



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Escuela Profesional de Literatura

**Alma América (1906) de José Santos Chocano y la
ciudad letrada del modernismo hispanoamericano.
Una aproximación**

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Literatura

AUTOR

Álex FLORES FLORES

ASESOR

Javier MORALES MENA

Lima, Perú

2019



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Flores, A. (2019). *Alma América (1906) de José Santos Chocano y la ciudad letrada del modernismo hispanoamericano. Una aproximación*. Tesis para optar el título profesional de Licenciado en Literatura. Escuela Profesional de Literatura, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

HOJA DE METADATOS COMPLEMENTARIOS

Código Orcid del autor (dato opcional):

Código Orcid del asesor o asesores (dato obligatorio): 0000-0002-7871-5685

DNI del autor: 70857574

Grupo de investigación:

Institución que financia parcial o totalmente la investigación:

Ubicación geográfica donde se desarrolló la investigación. Debe incluir localidades y coordenadas geográficas

Lima, Perú

Año o rango de años que la investigación abarcó:

2018 - 2019



ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN LITERATURA

Reunido el Jurado en el Salón de Grados de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Ciudad Universitaria, el día jueves 11 de julio del 2019 a las once horas, integrado por los profesores Dr. Mauro Mamani Macedo, Mg. Javier Morales Mena, Mg. Jorge Terán Morveli, Mg. Eduardo Lino Salvador; después de la exposición del tesista, la lectura de sus conclusiones y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, este se retiró a deliberar y acordó calificar la tesis *“Alma América (1906) de José Santos Chocano y la ciudad letrada del modernismo hispanoamericano . Una aproximación”*, con la nota de:

20 (veinte) sobresaliente con mención

Después de calificado, se comunicó al tesista la nota obtenida. El Presidente del Jurado recomienda a la Facultad de Letras y Ciencias Humanas el otorgamiento del Título de Licenciado en Literatura al bachiller **Alex Flores Flores**.

Concluido el acto académico a las 13:00 horas, firman la presente acta por cuadruplicado.

Dr. Mauro Mamani Macedo
Presidente
Principal

Mg. Eduardo Lino Salvador
Jurado Informante
Asociado D.E.

Mg. Jorge Terán Morveli
Jurado Informante
Asociado T.C.

Mg. Javier Morales Mena
Jurado Asesor
Asociado T.C.

Mi primera tesis para
Gladys Flores Heredia
por darme el gran gusto
de ser el primer hijo
de una persona excepcional

Índice

INTRODUCCIÓN	5
--------------------	---

CAPÍTULO I

LA OBRA POÉTICA DE JOSÉ SANTOS CHOCANO EN EL MARCO HISTÓRICO DE LA LITERATURA PERUANA

1.1. Periodización de la literatura peruana	13
1.2. Costumbrismo, romanticismo y modernismo	15
1.3. Aproximaciones críticas a la obra poética de José Santos Chocano	26

CAPÍTULO II

FUNDAMENTOS TEÓRICOS PARA EL ANÁLISIS DE *ALMA AMÉRICA* (1906) DE JOSÉ SANTOS CHOCANO

2.1. El sujeto lírico	53
2.2. La correlación implícita	59
2.3. La ciudad letrada	67

CAPÍTULO III

ALMA AMÉRICA (1906) DE JOSÉ SANTOS CHOCANO Y LA CIUDAD LETRADA DEL MODERNISMO HISPANOAMERICANO

3.1. La dedicatoria o la clave paratextual	75
3.2. El sujeto lírico y la estrategia genealógica de filiación	83
3.3. El sujeto lírico y la estrategia de la hibridez	87
3.4. La ciudad letrada o la delimitación del público lector	103
3.5. La ciudad letrada y el campo artístico	113

3.6. La ciudad letrada y la justificación histórica de la literatura hispanoamericana	129
3.7. La anulación de la correlación implícita	134
3.8. <i>Alma América</i> en el mercado modernista hispanoamericano	163
CONCLUSIONES	170
BIBLIOGRAFÍA	175

INTRODUCCIÓN

El propósito medular de la tesis *Alma América (1906) de José Santos Chocano y la ciudad letrada del modernismo hispanoamericano. Una aproximación* consiste en resolver la siguiente interrogante: ¿por qué a pesar de que dicho poemario contiene poemas claramente recordados dentro del imaginario nacional, no consiguió integrarse al panteón de nuestra poesía y, en cambio, ha sido marginado a más de un siglo de su publicación? Propongo que el proyecto poético de *Alma América* consistió en fidelizar al público letrado hispanoamericano con la intención de que este privilegiase dicha propuesta estética y, por consiguiente, tradujese esa preferencia en un éxito comercial dentro de las ciudades hispanoamericanas. No obstante, la historia literaria demuestra que, a pesar de dicha intención, el poemario no consiguió su propósito dentro de la poesía peruana e hispanoamericana. Si bien *Alma América* propone una representación virtuosa de elementos nacionalistas que identificaban al lector letrado hispanoamericano con su propuesta, la parcialización de la intervención de este último actor de la experiencia estética devino en que encontrara minimizadas sus posibilidades de lectura y desestimara el proyecto poético del poemario. Para corroborar la hipótesis, divido la tesis en tres capítulos.

En “La obra poética de José Santos Chocano en el marco histórico de la literatura peruana”, cartografió distintas lecturas a propósito de *Alma América* y la producción poética restante de dicho autor. Como parte de ese recorrido, identifiqué que la crítica literaria hispanoamericana leyó la poesía chocanesca a partir de las concepciones sobre tres corrientes literarias desarrolladas entre los siglos dieciocho y diecinueve: costumbrismo,

romanticismo y modernismo. Por dicha razón, el capítulo inicia con las apreciaciones de un grupo de autores en torno a las tres corrientes.

A partir de las consideraciones de García-Bedoya, Cornejo Polar, Escobar y Romero Tobar, concluyo que el costumbrismo apareció en 1830 y supuso una corriente que cartografió las costumbres limeñas, con énfasis en sus formas de expresión, y propuso una concepción descriptiva y formativa del discurso literario. Por otro lado, por medio de García-Bedoya, Cornejo Polar, Franco y Oviedo, resuelvo que el romanticismo surgió en la mitad del siglo diecinueve y se caracterizó porque identificó problemas nacionales que buscó solucionar y enfatizó la representación de elementos de la naturaleza. Finalmente, las posturas de Cornejo Polar, García Girón, Schulman, Rama, Monguió, Onís y Silva Castro permiten advertir que el modernismo fue un movimiento desarrollado entre finales del siglo diecinueve e inicios del veinte que se caracterizó por la innovación en aspectos formales dentro de una literatura dependiente de tradiciones literarias extranjeras, pero que renunció a seguir modelos exclusivamente españoles. Por lo tanto, se anotará que en el modernismo surgieron autores con propuestas singulares para cada poemario. Asimismo, se evidenciará que el positivismo y capitalismo motivaron al artista modernista a la formación de un público lector que consumiera sus producciones culturales.

