, las posibles ansiedades que pueden surgir, se tranquilizan cuando se van gestando.

En la música, las diferentes tonalidades, melodías, armonías, ritmos y silencios, plantean una atmosfera cuya unidad se completará con la letra de la canción. En ella se pueden contar situaciones, sentimientos, turbaciones, fantasías, etc. En las canciones, la voz que interpreta es también una voz narrativa, entendiendo a esta como el personaje narrador de la historia de la canción que se recreará a través del cantante o interprete por medio de una melodía.

Tanto en la música como en la literatura no hay mucha diferencia en el concepto de armado, diseño o creación; es decir, en un disco, se agrupan una cantidad de canciones y se perfila cómo quiere el autor que suene. La mayoría agrupa sus canciones con un mismo estilo musical. Otras veces, el género no es lo que determina un disco, sino puede ser una propuesta personal, una propuesta de autor, en la cual cada canción contará una historia distinta tanto en letra como musicalmente. Lo mismo ocurre con libros de cuentos, donde cada autor podrá darle un sentido y una unidad a lo que quiere plasmar. En el caso de *Aquí está la música*, hay diferentes historias cuyo hilo conductor o temático se basa en

lo musical dentro de estas, a través de sus personajes. Un libro de cuentos donde todos los personajes están ligados a la música.

En *Aquí está la música*, existen tres elementos claves: los personajes están ligados a la música, las historias están situadas en Perú, en diferentes ciudades y, los instrumentos musicales que aparecen son variados, como el piano, el violín, el violonchelo, la guitarra, la armónica, el charango, etc.

Dentro de este hay dos piezas fundamentales para cerrar el concepto de *Aquí está la música*, los elementos intertextuales forman parte esencial de la narrativa y los elementos paratextuales completaron el concepto del libro con la siguiente premisa: ¿Cómo se logra que el lector pueda tener otra experiencia a parte de la lectura? El juego lúdico que se plantea era el indicado para ello.

Antecedentes de la música como parte de la literatura

La escritura había puesto por escrito
la música de tradición oral para ha-
cerla entrar en otro ciclo cultural.
Pierre Lévy (2007, p. 113).

La música ha inspirado a la literatura y la literatura ha inspirado a la música. Es más, la música ha estado ligada a la poesía pues en sus inicios esta se cantaba. Ambas se han nutrido para generar nuevas obras de arte. Como toda creación artística, despiertan multiplicidad de sentidos, sobre todo cuando se encuentran como referencias, textos ligados con el mundo de la música. Un caso interesante de esta relación entre música y literatura es el del premio nobel de literatura 2016, el músico cantautor Bob Dylan quien ha sido influenciado por la literatura a la hora de crear algunas de sus composiciones.

Cuando empecé a escribir mis propias canciones, la jerga del folk era el único vocabulario que conocía, y yo lo usaba.

Pero también tenía algo más. Tenía principios y sensibilidades y una visión informada del mundo. Y los había tenido por un buen tiempo. Lo aprendí todo en la escuela primaria. *Don Quijote, Ivanhoe, Robinson Crusoe, Los Viajes de Gulliver, Historia de Dos Ciudades*, todo lo demás —lectura típica de la escuela secundaria que te daba una manera de ver la vida, una comprensión de la naturaleza humana y un estándar para medir las cosas. Me valí de todo ello cuando empecé a componer letras. Y los temas de esos libros quedaron insertos en muchas de mis canciones, ya sea de manera consciente o inconsciente. Quería escribir canciones distintas a cualquier cosa que alguien hubiera escuchado, y estos temas eran fundamentales. (Dylan, 2017)

La música ha despertado el interés de autores que plasmaron en sus obras, personajes o elementos musicales dentro de sus creaciones. Tenemos el caso de Cervantes con *El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, donde toda la obra hace referencias musicales ya sea a instrumentos, músicos, canciones, y hasta títulos de libros de autores de la época.

No sé de literato de aquella época que mencione tantos instrumentos musicales como Cervantes: el nombrarlos con 40 voces distintas habla de un melómano confeso e impune. [...] en Cervantes cada mención se asocia a un cantarillo, un moquete, un romance, un villancico, una copla, una endecha, un soneto. (Araníbar, 2015, pp. 38-39).

Es decir, lo musical y lo intertextual ligado a la música forma parte de la literatura desde siempre. *Los músicos de Bremen* de los hermanos Grimm, o los cuentos que escribió E.T.A Hoffman, músico y escritor. En la segunda mitad del siglo pasado, Cabrera Infante escribió *Tres tristes tigres*, y Cortázar, amante de la música, escribió su célebre cuento “El perseguidor” donde el narrador es un crítico musical que va en busca del músico saxofonista de Jazz, Johnny Carter.

Y un buen día descubrí el jazz y eso no es una novedad para ustedes porque saben bien que el jazz aparece como tema en muchas cosas que he escrito, desde “El perseguidor” hasta largos capítulos de *Rayuela* y otros textos donde está en el centro de la cosa. (Cortázar, 2013, p.139)

Pero algo interesante en Cortázar es su propuesta intertextual en *Rayuela*, tanto así que, años después se editó el libro-disco con la música que cita Cortázar a lo largo de la novela.