A pesar de la diversidad de críticos y disparidad de enfoques en torno a la poesía de José Santos Chocano, puede proponerse una ruta de lectura. Sánchez, Tauro, Higgins, Porras Barrenechea y Núñez ofrecieron lecturas que asumieron dicha obra poética como un reflejo de la vida del autor. Ortega, González Vigil, Iparraguirre y Mostajo no emparejaron al autor con el sujeto

lirico, sino resaltaron la condición narcisista de esta presencia textual. Acerca del mundo representado, Diez-Canseco, Núñez, Tamayo Vargas, Parra del Riego, Jiménez Borja, Porras Barrenechea, García Calderón, Miró Quesada y Sánchez resaltaron su epicidad y grandilocuencia porque representaba referentes de la historia y geografía hispanoamericana sin precedentes en la poesía peruana. En consonancia con ello, Higgins, Ángeles Caballero, Bazán y Tamayo Vargas subrayaron que esta poesía introdujo dentro de la poesía peruana una temática y terminología asociadas a la naturaleza hispanoamericana. Este aspecto, en opinión de Cornejo Polar, Riva-Agüero y De la Fuente, convirtió a la obra chocanesca en un punto de partida para siguientes tradiciones poéticas.

En una línea distinta, Jiménez Borja, Jozef, Miró Quesada y Tamayo Vargas indicaron que la obra poética chocanesca representó los grupos sociales andino y occidental. Mientras que Cornejo Polar y Tamayo Vargas propusieron que el sujeto lírico siempre se configura como una presencia mestiza, limeña y aristócrata resultado del contacto entre dichos grupos sociales. Por otro lado, Parra del Riego, Tamayo Vargas, Bueno, Ortega y Tauro destacaron que esta obra poética introdujo innovaciones formales a la poesía peruana a través de un manejo adecuado de los versos y la métrica. En opinión de Oviedo, Diez-Canseco, Higgins, Sánchez y Tamayo Vargas, aquello evidenciaría la finalidad pragmática de una poesía que se presentaba más para ser escuchada y aprobada en auditorios que para ser leída. Por último, Fernández Cozman, Sánchez y Higgins llamaron la atención a propósito de las pocas posibilidades que dejaba esta obra poética para su interpretación. Como indicamos anteriormente, la crítica literaria no solo evaluó la poesía

chocanesca, sino situó dicha obra en el marco del costumbrismo, romanticismo y modernismo.

Vallejo, Bazán y Berninsone asumieron que la obra chocanesca era romántica por la representación de la geografía hispanoamericana. En cambio, Jiménez Borja, Delgado, Ortega, Ángeles Caballero, Higgins y Monguió la calificaron como modernista por su ubicación temporal y su estética parnasiana y simbolista. Además, sugirieron que se trataba de la obra paradigmática del modernismo peruano. A su vez, Cornejo Polar, García-Bedoya, González Vigil, Fernández Cozman, Porras Barrenechea y Jozef postularon que la poesía chocanesca era modernista, pero con una notable huella romántica. Con cierta afinidad a la lectura anterior, García Calderón y Tamayo Vargas propusieron que la poesía chocanesca fue romántica al inicio, pero modernista después. Finalmente, Tamayo Vargas y Fernández Cozman consideraron que esta obra muestra ribetes costumbristas dentro de su modernismo. Pese a todas las aproximaciones críticas a la obra poética de José Santos Chocano, en el primer capítulo se evidenciará que no se explicó por qué *Alma América* no perduró dentro de nuestra tradición poética. Por lo tanto, en los capítulos siguientes se planteará una salida ante dicho vacío de la crítica literaria.

En el segundo capítulo, “Fundamentos teóricos para el análisis de *Alma América* (1906) de José Santos Chocano”, planteo un grupo de categorías teóricas que permiten demostrar la hipótesis en el tercer capítulo. En primer lugar, abordo la noción de sujeto lírico planteada por Benveniste, Mignolo, Reisz, Combe, Greimas, Courtés, Lozano, Peña-Marín y Abril que permite entender dicha presencia como la matriz textual del poema en la medida de

que construye el discurso. Por lo tanto, direcciona la propuesta de *Alma América* dado que perfila un mundo representado propio del imaginario de la ciudad letrada hispanoamericana y anula la correlación implícita del lector ilustrado.

En segundo lugar, distingo las categorías de lector explícito y lector implícito propuestas por Jauss. Como antesala, recurro a las ideas de Foffani y Berman a propósito de la relación conflictiva entre los poetas modernistas y el mercado capitalista. Sumadas a los planteamientos de Eco respecto de la obra abierta de inicios del siglo veinte, conducen al lector explícito. Esta categoría trata sobre el lector fáctico del poemario, vale decir, el sujeto ilustrado de la ciudad letrada hispanoamericana. Por otro lado, el lector implícito supone la instancia receptora del mundo representado por el sujeto lírico. Estos tipos de lectores se relacionan con la categoría de la correlación planteada por Iser que alude a la generación de secuencias semánticas desarrolladas por el lector implícito para imaginar y actualizar el cauce de un discurso. De esta manera, la correlación implícita consiste en la generación de sentidos producida por el lector implícito mediante la lectura del texto literario.

Por último, planteo la categoría de ciudad letrada defendida por Rama. Será necesario abordar antes las categorías de nación propuesta por Anderson y consciencia lingüística planteada por Espezúa Salmón. Estas facilitarán la comprensión de la ciudad letrada como una estructura social que surgió en el siglo dieciséis y persistió en las ciudades hispanoamericanas a manera de un grupo que ejerció los poderes administrativo, idiomático, cultural y político.

En el tercer capítulo, "*Alma América* (1906) de José Santos Chocano y la ciudad letrada del modernismo hispanoamericano", corroboro la hipótesis de la

tesis. Inicialmente, propongo los planteamientos de Genette acerca de los paratextos para demostrar que el poemario ofrece una dedicatoria que intenta convencer al lector ilustrado de que asuma al poemario como un libro autorizado para representar Hispanoamérica. Para ello, presenta la dedicatoria como un poema cuyo sujeto lírico pregona que el castellano resulta el idioma hispanoamericano por excelencia a través de la figura de Francisco de Borja y Aragón, poeta y décimo segundo virrey del Perú. El sujeto lírico lo postula como el sujeto matriz de la tradición literaria hispanoamericana, pero decide desestimarlo bajo el entendido de que él sí es originario de Hispanoamérica y, por ende, está más facultado para representarla poéticamente.

Luego, analizo el sujeto lírico de los poemas “Avatar”, “Símbolo”, “El alma primitiva”, “Pandereta” y “Blasón” para demostrar que esta presencia textual apela a figuras representativas del periodo incaico o colonial como el Inca Yupanqui, el conquistador español Hernando de Soto y el Virrey-Poeta ya abordado en la dedicatoria y se emparenta con ellas para justificar genealógicamente su condición de poeta hispanoamericano. Si bien propone una visión salvaje de lo andino y lo selvático, utiliza la tradición histórica de estos grupos para justificar su herencia como poeta del continente americano. Asimismo, propone que la conquista de España facultó la subjetividad en Hispanoamérica, la cual concibe como la garantía de su labor poética.

A propósito de la construcción de la ciudad letrada en el poemario de José Santos Chocano, analizo los poemas “Ciudad colonial”, “Ofrenda a España”, “Crónica alfonsina”, “En el Museo del Prado” y “Égloga tropical” para evidenciar que el poemario despliega un discurso que reitera símbolos de la ciudad letrada como el castellano, el libro en tanto objeto cultural, la literatura y

la pintura. Estos se tornan en motivos que perfilan el tipo de lector del poemario, vale decir, los sujetos ilustrados de la ciudad letrada de inicios del siglo veinte. Así, *Alma América* reemplaza los referentes de la historia hispanoamericana por referencias de la literatura europea e hispanoamericana que constatan una tradición literaria en esta parte del mundo.

Finalmente, el análisis de los poemas “Núñez de Balboa”, “Los caballos de los conquistadores”, “Lo que dicen los clarines”, “La elegía del órgano” y “El amor del Dorado” muestra la completa certeza que el sujeto lírico presenta respecto de su mundo representado. Este adopta una estrategia descriptiva quebrantadora de la correlación implícita de un lector que no tiene margen para conducir su propia experiencia estética. En ese sentido, el sujeto lírico configura un lector implícito pasivo a quien trata de persuadir de que asuma su discurso como la propuesta poética por excelencia de tal manera que el lector explícito corone al poemario como un éxito comercial dentro de la literatura modernista. Sin embargo, el lector implícito, insatisfecho por la nula intervención que logra en la experiencia estética, deriva en un lector explícito que, como actor del circuito editorial de la ciudad letrada hispanoamericana de inicios del siglo veinte, no permite la explosión comercial de *Alma América*.

Antes de iniciar los capítulos de esta tesis, deseo agradecer a cuatro personas que facilitaron su elaboración. A mi abuela Claudia Heredia Mendoza porque, a pesar de que somos de mundos radicalmente distintos, hizo mi vida más fácil como siempre lo ha hecho. A Javier Morales Mena porque fue el asesor idóneo de tal manera que, si algún día se premia al mejor asesor, dicho reconocimiento debe dársele. A mi bonita Francesca Gonzales Muñoz, la mejor persona del mundo, porque me acompañó en el recorrido tortuoso para

culminar este trabajo y suavizó todo como solo ella lo hace. A Gladys Flores Heredia, la persona más importante, por ser una madre que siempre me ha llevado hacia el infinito. La elaboración de la tesis me tomó ocho meses. Parece poco tiempo, pero fue un proceso muy largo y en estas cuatro personas, tuve un inigualable sustento.

Lima, junio de 2019

CAPÍTULO I

LA OBRA POÉTICA DE JOSÉ SANTOS CHOCANO EN EL MARCO HISTÓRICO DE LA LITERATURA PERUANA

1.1. Periodización de la literatura peruana

La literatura peruana como heterogeneidad discursiva se complejiza con el transcurso de su historia. Para comprenderla podemos dividirla en algunos periodos. García-Bedoya reconoce dos: la etapa de autonomía andina (desde sus inicios hasta 1530) y la etapa de dependencia externa (desde 1530 hasta el presente) (1990: 63-95). Esta división resulta pertinente para nuestra tesis en tanto organiza la literatura peruana a raíz de la conquista española. Como sugiere Cornejo Polar, la irrupción de España devino decisiva para la constitución de nuestra historia y la formación de nuestra literatura: “la conquista y colonización de América fue un hecho minuciosamente atroz, y atrozmente realizado, pero también [...] —pese al énfasis de todas las condenas y maldiciones— esos acontecimientos efectivamente se produjeron y

marcaron para siempre nuestra historia y nuestra conciencia” (Cornejo Polar 1994: 20). En tal sentido, ese acontecimiento resultó tan determinante para la literatura peruana que podemos rastrear sus consecuencias en el poemario que analizaremos, *Alma América* (1906).

Asimismo, García-Bedoya entiende la segunda etapa como el terreno más convulso de nuestra literatura debido a distintas colisiones culturales producidas en su interior. La etapa de dependencia externa se caracterizó por la presencia de un conjunto de literaturas que reaccionaron a partir del contacto, la tensión y la mezcla con literaturas extranjeras, entre las cuales predominó la tradición española. Aquella presencia instauró la primera forma de leer *Alma América* dado que la crítica destacó su filiación estética e ideología hispana, así como su desplazamiento hacia otras tradiciones literarias.

La división planteada por García-Bedoya refiere a su vez una serie de transformaciones dentro de la etapa de dependencia externa. Así, distingue cinco momentos: el periodo de imposición del dominio colonial (1530-1620), el periodo de estabilización colonial (1630-1730), el periodo de crisis del régimen colonial (1730-1825), el periodo de la República oligárquica (1825-1920) y el periodo de crisis del estado oligárquico (1920-1975) (1990: 63-95). De estos, nos enfocaremos en los dos últimos dado que entre uno y otro se desarrolló la obra poética de José Santos Chocano. No obstante, enfatizaremos el penúltimo periodo dado que corresponde a *Alma América*. En ese sentido, abordaremos y caracterizaremos tres corrientes desarrolladas en la literatura peruana desde 1825 hasta las primeras décadas del siglo veinte con la finalidad de evaluar el lugar del poemario en estos horizontes estéticos.