Publicado en diciembre de 1999 y agotadas sus tres mil copias en mayo de 2000, el libro-disco “*Jazzuela. Julio Cortázar y el jazz*” fue uno de los proyectos más curiosos y recomendables de los últimos tiempos. Auspiciado por el trabajo de Pilar Peyrats, una entusiasta del jazz y enamorada de la literatura de Julio Cortázar. [...] Espléndido trabajo de escaneado que da pie a presentar el jazz de “*Rayuela*” en su contexto literario. Es posible así recrear o leer el libro escuchando al mismo tiempo las músicas que se citan en él. (Carrillo, 2001)

Décadas después de salir editado *Rayuela*, llega una propuesta que incluye no solo un disco, sino que además hace un recorrido por el universo cortazariano. ¿Habría imaginado Cortázar algo así cuando escribió *Rayuela*, editar su novela junto a un disco?; quiero imaginar que sí.

A fines del siglo pasado tenemos a la novela *¡Que viva la música!* de Andrés Caicedo, cuyas referencias a letras de canciones y a la música forma parte integral de la propuesta del autor caleño.

Al realizar un análisis detenido de la novela de Caicedo encontramos alrededor de 70 referencias concretas a la música. En la primera mitad de la novela, en la que el rock es uno de los ejes temáticos, es posible identificar 20 alusiones a este género, de las cuales 12 tienen relación con los Rolling Stones y las restantes con canciones, bandas o intérpretes icónicos de la época. En la segunda mitad del relato, a partir del momento que María del Carmen abandona su última fiesta roquera y cruza la calle para iniciar su periplo en el mundo de la salsa, pudimos identificar más de cuarenta referencias concretas —fragmentos de letras de canciones, títulos y alusiones a intérpretes y músicos— de la salsa. (Echeverry, 2013, p. 63).

Por otro lado, el caso de Chico Buarque, músico brasilero que ha escrito varias novelas desde los años sesenta y donde algunos de los personajes están ligados a la música y donde también utiliza elementos paratextuales como epígrafes al inicio de algunos capítulos donde coloca significados de palabras puestas en otros idiomas, a la vez, alterna con imágenes de documentos escaneados como dedicatorias en páginas de libros, cartas y fotografías, y al final del libro termina un epílogo y notas finales del autor. Todos esos elementos paratextuales envuelven la obra de otras maneras de apreciarla y percibirla, involucrándonos de manera distinta con la historia que se narra.

En el caso del Perú, poetas como José María Eguren, Juan Gonzalo Rose, Luis Hernández, César Calvo o César Miró han ligado su arte con la música de diferentes maneras. Tenemos el caso de Bryce Echenique con *La amigdalitis de Tarzán* o, *La última mudanza de Felipe Carrillo* donde las alusiones bolerísticas forman parte de este elemento intertextual que enriquece la poética del autor. (Ferreira, 1989); también Gregorio Martínez, quien ganó el premio Copé de Oro 2002, con su cuento “Guitarra de Palisandro”. Otros autores más contemporáneos como Fernando Carrasco o Ernesto Carlán, han incorporado en sus obras lo musical en personajes, historia o en la atmosfera narrativa. También *Gracias totales: Tributo narrativo a Soda Stereo*, (Del Pozo, 2017) donde 23 narradores y 4 ilustradores hacen un homenaje ligando los títulos de las canciones con diferentes historias. Podríamos decir que son literatura con bandas sonoras.

Estas novelas —eminente visual— poseen una sonoridad que no reside solamente en la naturaleza de las descripciones (por lo general, muy minuciosas) y la imaginería utilizada, sino que surge además por la evocación que la música citada es capaz de producir en el lector. [...] se podría decir que los escritores han elegido cuidadosamente la música más acorde al ritmo y al tono de sus novelas. La música reviste la trama, le da matices y completa la representación de todo el conjunto. (Navarro, 2003)

Por lo tanto, lo musical como elemento de discurso y de construcción ficcional ha sido utilizado por diversos autores para recrear nuevos tipos de relaciones transtextuales en sus obras. En ese caso, *Aquí está la música*, no es ajena a esa tradición.

Aquí está la música es un libro de cuentos, el cual se construye en torno a la música. Por un lado, están los personajes envueltos de una u otra manera en este universo donde lo musical forma parte de las historias. Por otro lado, al inicio del libro se propone un juego con el lector en “Instrucciones para musicalizar los cuentos” y a lo largo de los diferentes cuentos se manifestarán diversos elementos musicales como letras de canciones, nombres de artistas o títulos de canciones.

Polifonía: Intertextualidad, paratextualidad e interactividad

Si estamos en el concierto de nuestro artista favorito, podremos distinguir el sonido que emite al cantar. Ese sonido nos va dando cuenta de una melodía, es decir, él canta diferentes palabras dándoles una entonación que luego, nosotros reconocemos y percibimos como una canción. Dentro de la estructura de una canción está la parte que se conoce como estribillo o coro, justo en ese momento a esa voz solitaria se le suman otras dos voces cantando la misma letra, y podemos percibir una nueva sensación sonora. Se da una combinación de varias voces donde nuestro oído percibe diferentes timbres vocales, creando una armonía. De ahí el nombre de esa sección musical llamada coro y donde también está lo polifónico. Es más, en ese coro, en esa polifonía no solo pueden estar participando en exclusiva el músico cantante y sus coristas, también podría sumarse el público. Ahí, esa polifonía de voces, aumenta y es participativa. Existe pues, en ese juego de voces del grupo y el público, un sentido, una experiencia que va más allá. Las luces, las pantallas, lo que el artista dice entre las canciones, o sus acotaciones dentro de la misma canción; todo eso formará parte de la experiencia musical donde el artista y el público interactúan y perciben ese momento de una manera muy distinta y especial.

Lo mismo ocurre en la experiencia literaria, donde un escritor envía al lector, a través de su obra, una historia y dentro de esta, se encuentran referencias, citas, alusiones, etc. Elementos que hacen que el lector interactúe de manera dinámica y activa y pueda interpretar y percibir según sus conocimientos.