1.2. Costumbrismo, romanticismo y modernismo

Inicialmente tenemos que en el periodo de la República oligárquica se ubica el costumbrismo:

la secuencia dominante es una peculiar modulación del neoclasicismo, el denominado Costumbrismo. Esta modalidad literaria, interesada en presentar la peculiaridad limeña a través de los usos y los tipos característicos, incorpora parcialmente en su discurso la oralidad popular costeña, aunque sigue rigiéndose por modelos escriturales españoles. (García-Bedoya 1990: 85-86)

La lectura de García-Bedoya reconoce en el costumbrismo un conjunto de obras interesadas en cartografiar las costumbres y formas de expresión en Lima. En esa medida, podemos entender que dicha corriente destaca por su operación descriptiva, como sugieren Cornejo Polar (2001: 21) y Escobar y Romero Tobar (2001: 234). Asimismo, García-Bedoya señala la filiación española que condiciona su modelo escritural. Esta caracterización se complementa con la propuesta de Cornejo Polar:

su obsesión enjuiciadora, frecuentemente fundada sobre una actitud solo moralizante; su intencionalidad pragmática, referida a la certidumbre acerca de la eficiencia transformadora de la literatura; y, como recurso literario o expresión de una forma de conciencia, su relativa aptitud para incorporar modos populares en el lenguaje literario. (1980: 18)

Estas precisiones interesan toda vez que enfatizan el carácter descriptivo y formativo de la literatura costumbrista. Como observaremos en el tercer capítulo de nuestra tesis, por lo menos el rasgo descriptivo se corrobora en *Alma América*. En tal sentido, debemos recordar la importancia que Cornejo Polar le atribuye al costumbrismo: “el modo costumbrista de observar la realidad y de trasponerla a la literatura impregnará decisivamente el quehacer literario del siglo XIX” (1980: 26). Esta sentencia concatena con la opinión de

Velázquez Castro (2013: 207), quien al igual que Cornejo Polar (2001: 19) considera que esta corriente influye en posteriores discursos literarios.

El consenso justifica nuestra asociación de las tres corrientes literarias en vista de que, si bien cada una corresponde a una época específica, como se apuntó a propósito del costumbrismo, condicionan de manera tangencial a las posteriores. No debe sorprender, por lo tanto, que nuestra tesis entienda *Alma América* como un poemario que entrelaza tres corrientes: costumbrismo, romanticismo y modernismo. Al rasgo descriptivo de la escritura costumbrista, dicho poemario agrega elementos propios de las corrientes restantes que se condicionan entre sí. Para demostrarlo, continuaremos con el repaso de la literatura peruana propia del periodo de la República oligárquica:

Hacia mediados de siglo aparece como secuencia emergente el Romanticismo, que poco a poco va desplazando al Costumbrismo, hasta constituirse en secuencia dominante hacia la década del sesenta. El costumbrismo se mantendrá como secuencia residual, incrustando muchos de sus rasgos en secuencias literarias de distinta índole. El romanticismo peruano se caracterizará por su inautenticidad y domesticación, conservando mucho del retoricismo neoclásico. [...] Aunque surgido tardíamente, el romanticismo conocerá una prolongada vigencia hasta tornarse residual, pero contaminando con su influencia la obra de autores realistas e incluso modernistas. (García-Bedoya 1990: 86)

De acuerdo con la cita anterior, efectivamente se rastrean elementos del costumbrismo en el romanticismo y aun en el modernismo. Corrientes que, como se observará en la tercera parte de este capítulo, la crítica literaria asoció con la obra poética de José Santos Chocano. No obstante, si consideramos que el costumbrismo peruano apareció en 1830 (Cornejo Polar 2001: 16) y el romanticismo peruano surgió en la mitad del siglo diecinueve (García-Bedoya 1980: 86), la distancia temporal implica que esta última corriente presente diferentes patrones. García-Bedoya no puntualiza dichos componentes

novedosos, motivo que conduce a complementar su caracterización con la propuesta de Cornejo Polar. Según el autor de *La formación de la tradición literaria en el Perú* (1989), la irrupción del romanticismo no clausura la intención formativa en la producción literaria nacional y, por otro lado, alberga

poesía patriótica, especialmente nutrida con motivo de la victoria del 2 de mayo de 1866, y otra de raíz reflexiva, si se quiere filosófica, que ausculta las inquietudes del siglo y usualmente alude a la ciencia y al progreso. Esta última tiene con frecuencia intencionalidad cívica y propone una reflexión crítica sobre algunos aspectos de la problemática del país. (1980: 33-34)

Así, tenemos que décadas después del costumbrismo, y durante la segunda mitad del siglo diecinueve, el romanticismo reincide en la identificación de problemas nacionales y la propuesta de soluciones. Además, a diferencia del costumbrismo, no se centra en motivaciones limeñas, sino amplía su horizonte a inconvenientes del Perú como la dramática diferencia económica de la clase alta frente a las clases media y baja. Como veremos más adelante, un sector de la crítica literaria observó en *Alma América* un poemario que pretendió solucionar problemas peruanos como la indiferencia hacia los sectores más populares. Asimismo, esta corriente contrasta con el costumbrismo a partir de una alusión reiterada a elementos de la naturaleza: “el patriotismo, los indios, la naturaleza, proporcionaron los temas ‘originales’. Cóndores en vez de águilas, los Andes en vez de los Alpes y el Niágara o el Tequendama en vez de cataratas de Europa” (Franco 1998: 97). De la misma manera que la recurrencia a referentes históricos (Oviedo 1997: 16), la exaltación de la naturaleza hispanoamericana será un patrón repetitivo en el poemario de José Santos Chocano, como lo observaremos en el tercer capítulo de nuestra tesis.

La última corriente, el modernismo, tendrá mayor alcance dentro del presente apartado por dos razones. En primer lugar, cronológicamente

responde con mayor exactitud a la producción lírica de José Santos Chocano. En segundo lugar, las ideas sobre dicha corriente no mantienen consenso, de tal forma que optaremos por articular las distintas perspectivas para lograr un mejor entendimiento de *Alma América*. Antes de continuar, conviene aclarar que según García-Bedoya en el periodo de la República Oligárquica, después del romanticismo y antes del modernismo, transitó el realismo, corriente que se obviará porque no influye en la propuesta del poemario que motiva nuestra tesis. Por lo tanto, se tiene que

Luego de la guerra con Chile surge como secuencia emergente el Realismo [...]. Casi simultáneamente aparece como emergente el Modernismo [...]. El Modernismo conocerá mayor fortuna que el Realismo, al que desplazará rápidamente, consolidándose como dominante de forma más duradera en los últimos años del XIX. (García-Bedoya 1990: 87)

Para cartografiar el modernismo debemos anotar primero que esta corriente figuró como parte del quinto periodo planteado por García-Bedoya: “podemos percibir en el sistema de la literatura ilustrada la presencia de dos secuencias emergentes, el Regionalismo y la Vanguardia, que van desplazando al Modernismo y confinándolo, todavía por algunos años, a una condición residual” (García-Bedoya 1990: 91). Esto interesa en tanto que la obra poética posterior a *Alma América*, publicada dentro de los márgenes de la crisis del estado oligárquico, se catalogó como modernista. Para complementar la ubicación temporal de esta corriente literaria, introduciremos las consideraciones de Cornejo Polar:

[en Perú] el modernismo tuvo consistencia solo a partir de los primeros años del siglo XX y su paulatino deterioro comenzó a hacerse visible a raíz de la guerra del 14, como consecuencia de la crisis general que sacudió y puso en cuestión los valores de la cultura de Occidente. [...] La producción literaria modernista, sobre todo en poesía, ocupa las dos primeras décadas del siglo XX, especialmente la segunda, cuando, al mismo tiempo, en

riguroso paralelismo cronológico en algunos casos, se comienzan a ensayar nuevas alternativas estéticas. (Cornejo Polar 1980: 66)

Con lo expuesto corroboramos que *Alma América* transita dentro de los márgenes del modernismo. Con la finalidad de comprender con mayor amplitud este movimiento, presentaremos la evaluación de Cornejo Polar sobre el modernismo peruano. Esta se complementará con las posturas de críticos extranjeros que reflexionaron con una visión panorámica sobre dicha corriente dentro de la literatura hispanoamericana. De esta manera, resultará ilustrativo entender los diferentes protocolos de lectura que recibió el modernismo toda vez que estos se tomaron en cuenta, como se verá al final del presente capítulo, cuando la crítica literaria interpretó la obra poética de José Santos Chocano.

A partir de lo mencionado, resulta distintivo del modernismo peruano

un doble carácter: su idealismo pasatista y su preocupación por la novedad formal —aunque, naturalmente, puedan encontrarse excepciones en uno u otro nivel. La primera contradicción del modernismo peruano está dada por esta convergencia de contrarios: las formas nuevas, que importan la asimilación del lenguaje de la modernidad europea y de los primeros maestros hispanoamericanos del modernismo, se emplean para la evocación del pasado —nacional o universal, histórico o mítico— y para protestar contra el pragmatismo que domina otro plano de esa misma contemporaneidad. (Cornejo Polar 1980: 67-68)

En esta medida, si bien el modernismo debe entenderse como una corriente cuyas composiciones presentan nuevas formas de elaboración, estas dependieron, como de costumbre, del influjo de las literaturas extranjeras. Asimismo, se percibe la literatura peruana como un conjunto de obras de creación verbal con arraigo en procesos históricos y culturales pasados de este país. Una lectura opuesta le corresponde a García Girón, quien consideró que las formas nuevas referidas por Cornejo Polar también impulsaron referentes

extranjeros, los cuales provenían de esas tradiciones literarias que sirvieron como modelo para la renovación formal. En ese sentido, el crítico reclamó por la identificación de la literatura modernista como aquella que pretendió uniformizarse con los discursos foráneos al grado de anular sus referentes habituales:

¿qué otra cosa sino evasión son estos aspectos del modernismo: mimetismo, exotismo, cosmopolitismo, esteticismo, turriburnismo, artificialidad? Los modernistas [...] se evaden de un mundo que para ellos no contiene ni belleza ni heroísmo; huyen de la realidad cotidiana y buscan asilo en formas excesivamente literarias, en aspiraciones idealistas. La poesía que producen es una poesía sin raíces autóctonas, basada no en la experiencia del mundo suyo sino en literaturas y tradiciones completamente ajenas a su propia realidad. (1968: 75)

El pronunciamiento del crítico respecto de la literatura evasiva desarrolla una paradoja: se reclamó la adopción de tendencias extranjeras a una literatura que siempre las tomó como modelos. Históricamente nuestra literatura se subordinó a paradigmas externos en la medida de que el país, escenario de toda esta producción artística, dependía del exterior por su condición subalterna. No obstante, García Girón recusa en el modernismo una falta de referencialidad en los temas y originalidad en las formas: “¿Por qué no encuentran los modernistas motivos poéticos en la vida y el paisaje de América? ¿Por qué no hay belleza ni estatura heroica en su mundo, y por qué existe tal discrepancia entre asunto y expresión cuando logran escoger temas de la realidad que los circunda?” (1968: 76).

Como observaremos más adelante, la crítica literaria explicitó el trabajo referencial de *Alma América* dado que el poemario plantea como referentes directos la biodiversidad y riqueza geográfica del Perú, de tal manera que las ideas de García-Girón resultarán desestimadas. Sin embargo, el crítico ofreció

el punto de partida respecto del cual se llegó a un consenso sobre el modernismo. Se trata de la tendencia cosmopolita y ya no exclusivamente española del modernismo hispanoamericano: “evadiéndose de todo lo típico nacional, rechazando la modalidad de herencia española y buscando lo universal en el espíritu y el intelecto francés. El modernismo [...] refleja la característica principal de la América Latina: el cosmopolitismo” (García Girón 1968: 82). Así, tenemos que, dentro de la literatura peruana, el modernismo marcó una ruptura con procesos literarios anteriores como el costumbrismo y el romanticismo porque motivó un giro en cuanto a las influencias que recibió o, mejor dicho, decidió recibir. Durante siglos las literaturas hispanoamericana y peruana partieron de la literatura española, pero según la consideración de Schulman, el discurso literario devendría ecléctico con la aparición del modernismo hacia 1875 (1969: 20).

Dicho viraje no debe asumirse de manera restrictiva como una decisión de los creadores, sino debe entenderse como parte del fin de una época y el inicio de otra, ya que este proceso se dio a finales del siglo diecinueve. Schulman, quien además deslindó de la consideración de García Girón, puso

en tela de juicio la descripción del arte modernista como exótico, como literatura escapista y creación elaborada por el esteta a espaldas de la realidad y con óptica parisiense. [...] En la época modernista, como en otras de la historia literaria, el ambiente se revela en la obra del artista sin que este se percate siempre de factores externos al proceso creador. (1968: 334-335)

¿Qué ingrediente tuvo el final del siglo diecinueve para que la literatura hispanoamericana, y por ende la poesía de José Santos Chocano, exhibiese una ruptura con moldes españoles? No se trató de un giro motivado por razones estrictamente temporales y literarias. Además de estas causas, advertimos componentes culturales, ya que el modernismo resultó un

fenómeno multifacético y no exclusivamente literario. [...] estilo de época cuyas resonancias afectaron la vida social, la literatura y hasta la política y la religión a partir de la década del 80, produciéndose [...] como consecuencia de su aparición, una revolución ideológica y artística, vigente en el siglo XX. (Schulman 1969: 7)

Como se desprende de la cita, para la irrupción del modernismo devino medular un cambio ideológico en esa sociedad. Aquello que cambiaría el curso de la literatura en Hispanoamérica resultó una estructura de pensamiento predominante en su época, a saber, el positivismo: “El espíritu de la época es de protesta y fuga frente al vacío espiritual, producto de una debilitación de normas y de tradiciones antiguas por el positivismo y las ideas de la nueva ciencia experimental. El artista se siente alineado en una cultura burguesa que lo convierte en un instrumento mediocre” (Schulman 1969: 21). Sin embargo, el positivismo como corriente de pensamiento que, por la predilección hacia el conocimiento científico, doblegó al artista modernista, no fue el único causante que produjo el viraje en la literatura hispanoamericana mencionado por García Girón. En efecto, un mercado que se posicionaba de forma categórica en las lógicas económica y social conllevó cambios en la sociedad que impactaron directamente en la elaboración del arte modernista, como sugiere Rama:

la más flagrante evidencia de la nueva economía de la época finisecular: la instauración del mercado. [...] se disolvían las relaciones personales, la actividad del hombre era puesta al servicio de los objetos y estos entraban en un régimen competitivo, como entidades autónomas y todopoderosas que modelaban una masa nueva: el público. (1985: 49)

A partir de lo mencionado se advierte un doble condicionamiento que encontró la producción literaria. A la inicial indiferencia del positivismo se le agregó la competitividad de mercancías que rigió el capitalismo. Asimismo, observamos una clave dentro de la relación positivismo y literatura porque la primera le imprimió a la segunda la necesidad de emancipar su discurso. Este

requerimiento se cumplió por medio de la adopción de nuevos referentes literarios: “Al positivismo el modernismo debió, más que nada, su insistencia sobre el espíritu crítico, reformador, y la refutación de nociones tradicionales, absolutas por consagradas. De ahí, en la literatura, el deseo de abrirse a los cuatro vientos, de recibir influencias extranjeras, de conocer otras culturas” (Schulman 1969: 34). A propósito de dicha ruptura conviene recordar que estos cambios en la literatura se produjeron en el mismo siglo en que los países hispanoamericanos consiguieron su independencia respecto de España, la cual no solo los colonizó, sino les ofreció de primera mano modelos escriturales. Sin embargo, reafirma Monguió, la literatura de estos países recurrió a otros patrones, entre los cuales destacó la literatura francesa:

los países hispanoamericanos, con sus riquezas, acababan de entrar en el campo de explotación de los grandes países industriales expansionistas de Europa, a los que los grupos detentadores del poder y de la cultura en la América española miraban como líderes de la economía, de la civilización y de la cultura, a los que era deseable igualarse. Entre tales países, Francia ofrecía culturalmente los mejores modelos y los más asequibles al espíritu hispanoamericano. De este mimetismo, unido al lirismo del escritor de la América española, nació un movimiento literario, singularmente en poesía, en el que con las nuevas ideas y a través de la asimilación de nuevos procedimientos técnicos elaborados por escuelas literarias extranjeras, se produjo una renovación ideológica y técnica en la literatura de lengua española. (1968: 21)

De esta forma, recopilamos a grandes rasgos la especificidad del discurso modernista, el cual no exhibió una uniformidad en las obras de creación ya que en esta corriente los autores optaron por poéticas personales. En ese sentido, aquel espíritu cosmopolita que optó por la imitación de propuestas parnasianas y simbolistas (Monguió 1968: 18 y Schulman 1969: 32), además de impresionistas y naturalistas (Schulman 1969: 32), debe relacionarse con ese “ritmo interior” propuesto por cada literato modernista (Monguió 1968: 19).

Precisamente aquella libertad de los artistas para diseñar sus propios protocolos de escritura se tradujo en la potestad de cada uno de ellos para disponer sus modelos referenciales, lo cual posibilitó que el modernismo se entienda como una corriente literaria de influencias eclécticas a la cual se le reconoce el siguiente logro:

el americanismo del movimiento modernista está en la capacidad de los americanos para asimilar y mirar como propias todas las formas de cultura extranjera [...]. El americano siente como suyas todas las tradiciones sin que ninguna le ate al pasado, y mira al porvenir como campo abierto a todas las posibilidades; sabe que América es hija de Europa y que al mismo tiempo no es Europa. (De Onís 1968: 39)

La consideración del crítico puntualiza la “independencia literaria” (De Onís 1968: 39 y Schulman 1969: 44) o “expresión auténtica de la sensibilidad hispanoamericana aplicada a las letras” (Silva Castro 1986: 316) que redundó en la mencionada ruptura modernista. Literaturas consideradas subalternas durante siglos iniciaron una recomposición de sus lineamientos escriturales que no debe entenderse como un deslinde con la tradición literaria española. *Alma América*, y en general la poesía modernista, reconoce su deuda con dicha literatura, pero exhibe una intención de ampliar sus horizontes hacia otros discursos extranjeros. A partir de esta integración, como parte del modernismo Schulman destacó la “experimentación —la ya mencionada estética sin límites— con el fin de extender las fronteras de la expresión hispánica y enriquecer el lenguaje literario” (1969: 24).

La experimentación que cada escritor modernista develó en la composición de su obra convirtió a esta corriente en aquello que Schulman tipificó como una “estética multifacética y contradictoria” (1969: 22). Así, el modernismo se entiende como el punto de encuentro de diferentes poéticas sin

que se imponga la especificidad de alguna tradición literaria histórica. Sin embargo, aquel elemento distintivo implicó que el poeta modernista condicione a su público lector a causa de la lógica capitalista mencionada anteriormente. La ausencia de una tradición escritural respaldada por la masa lectora engranó con las exigencias del mercado que convirtió al libro en una mercancía. En ese sentido, la circulación o aceptación de este objeto artístico se tornó una urgencia de primer orden dentro del marco capitalista, como sugiere Rama:

la burguesía le retira al poeta esa encomienda que le otorgara desde el período renacentista hasta la conclusión revolucionaria del XVIII. Se la retira *en tanto poeta*, al ser incapaz de darle a su producción un valor convenido en el mercado. En los hechos se desinteresa de la producción estética cuyo uso ya no parece entender, como antes, dado que ha creado un universo regido por la eficiencia y la utilidad, destinado a la manipulación de la naturaleza, en el cual no sabe cómo y para qué puede entrar un poeta. En cierto sentido es una conducta coherente: en ese mundo regido por la fabricación y apetencia de las cosas, los principios de competencia, la ganancia y la productividad, el poeta no parece ser una necesidad. Por lo menos este así lo siente, y agudísimamente. (1985: 56)

A pesar de la adversidad, los hechos demostraron que el escritor modernista, y con mayor precisión el poeta, entendió aquel momento de quiebre como una oportunidad para transformar su discurso. Si en la nueva lógica de fin del siglo diecinueve e inicio del veinte la poesía no resultaba una necesidad de primer orden, el literato modernista publicó obras que combinaron sus registros artísticos con el horizonte de expectativas de su eventual público lector. En ese sentido, el poeta adquirió una sobredimensión respecto de su propio arte: “en ese cotejo con la realidad, el poeta decanta su valor propio, reconoce su naturaleza y se transforma en autotema de su creación. No es la experiencia del endiosamiento romántico, sino de la función específica del poeta que se recobra” (Rama 1985: 63).