Intertextualidad, paratextualidad e interactividad, son los elementos que hacen esta “polifonía” y que se encuentran en la obra *Aquí está la música*. Cabe aclarar que utilicé el término polifonía no como fue utilizado por Bajtin, sino para ejemplificar de manera musical este juego de relaciones que se dan entre intertextualidad, paratextualidad e interactividad con la obra y el lector. Relaciones que se encuentran presentes tanto en los cuentos de *Aquí está la música* como en el concepto del libro.

Cuando definimos con una sola palabra un complejo conjunto de situaciones, sentidos o estructuras, corremos el riesgo de limitar o sesgar la mirada con respecto a lo que queremos definir. Por ejemplo, en el caso del concepto de “estética” ocurre lo mismo, pero a la inversa; los filósofos que la estudian siempre van variando, estando a favor o en contra de ciertos conceptos, definiciones y miradas con respecto a ella. (Ranciere, 2011). Un caso similar ocurre con Genette en su libro *Palimpsestos* (1989), plantea los nuevos conceptos que tiene sobre la transtextualidad o transcendencia textual del texto y sus cinco elementos que encuentra en esta, como intertextualidad, paratextualidad, entre otras terminologías; pero deja en claro que esos conceptos no están quietos, sino que se van redefiniendo, o que hasta él mismo, con el paso del tiempo, va encontrando mejores términos para nombrar ciertos aspectos del campo de la teoría literaria.

Según Genette (1989), la intertextualidad se define, de manera restrictiva, como: “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro.” (p.10). En ese sentido, Genette remarca que son la cita, el plagio y la alusión, los ingredientes que se encuentran dentro de lo intertextual. La cita es la que se encuentra más notoriamente dentro de *Aquí está la música*. “Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa).” (Genette, 1989, p. 10). Es decir, dentro de la intertextualidad como elemento reconocible en la obra, la cita es la que se encontrará dentro de los cuentos que integran *Aquí está la música* como parte de las historias. Esta se evidencia de tres maneras: citando el nombre de un artista o grupo musical, en títulos de canciones o en los versos de las letras de las canciones, como parte del texto.

Veamos el caso del cuento “Calambrito, Torito y Pepita”, donde se muestra a unos niños músicos ambulantes que son atacados por un mozo que atiende en uno de los locales donde suelen ir a tocar. En este cuento, hay dos géneros musicales insertados en el texto, por un lado, los interpretados por nuestros personajes y por el otro, la música que sale del mismo local donde están tocando estos niños y músicos ambulantes. Ellos interpretan temas ligados al folklore nacional y latinoamericano, temas populares y reconocibles para su público de turistas. “El cóndor pasa”, “Moliendo café” y “Zambito”, son interpretados en diferentes momentos del conflicto que surge entre los protagonistas y el antagonista, que los interrumpe con otro sonido, ya no uno del folklore latinoamericano, sino uno foráneo y en otro idioma; en este caso se cita a Sting y al grupo Queen. Las canciones foráneas, representadas por el género rock y el inglés son las que se verbalizan en el texto. El narrador incluye versos de ambas canciones inglesas. El equipo de sonido es el objeto transmisor de las letras. Por un lado el grito de “Roxanne, you don’t have to put on the red light”, que obstaculiza

la interpretación de los niños. Y “Don't stop me now (yes I'm having a good time)”, que no solo cumple con el papel de obstruir el desempeño de los niños, sino que además se suma a lo que el personaje de “El Hígado” está sintiendo al estar como amo y dueño del local por algunos minutos.

Este contraste de sonoridades y géneros musicales, es justamente para graficar la diferencia, donde lo latinoamericano sigue siendo avasallado por lo extranjero y donde no se valora nuestra riqueza cultural. Por eso, cuando las citas ingresan en el texto lo hacen a veces como letra de canción, intercalándose entre la música de los niños y la música que sale del equipo de sonido que prende el mozo para fastidiarlos; las citas intertextuales ingresan una después de la otra, como una lucha que se refleja en el enfrentamiento de los niños músicos con el mozo del local.

Si continuamos con la comparación del concierto: las luces, las pantallas que se encuentran detrás de los músicos o a los costados del escenario, lo que dice el artista entre canción y canción como dedicatorias o saludos o lo que dice dentro de esta, que no forma parte explícita de las canciones, sería en el campo literario lo paratextual relacionado con su paratexto. Según Genette (1989) conforman esta categoría lo siguiente:

Título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubiertas, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende. (p. 11)

En *Aquí está la música*, podemos encontrar una nota del autor, dedicatorias, títulos y epígrafes que dialogan con los cuentos; es decir, que no son elementos ajenos o al azar, sino que forman parte de la poética del autor. Y que están establecidos desde que se finaliza el producto artístico, caso contrario se da en un concierto, donde para seguir con las analogías, los saludos se modifican y la interacción entre el cantante y el público varía de un recital a otro.

En cualquier tipo de literatura existen elementos intertextuales y paratextuales, y estos no son exclusivos de la música, es decir que, dentro de otros libros podemos encontrar citas o referencias a otros autores, libros, versos de poemas, alguna referencia cultural, etc. En ese caso, nosotros estamos relacionando *Aquí está la música* con los elementos ligados a lo musical.

Siguiendo a Levy (2007), el texto impreso es un soporte, el cual permite pasar un mensaje. En este se pueden encontrar modalidades perceptivas del lector; que son en primera instancia la vista y en segundo lugar, el tacto. Ahí

ya se encuentra un componente interactivo pues “El término ‘interactividad’ designa generalmente la participación activa del beneficiario de una transacción de información, salvo que esté muerto, nunca es pasivo.” (p. 65). Es decir, hay varios tipos de interactividad conforme sea el uso que tenga el usuario, en este caso, el lector con el texto impreso. Este tipo de interactividad es monoparticipativo, es decir que el lector no tiene un diálogo con el emisor o escritor sino que interactúa con la obra. En el caso de *Aquí está la música*, la percepción del lector irá un paso más allá de lo visual y el tacto, agregará la percepción sonora donde la palabra y la música formarán parte de esta. El libro va más allá de su soporte físico para interactuar con el lector.

Ahora, es curioso que haya sido desde la literatura (expresión sublime del nuevo canal comunicativo) desde donde se hayan dado, desde el comienzo, las inconformidades en relación con el estrecho cerco de la letra y de su soporte, el libro. El libro fue visto por muchos poetas y narradores como un formato que impedía una representación adecuada del mundo. Se configura, entonces, una búsqueda, una auténtica utopía del “más allá del libro”.

Al respecto, la hipótesis que manejo es la siguiente: la escritura y su infraestructura técnica, la imprenta, configuraron el dispositivo propio de la comunicación moderna, y la novela se constituyó en su modelo expresivo más logrado. Sin embargo, el ejercicio novelesco estuvo siempre tensionado por una especie de conciencia a medias de que lo narrativo no podía lograr su mejor expresión inmersiva e interactiva bajo las condiciones de un medio que, como el libro, limita dichas funciones a la imaginación de mundos posibles por parte del lector. De ahí se desprende toda una tradición de experimentación que algunos hacemos corresponder a un momento posmoderno de la literatura, y que tuvo como frontera el propio dispositivo donde se desarrollaba dicha experimentación: el libro. (Rodríguez, 2009, p. 137)

En ese sentido, el elemento paratextual que iniciará este juego propuesto por el autor e invita a que el lector interactúe es “Instrucciones para musicalizar los cuentos” que se presenta como una nota del autor, el cual indica a seguir una pauta de lectura guiada por las músicas que se encuentran a lo largo de los cuentos. Para tal motivo, también se encuentra otro elemento paratextual al final del libro titulado “*Soundtrack*”; ambos son las partes del libro que logran realizar lo interactivo de la propuesta. Donde el lector tendrá que utilizar otros soportes tecnológicos como una computadora con Internet o smartphones para poder encontrar nuevas interpretaciones en las historias que se cuentan. Este lector que interactúa, tiene que estar predispuesto a entrar en este juego lúdico. De una u otra manera también Cortázar (2013) tuvo presente a este “lector cómplice” al momento de escribir *Rayuela*.

“[E]l lector cómplice”: el autor de *Rayuela*, es un escritor que pide lectores cómplices; no quiere lectores pasivos, no quiere el lector que lee un libro y lo encuentra bueno o malo pero su apreciación crítica no va muy lejos y se limita simplemente a aprovechar todo lo que el libro le da o a sentirse indiferente si el libro no le gusta, pero sin tomar una participación más activa en el proceso mismo del libro. (p. 201).

La intención de *Rayuela*, es eliminar toda pasividad en la lectura en la medida en que sea posible y colocar al lector en una situación de intervención continua, página a página o capítulo a capítulo. (p. 202)

En *Aquí está la música*, el interactuante es el lector, aquí surge una interactividad no entre el escritor y el lector sino entre el lector y otro soporte; en este caso, lo musical puede ser atendido en una computadora con Internet, en un Smartphone, o si se diera el caso, en el disco donde se encuentra la canción o tema sugerido, si es que el lector lo tiene a la mano. Es decir vincula el soporte físico del libro con otro digital o físico. Podríamos estar hablando de que *Aquí está la música* es un libro que también forma parte de las narrativas transmedia, pues como define Scolari (2013), narrativa transmedia es “un tipo de relato donde la historia se despliega a través de múltiples medios y plataformas de comunicación, y en el cual una parte de los consumidores asume un rol activo” (p. 46).

Ante esto, podría existir el temor de si esto ayuda a los lectores o los aleja, Rodríguez (2011) plantea esa problemática y explica que:

Lo que choca hoy a muchos de la extensión de las TIC no es la tecnología en sí (al fin y al cabo, leer, escribir y publicar es toda una tecnología humana), sino el hecho de que no estamos familiarizados con las exigencias, competencias y posibilidades que abren las nuevas tecnologías. Pero si se asume de este modo, no habría por qué asustarse, incluso el libro mismo y las prácticas que se dan a su alrededor pueden beneficiarse de las nuevas tecnologías, a condición de que visualicemos la manera de potenciar (no de acabar) los propósitos básicos de la práctica, que en el caso de la literatura consiste en la conformación y consolidación de una comunidad alrededor del hecho expresivo. (p. 15)

Este componente interactivo de *Aquí está la música* nos lleva entonces a ver al lector no como el lector unidireccional, sino a uno que va más allá de la experiencia impresa. El nuevo lector interactúa con el libro en sus diferentes soportes, digital o físico, y no solo eso, sino que sigue las historias que surgen de este hacia otros formatos, como el cine, comic, etc. Es decir, como plantea Scolari (2016), dentro de las nuevas narrativas transmedia se encuentra el translector.