El repaso sobre las corrientes literarias tuvo como propósito la contextualización de la obra poética de José Santos Chocano. Asimismo, mostramos un conjunto de sus características, las cuales, como veremos más adelante, determinaron la recepción crítica de *Alma América*. El costumbrismo destacó por tomar la literatura española como modelo de escritura, por su rasgo descriptivo y por su pragmatismo para la búsqueda de la formación cívica. El romanticismo continuó con aquella vena cívica, pero agregó un interés por la evocación de temas patrióticos como los referentes históricos y la naturaleza peruana. El modernismo, en cambio, se distinguió por su cosmopolitismo a través de una renovación de las estructuras formales que tomó como referencia tradiciones literarias ajenas a la española e incluso afines a la hispanoamericana. Asimismo, esta corriente se modeló a partir del eclecticismo propiciado por escritores que, más que proponer una poética común, apostaban por rasgos distintivos para sus libros. Finalmente, el giro estético del modernismo no debe dissociarse de la influencia del positivismo y el capitalismo en el discurso literario. A continuación, observaremos que, en términos generales, la crítica literaria asumió la caracterización de las tres corrientes cartografiadas como base para su lectura de la producción poética de José Santos Chocano.

1.3. Aproximaciones críticas a la obra poética de José Santos Chocano

La crítica literaria respecto de *Alma América* y, en general, la poesía de José Santos Chocano resulta copiosa y dispareja en tanto muestra distintas lecturas producidas en diferentes épocas. Trazaremos una periodización de la crítica literaria peruana, la que más abarcó la obra chocanesca, para identificar

modalidades de lectura que serán contrastadas con los distintos comentarios críticos que mereció la obra poética de dicho autor.

Nuestra sistematización de la crítica literaria peruana mostrará como base la consideración unísona de Díaz Caballero, Fernández Cozman, García-Bedoya y Huamán. La propuesta de los autores implica una división de los estudios literarios en el Perú en las siguientes etapas: “Primeras sistematizaciones (1905-1930)”, “Tradicionalismo crítico (1930-1955)”, “Apertura a nuevas corrientes críticas (1955-1970)”, además de “Tendencias básicas de la crítica peruana: 1970-1988” (1990: 171-218).

Las “primeras sistematizaciones (1905-1930)” surgieron a propósito del proyecto nacional oligárquico con visión hispanista de José de la Riva-Agüero que entendía la literatura peruana como una extensión de la literatura española, el proyecto reformista con visión mestiza y positivista de Luis Alberto Sánchez que percibía nuestra literatura como una mezcla armónica de los legados hispanista e indígena, y el proyecto revolucionario y socialista de José Carlos Mariátegui que buscó la concientización sobre la contribución y la afirmación de lo indígena en la literatura peruana (Díaz Caballero et al 1990: 173-174). Los dos últimos proyectos mostrarán afinidad en su enfoque positivista y horizonte romántico (Huamán 2015: 9).

El “tradicionalismo crítico (1930-1955)” se centró en la construcción de una “historia literaria de tipo tradicional que conjuga positivismo e impresionismo” (Díaz Caballero et al 1990: 174). En ese sentido, este periodo incluye la historia literaria escrita por Luis Alberto Sánchez, y las historias literarias presentadas por Augusto Tamayo Vargas y Alberto Tauro del Pino, influidas por la primera. Asimismo, Raúl Porras Barrenechea y Jorge Basadre

vincularon la literatura con los procesos sociohistóricos. Finalmente, la crítica literaria publicada en periódicos cobraba relevancia (Díaz Caballero et al 1990: 174-175).

La “apertura a nuevas corrientes críticas (1955-1970)” fijó con Luis Jaime Cisneros, Alberto Escobar y Armando Zubizarreta, respectivamente, la estilística, la fenomenología y la filología como herramientas teóricas y metodológicas para la interpretación de los textos literarios. Por otro lado, la crítica periodística se erigió como una rama importante dentro de la crítica literaria (Díaz Caballero et al 1990: 174-177).

Las “tendencias básicas de la crítica peruana: 1970-1988” agrupó una crítica literaria deudora de enfoques estilísticos, fenomenológicos y filológicos propios del periodo anterior que se complementó con dos nuevas tendencias. Una apostó por un pensamiento que renovó la relación entre la cultura andina y la identidad nacional desde enfoques históricos y sociales. Otra se abocó a la incorporación de corrientes formalistas y neopositivistas europeas que dieron una aproximación científicista a la literatura peruana. La primera fue representada por Antonio Cornejo Polar, Alejandro Losada y Tomás Escajadillo; la segunda, por Enrique Ballón, Desiderio Blanco y Susana Reisz; y en una ubicación intermedia se encontraron Raúl Bueno, Julio Ortega y Edmundo Bendezú (Díaz Caballero et al 1990: 177-182). Así, durante este periodo la crítica literaria peruana asimila novedades teóricas como el estructuralismo, la semiótica, la sociocrítica, el posestructuralismo y las teorías de la recepción (García-Bedoya 2012: 133) que permiten una solvencia teórico metodológica (Huamán 2015: 10).

Si bien precisamos diferentes modalidades de lectura que empleó la crítica literaria peruana dentro de periodos determinados, los críticos que leyeron la poesía de José Santos Chocano no siempre se alinearon a la periodización recogida. En ese sentido, observaremos lecturas propias de las “primeras sistematizaciones”, el “tradicionalismo crítico” y la “apertura a nuevas corrientes críticas” que no correspondieron cronológicamente a dichos periodos. En cambio, será posible agrupar la crítica literaria respecto de la obra poética del vate peruano en diferentes segmentos, como constataremos a continuación.