Para interpretar ese universo narrativo el “lector” debe activar una serie de competencias y experiencias previas que no están presentes en la

lectura tradicional. El lector transmedia es un lector multimodal que debe dominar diferentes lenguajes y sistemas semióticos, desde el escrito hasta el interactivo, pasando por el audiovisual en todas sus formas. En otras palabras: para comprender el universo de *Star Wars*, *Juego de tronos*, *Harry Potter* o de *El Ministerio del Tiempo* no basta saber leer. El translector debe moverse en una red textual compleja formada por piezas textuales de todo tipo y ser capaz de procesar una narrativa que, como una serpiente, zigzaguea entre diferentes medios y plataformas de comunicación. (pp. 181-182)

En ese caso, el lector o translector de *Aquí está la música*, no es ajeno a este tipo de interactividad o lecturas en diferentes medios y plataformas, y por eso, el juego lúdico que se propone es un elemento diferenciador con respecto a otras propuestas más tradicionales.

Entonces estos tres elementos intertextualidad, paratextualidad e interactividad, crearán este coro polifónico donde el lector interpretará y percibirá las historias de los cuentos, es decir, el mensaje, de otra manera, haciendo más dinámica la experiencia lectora.

Conclusiones

La cita como elemento intertextual ligado a lo musical en *Aquí está la música* interactúa con el nuevo lector o translector, a cuyas referencias musicales puede acceder más rápido a través del Internet y lograr así una nueva experiencia lectora de múltiples interpretaciones. Por otro lado, los distintos paratextos en *Aquí está la música*, en especial la nota de autor titulada “Instrucciones para musicalizar los cuentos”, llevan al lector a otros niveles de comprensión e interacción con la obra. Niveles de mayor comprensión y entendimiento de lo que el autor quiere llegar a transmitir con su obra y por otro lado lo interactivo pasa por un conocimiento que el lector debe tener, si no fuera el caso, el lector podrá tener la experiencia con el texto pero a un nivel básico. Entonces, los diferentes elementos intertextuales y paratextuales que contiene *Aquí está la música*, hacen que la interacción del lector con la obra sea más dinámica, y ese dialogo entre los diferentes elementos como las citas y referencias relacionadas a lo musical, hacen que la obra tenga una unidad temática.

Aquí está la música dependerá de un lector activo y participativo para que la experiencia total que el autor quiere transmitir en su obra pueda concretarse y se haga realidad. El tipo de interactividad que realiza en este caso el lector será de tipo monoparticipativa, pues no tiene un diálogo con el emisor o escritor sino que interactúa solo con la obra. El lector tiene que tener en este caso un tipo de saberes de búsqueda por las web; antes el lector tenía diccionarios o enciclopedias para poder descubrir lo que el autor o la historia querían contar, ahora

el acceso a la Internet facilita esa labor, haciendo que pueda complementar la experiencia con videos, audios, textos complementarios, etc. En ese sentido, la utilización de las nuevas herramientas o soportes tecnológicos dentro de su vida cotidiana por parte de las personas, hace que la invitación a esta interacción entre el lector, el libro y lo sonoro esté acorde con este nuevo lector o translector.

Notas

- 1 El siguiente texto es parte de la tesis para optar el grado de magister en Escritura Creativa de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- 2 Manuscrito próximo a editarse.

Referencias

- Aranibar, C. (2015). *La novela más hermosa del mundo: escansión y música en Cervantes*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- Buarque, Ch. (2015). *El hermano alemán*. Madrid: Penguin Random House.
- Caicedo, A. (2008). *¡Que viva la música!* Bogotá: Norma.
- Carrillo, S. (2001, octubre). Julio Cortazar: Rayuela y el jazz. *Rockdelux 189: Me, Myself & I*. Recuperado de <<http://www.rockdelux.com/opinion/p/julio-cortazar-rayuela-y-el-jazz.html>> (14.07.2017).
- Cortines Torres, J. (2012). “De Hoffmann al joven Galdós: cuatro cuentos musicales”. En: *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, N°: 40, pp. 489 - 506 Recuperado de <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/14748> (14.06.2017)
- Cortazar, J. (2013). *Clases de Literatura*. Madrid: Alfaguara.
- Del Pozo, W. (Comp.). (2017). *Gracias totales: Tributo narrativo a Soda Stereo*. Lima: Ediciones Altazor.
- Dylan, B. (2016). *Letras completas: 1962 -2012*. Barcelona: Malpaso.
- Dylan, B. (2017, Junio 5). Discurso de aceptación del Premio Nobel, de Bob Dylan. *Círculo de Poesía. Revista electrónica de literatura*. Gustavo Osorio de Ita (tr.). Recuperado de <http://circulodepoesia.com/2017/06/discurso-de-aceptacion-del-premio-nobel-de-bob-dylan/> (7.6.2017)
- Echeverry Hurtado, M. (2013). *Relaciones intertextuales entre música y literatura en la novela “¡Que viva la música!” de Andrés Caicedo*. (Tesis de maestría). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Tesis de maestría de literaturas española y latinoamericana. Recuperado de http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/2038/uba_ffyl_t_2013_887810.pdf?sequence=1&isAllowed=y (12.07.2017)
- Eco, U. (1984). Apostillas a El nombre de la rosa. Rosa Premat (Tr.). *Anàlisi Quaderns*

- de comunicación i cultura*. Nro. 9, 5 - 32. Universitat Autònoma de Barcelona. Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/Analisi/article/viewFile/41264./88267> (7.06.2017)
- Ferreira, C. (1989, Primavera). Sobre Alfredo Bryce Echenique: La última mudanza de Felipe Carrillo. *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 29, Article 40. Recuperado de <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss29/40> (4/10/2017)
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Fernández Prieto, Celia (Tr.). Madrid: Taurus.
- Larrea, E. (2013, setiembre 26). La criolla inmortal de Vargas Llosa. *La Mula*. Recuperado de <https://lamula.pe/2013/09/26/la-criolla-inmortal-de-vargas-llosa/enriquelarrea/> (14.07.2017)
- Lévy, P. (2007). *Cibercultura: Informe al Consejo de Europa*. Barcelona: Anthropos Editorial, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Navarro Martínez, E. (2003, abril). Novelas con banda sonora: La música como recurso técnico en algunas obras de la narrativa española actual. *Tonos digital: Revista Electrónica de estudios filológicos*. Nro. 5. Universidad de Murcia. Recuperado de <https://www.um.es/tonosdigital/znum5/estudios/I-Novelassonora.htm> (7.06.2017)
- Peri Rossi, C. (1997). Génesis de un cuento. *El cuento hispanoamericano del siglo XX. Teoría y práctica*. Valcarcel, Eva. (Ed.), 283-300. Universidade da Coruña. Recuperado de http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/9736/CC_38_art_20.pdf?sequence=1 (21.06.2017)
- Poe, E. (1846). *Método de composición*. Recuperado de <http://ciudadseva.com/texto/metodo-de-composicion/> (3.04.2017)
- Rancière, J. (2011). *El malestar de la estética*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española* (23.a ed.). Recuperado de <http://dle.rae.es/> (17/10/2017)
- Rilke, R. ([1929], 2006). *Cartas a un joven poeta*. Madrid: Alianza Editorial.
- Rodríguez, J. (2009, enero-junio). Sueños digitales de un escritor: la convergencia digital al servicio del ejercicio literario. *Signo y Pensamiento*, Vol. XXVIII, Núm. 54, 131-143. Colombia: Pontificia Universidad Javeriana. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/signo/v28n54/v28n54a09.pdf> (3/10/2017)
- Rodríguez, J. (Ed.) (2011). *Narratopedia*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, (Colección estudios literarios).
- Scolari, C. (2013). *Narrativa transmedia: Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto.
- Scolari, C. (2016). *El translector. Lectura y narrativas transmedia en la nueva ecología de*

la comunicación. La lectura en España. Informe 2017, 175-186. Madrid. Federación de Gremios de Editores de España. Recuperado de http://www.fge.es/lalectura/docs/Carlos_A_Scolari%20_175-186.pdf (3/10/2017)

CREACIÓN

Poesía

Ana Luisa Ríos

Playa Tibi

Nací en Playa Tibi y crecí entre las garzas
buscando huevos de taricaya y también de tortuga,
las crecientes del río se llevaron esas tierras.
Mis papeles dicen que nací en Nauta,
pero mis ancestros son de todas partes,
aunque yo creo que nací libre como las garzas blancas.
Tuve una abuela de piel oscura y cabellos de luna
que vino tal vez de Esmeraldas
y murió abandonada donde nunca supe,
tuve un abuelo blanco que vino de las Españas.
Por mis venas corre, aunque mi gente lo calla,
sangre originaria, tal vez Mayoruna o Kukama.
Hablo el castellano amazónico y el de todas partes,
me encantan las fiestas de los animales y la fiesta de las frutas.
A veces vuelvo al lugar donde quedaba Playa Tibi
y me quedo mirando por horas las aguas mansas del río.

Maderero ausente

Las huellas dibujadas por los pies de mi padre

a u s e n t e

van marcando el camino que sube la cuesta

miro desde la puerta esperando su regreso,

escucho una voz intensa y sonrío presagiando sus pasos,

pero en el puerto, cuando el bote se detiene

busco entre los pasajeros que descienden

y no encuentro su rostro.

Hoy no está mi padre.

Recién se va y ya lo extraño.

Quiero que vaya y vuelva como un rayo.

¿Hasta cuándo esperaré?

¿Alguien lo sabe?

Lo adivino caminando con botas de jebe,

cambió su libertad por un mosquitero,

un par de pilas gastadas,

cinco kilos de alimentos y una camisa nueva.

¿En qué lo han convertido, sus patrones?

Es uno de los mil pies que cargan la madera,

en forma de cruz sobre el hombro.

Buscaré sus raíces en el corazón del triste monte

en la canoa que acodera en la orilla resbalosa.

Quiero escuchar su sabiduría con olor a palo santo

en el emponado de una casa que susurra su ausencia

y reírme con él como una tierna mariposa.

Chachamamu

Hilos finos que se bifurcan
en siluetas
son tus trazos en mis vasijas,
la vida respira en cada recoveco
donde estampas huellas de cerros y estrellas
patas frescas de animales,
plantas y peces multiformes,
hojas y figuras del monte:
diseños soñados en las visiones
del poderoso floripondio.
Pintas de rojo y negro
los recipientes con daúm o chípa
y crean universos constelados
en el vientre palpitante de las vasijas.

Sabio Waimaku

La muerte es una máscara
que huye ante tu sombra.

Tigre eres y tus rugidos ensordecen sepulturas,
vaticinas el destino de los hijos
en el vientre.

La sabiduría reposa en tus cabellos
en cuyos hilos serpentea la eternidad.

Manso en la paz y aguerrido en la guerra
bebes masato de yuca
en vasija con diseño telaraña,
tomas plantas sagradas
ayahuasca, tabaco y toé
y obtienes la fuerza de los espíritus,
el sagrado poder de Ajutap.

Yacimiento

Bajo el fresco rocío empapando su mirada,
con el rostro sereno y la mirada jubilosa,
la tierra sonríe contemplándose en las aguas.
Una sinfonía de loros acompaña
nuestros pasos de flores siempre vivas
anuncian la extra a e insólita presencia.
Vamos en busca de la arcilla suave
para amasar nuevos utensilios
con las tierras gredosas del monte.
La vida respira en el barro gris
y en las blanca tierras
las burbujas indican el tesoro ansiado,
deslizo mis manos estampando tus iniciales:
te descub  al fin, impredecible yacimiento.

Lagarto negro

Interminable como una noche triste
se desliza un relámpago sobre el limo,
chapotea en las orillas cenagosas,
lanza coletazos de furia, rasga el aire
y mezcla la muerte con la vida.
Regresa a las aguas negras,
o a las pendientes abruptas,
solitario se oculta en los troncos flotantes
con incansable paciencia de cazador mitayero,
espera a las presas mansas, ingenuos animales que salen a beber
en las colpas,
bajo los plácidos calores de la luna plateada.
Centelleantes dientes de innumerables filas,
ojos de fuego, filudos cuchillos, ascuas.
Los hombres y mujeres le temían,
¿Quién es más fiero, el negro lagarto que se defiende?
¿O el hombre de la ciudad que lo mata?

Carla Vanessa

Sueño de Lázaro

La luz es una risa lustrosa y falsa
que golpea mi casa de cortinas,
y de mantas enormes en que mi cuerpo
toma la forma que tú quieras:
la de un ángel,
un alero y su cabestrillo en el que un dios se puede sentar,
una cajita para guardar tus sueños.

Pero la luz es una piedra gigante y despiadada
que se mete en mi cuarto,
arroja sus pliegues,
incendia sus ángulos agudos,
golpeando mi cara.

Quiero ser agua entre las nubes,
quiero ser sombra entre las ramas,
no quiero tus dientes ni tus perlas,
ni la alegría de los que se creen vivientes
y me abrazan.

Échame de esta torre en que fue asesinado
el último príncipe,
échame sortilegio que me arropas
entre la tierra y el cielo,
Di recuéstate Lázaro,
No te levantes.

Reflexión

Me imagino a la parca ovillando la noche para
Velar los ojos de los iniciados.

La parca.

O para azotar cervices de almas ajenas a la
hora de la siega. Tan cotidianamente como los autos
que pasan frente a mis ojos.

Tan sencillo como borrar de un tiro la pizarra

O de un tiro destaparse los sesos, tan prestos a

Desenganchar el alma del cuerpo,

Y luego ya no ser más que piedras rojas o musgo,

Tan poco así, tan poca cosa,

Luego tocan a mi puerta

Y cae una ausencia envuelta en papel certificado.

Toño
(Quinto bolero marroquero)

Toño estaba sentado a mi lado
Cuando un hombre —poeta él— me dijo que era hermosa.
Me tomó de las manos y me elevó de esa mesa llena de fiesta y algazara
y los viandantes se volvieron coloridas gotas de lluvia
atravesadas por el sol.
Solo que era la luna quien estaba
y luminosa flotaba en el vaho de sus monturas.
Y yo sin saber qué hacer
Y mientras Toño
(Alto cultor de la palabra en Lima y Budapest)
Ensalzaba al amor que presenciaba,
yo me alejaba lentamente
—y contra mi voluntad, he de decir—
Del brazo de un caballero
De vuelta a las tierras bajas
Donde las verdes estepas
Son apagados lamentos de cascajo,
Colillas de cigarros
Y tristeza.

Carta de un indio soldado a su familia

Junio 7, 1881

Querida madre, hermanas:

les escribo con la tinta analfabeta de mis piedras.

mi morral a la espalda tiene una puerta por donde mis sueños se han ido
y ha perdido indolente tu oloroso pan, el atado de coca y mi charqui,
mis tesoros.

Ya no soy un nombre, solo un número:

sin suelas, sin diente, prohibido del dolor y de la caricia del musgo.

Afuera el dios raya el alba implacable,
el verdadero,

acá el ídolo que abraza al monarca del oro a los hombros
me dice que no me puedo cansar, que no debo sentir hambre
ni frío,

que un señor blanco ese que se llama chile
quiere asaltar mi chacra, quitármelo todo.

Pisa rabioso el patrón la hiedra,
su espuela brilla sin control desafiando al sol,
y todos lo cubren de gloria.

Ahora mis hermanos duermen,

el sueño de los lejanos pastos y las altas montañas me acosa,
el canto del río es una dolorosa sonata

y yo aquí en el ensordecedor silencio

hurgo por mendrugos en la arena

rogando por amor a la lanza en mi pecho de harapos.

Los abraza

Su malogrado hijo,

Gregorio.

Requisitos revista *Tesis*

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DE LA UNIDAD DE POSGRADO DE LA FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

1. Características formales del manuscrito

Los manuscritos deben ser:

- Originales e inéditos.

Los autores firmantes del manuscrito contribuyen a su concepción, estructuración y elaboración; así como, haber participado en cualquier etapa y proceso de consolidación del manuscrito (investigación bibliográfica, la obtención de los datos, interpretación de los resultados, redacción y revisión).

Los textos recibidos serán arbitrados anónimamente por tres expertos de la especialidad, o campo de estudio, antes de ser publicados. Nuestro sistema de arbitraje recurre a evaluadores externos a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Los manuscritos deben enviarse en Word para Windows; el tipo de letra es *Times New Roman*, tamaño de fuente 12 pts.; el interlineado debe tener espacio y medio, con los márgenes siguientes: superior e inferior 2.5 cm. e izquierda y derecha 2.5 cm.; los manuscritos tendrán una extensión no mayor de 20 páginas según formato indicado.

Si el texto incluye gráficos, figuras, imágenes y mapas deben estar en formatos **jpg** o **png** a una resolución mayor de 500 dpi.

Los textos deben presentar el siguiente orden:

- Título del artículo, en español e inglés, debe ser conciso y claro con un máximo de 20 palabras.
- Nombre del autor o autores, en el siguiente orden: apellidos, nombres, filiación institucional y correo electrónico.
- Resúmenes en dos idiomas, en español e inglés (incluyendo, a continuación de cada resumen, palabras claves en las respectivas lenguas); no deberán exceder las 150 palabras.

- Palabras clave en dos idiomas, en español y en inglés, separadas por punto y coma; deben incluirse un mínimo de 2 y un máximo de 5.

2. Contenido del manuscrito

- Introducción, antecedentes y objetivos, métodos, materiales empleados y fuentes.
- Resultados y discusión de los mismos.
- Conclusiones.
- Notas, no irán a pie de página, sino como sección aparte antes de las referencias bibliográficas.
- Referencias bibliográficas (correspondientes a las citas explícitas en el texto), adecuación del estilo APA (American Psychological Association, 6a. Ed.).

3. Secciones de la revista

La revista Letras incluye las siguientes secciones:

Estudios

- Artículos de investigación
- Artículos de opinión
- Investigaciones bibliográficas
- Estados de la cuestión

Creación

- Poesía
- Novela
- Narrativa corta
- Teatro
- Testimonio

4. Normas para las citaciones y referencias bibliográficas

Las citaciones en el texto y las referencias bibliográficas deben seguir nuestra adecuación al estilo APA. El autor se hace responsable de que todas las citas tengan la respectiva referencia bibliográfica al final del texto.

Citas de referencias en el texto

- Cuando se refiere una cita indirecta, contextual o paráfrasis en el cuerpo del texto se sigue el siguiente orden: el apellido principal, la fecha de la publicación. Por ejemplo (Dolezel, 1999).

- Cuando se refiere una cita directa o textual en el contenido se realiza en el siguiente orden: el apellido principal, la fecha de la publicación y la página. Por ejemplo (Dolezel, 1999, p. 28).
- Las citas con más de un autor deben elaborarse de la siguiente forma: (Gamarra, Uceda, & Gianella, 2011) o (Gamarra, Uceda, & Gianella, 2011, p. 123), según sea el caso.
- Las citas con más de un autor pueden excluir al autor o autores de los paréntesis. Ejemplo: Gamarra, Uceda y Gianella (2011) o Gamarra, Uceda y Gianella (2011, p. 123), según sea el caso.
- Si el autor tiene dos o más referencias del mismo año, estas se distinguirán alfanuméricamente: (2006), (2006a), (2006b), etc.; Ejemplo: (Floridi, 2006), (Floridi, 2006a).

Referencias bibliográficas

Autor o autores de libro

García-Bedoya Maguiña, C. (2016). *El capital simbólico de San Marcos*. Lima: Pakarina.

Gamarra, R., Uceda, R., & Gianella, G. (2011). *Secreto profesional: análisis y perspectiva desde la medicina, el periodismo y el derecho*. Lima: Centro de Promoción y Defensa de los Derechos Sexuales y Reproductivos.

Autor o autores con publicaciones del mismo año

Vargas Llosa, M. (1993). *Lituma en los Andes*. Barcelona: Planeta.

Vargas Llosa, M. (1993a). *El loco de los balcones*. Madrid: Seix Barral.

Libros con varias ediciones

García-Bedoya Maguiña, C. (2017). *El capital simbólico de San Marcos* [2ª. Ed.]. Lima: Pakarina.

Autor o autores de capítulo de libro

Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (compilador). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

Editores o compiladores de libro

Espino Relucé, G., Comp. (2003). *Tradición oral, culturas peruanas: una invitación al debate*. Lima: UNMSM, Fondo Editorial.

Tesis

Cajas Rojas, A. I. (2008). *Historia de la Biblioteca Central de la Universidad de San Marcos: 1923 a 1966*. (Tesis para optar por el grado de Magister en Historia), Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Ciencias Sociales, Lima. http://cybertesis.unmsm.edu.pe/xmlui/bitstream/handle/cybertesis/2344/cajas_ra.pdf.

Artículo de revista

Loza Nehmad, A. (2006). Y el claustro se abrió al siglo: Pedro Zulen y el Boletín Bibliográfico de la Biblioteca de San Marcos (1923-1924). *Letras*, 77(111-112), 125-149. <http://letras.unmsm.edu.pe/rl/index.php/le/article/view/9/9>.

Artículo de periódico

Martos, M. (1982, abril 11). Los periodistas y bibliotecarios mendigos. En *El Caballo Rojo: suplemento dominical. Diario de Marka*.

Recursos electrónicos

Sitio web

American Library Association (2012). Questions and answers on privacy and confidentiality. de <http://www.ala.org/advocacy/intfreedom/librarybill/interpretations/qa-privacy>.

Blog

Matos Moreno, J. (2017, febrero 9). El mejor humor gráfico peruano del siglo XX se produjo en los años 80 [Blog]. El reportero de la Historia. Recuperado de <http://www.reporterodelahistoria.com/2017/02/lima-feb.html>.

Video

Sarmiento, S. (2016, marzo 30). Mario Vargas Llosa, 80 años de edad, rebelde y enamorado [Video]. Recuperado de <https://youtu.be/GIUIJLRLYL4>.

5. Derechos de autoría

Los originales publicados en las ediciones impresa y electrónica de esta revista son propiedad de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, por ello, es necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total.

Todos los contenidos de la revista electrónica se distribuyen bajo una licencia de uso y distribución *Creative Commons Atribución 4.0 Internacional* (CC BY 4.0).

Tesis N° 12
se terminó de imprimir en junio de 2018,
en los talleres gráficos de SERGEN GR&F S.A.C.
Jr. Juan P. Vizcardo y Guzmán N.° 221, Comas, Lima.
50 ejemplares