Un número considerable de críticos asumió la obra poética de José Santos Chocano como un discurso que reflejó las experiencias y emociones de su autor. Así, en repetidas oportunidades se le asignó a la voz del poema la figura del propio escritor. Al respecto, la siguiente aseveración de Sánchez, aunque concisa, resulta completamente ilustrativa: “Chocano fue un poeta autobiográfico. Nunca habló sino de sí y de sus experiencias” (1964: 58). Esta manera de leer la poesía chocanesca se replicó en más de una oportunidad (Sánchez 1971: 127, 1987: 59, 1988: 186 y 1989: 1532) de tal manera que se anquilosó en el imaginario crítico en torno a la producción lírica de dicho autor. Sánchez fue el crítico que mayor cantidad de textos le dedicó a la obra poética de José Santos Chocano y sus escritos forman parte de las “primeras sistematizaciones” y el “tradicionalismo crítico”. En esa medida, su lectura biografista de la poesía chocanesca influirá en Tauro, Higgins, Porras Barrenechea y Núñez. Se trata de críticos que no se desligaron de esa modalidad, pese a que algunos formaron parte de periodos de la crítica literaria donde, debido al influjo de la teoría literaria, se diferenciaba al autor real del

sujeto lírico. Como anticipamos, dentro de ese grupo se ubicó Tauro, cuya influencia de Sánchez ya se señaló como producto del “tradicionalismo crítico”. La asociación biográfica a la obra poética de José Santos Chocano se desprende de la confusión entre el autor y el sujeto lírico a propósito de un elemento paratextual, la dedicatoria de *Alma América*:

el poeta [...] dirigió su mirada hacia la católica majestad del rey Alfonso XIII. Según la misma estrategia, ofrece su poesía como un tributo, expone la variada y multiforme significación de su contenido, e insinúa el don que en reciprocidad desea. Pero su actitud es ahora cortesana, y no espera ya un lírico espaldarazo, sino una objetiva muestra de mecenazgo. (Tauro 1967: 50)

Sin embargo, esta lectura no se restringe a la función de la dedicatoria de *Alma América*, sino se extiende hacia distintos poemarios de José Santos Chocano, los cuales en opinión de Tauro reflejan fidedignamente las emociones y experiencias de su autor:

cada uno de sus poemas perpetúa algún suceso de su vida; o los encuentros y los hallazgos, las emociones y las meditaciones que iban grabando una huella en su ánimo. Y, en atención a tal hecho, se puede estimar la suya como una poesía autobiográfica. Lo es, en sus confesiones y en la ostentación de su carácter aventurero, en la evocación de tradiciones que gusta vincular a sus ancestros y aún en las historias que finge a la imagen de sus experiencias. Así confiere objetividad a las manifestaciones de su vida íntima y da tono a sus pasiones y sus impulsos. (1969 [1946]: 166)

Esta “poesía autobiográfica” (Tauro 1967: 49) se complementará con la propuesta de otros autores. Los mismos que, por la fecha de publicación de sus textos, figuran como parte de periodos de la crítica literaria peruana distintos a los de Sánchez y Tauro, pero mantienen el mismo horizonte de lectura. Un ejemplo lo presenta Higgins, quien a partir del paradigmático poema “Blasón” de *Alma América* dirá:

[Chocano] se enorgullece de descender de dos razas igualmente nobles, los incas que crearon un gran imperio y los españoles que

realizaron la hazaña de conquistarlo [...]. El texto da a entender que como poeta Chocano está destinado a desempeñar en la vida un papel tan glorioso como el de los antepasados que celebra. (2006: 117)

Protocolo de lectura igualmente visible en la falta de distinción de Porras Barrenechea entre sujeto lírico y autor (1969: 74) o la declaración de Núñez según la cual la poesía de José Santos Chocano debe entenderse como la experiencia de un habitante de la América hispánica (1989 [1971]: 164). Por lo tanto, más allá de autores o fechas, la obra poética del poeta peruano, y por lo tanto *Alma América*, se leyó bajo la asociación de la vida y la obra del autor.

Otro sector de la crítica, lejos de emparentar autor y sujeto lírico, atendió igualmente a esta presencia textual, pero se ciñó a su representación. En esa línea, Ortega resalta la condición narcisista del sujeto lírico:

La poesía de Chocano se organiza, característicamente, en torno a un yo protagónico, una persona poética robusta y aventurera, que se presenta como culturalmente situado: es heredero del pasado pre-colombino, pero es también español conquistador. Si esta definición es tópica, también lo es el escenario que este yo enfático se construye: un paisaje americano, se ha dicho, pero sería mejor decir un paisaje tópico, hecho de grandes telones de fondo. (1987: 694)

Así, un sujeto lírico que persiste en su propia caracterización (González Vigil 1999: 95, Iparraguirre 2010: 294 y Mostajo 1896: 40) resulta clave para entender el curso de otros comentarios sobre una obra poética que en opinión de Cornejo Polar “gira sobre dos ejes fundamentales: la exhibición de una sensibilidad egolátrica y el tratamiento de temas americanos —geografía, historia” (1980: 71).

Con lo anotado, repasamos la opinión de la crítica peruana respecto del sujeto lírico de la obra poética de José Santos Chocano. A continuación, observaremos en qué corrientes literarias se incluyó la propuesta de esta

presencia textual. La poesía chocanesca se leyó como obra romántica según un grupo, modernista por otro, o finalmente romántica y modernista. Asimismo, advertiremos que, en la mayoría de los casos, dichos criterios se ampararon en la asociación de la obra con los patrones ya mencionados de estas corrientes.

Un grupo de críticos entendió la poesía de José Santos Chocano como una obra exclusivamente romántica. Entre ellos, Vallejo (2002 [1915]: 1032) y Bazán (1957: 2) proponen esa idea, pero no la defienden mediante argumentos. Por otro lado, Berninsone justifica el romanticismo de la producción chocanesca a causa del acento geográfico y mitológico de la obra: “Con Chocano se entierra toda nuestra era romántica con sus soles, sus montes, sus océanos, sus volcanes, sus selvas, sus titanes y su gigantomaquia” (1938: 9). De esta manera, los críticos afines a las “primeras sistematizaciones” y el “tradicionalismo crítico” clasificaron la producción lírica del poeta peruano como romántica, acaso porque el modernismo aún no se había estudiado ni comprendido de manera contundente por su cercanía cronológica.

Otro sector de la crítica enmarcó la poesía de José Santos Chocano dentro del modernismo. En esa línea, Jiménez Borja (2005: 219) la considera modernista, pero sin fundamentar su postura. Por otro lado, Delgado la asume una obra modernista por cuestiones temporales. Según nuestra cartografía del modernismo, esta corriente surgió en 1875, año del nacimiento de José Santos Chocano, razón por la cual asevera lo siguiente: “Cronológicamente, Chocano está dentro de la ola del modernismo americano” (1984: 83). Asimismo, Ortega entiende que la obra poética chocanesca se distingue por su parnasianismo (1987: 694), elemento ya señalado como propio del modernismo, y así justifica

su concepción de obra modernista (1987: 693-695). Sin embargo, no habrá consenso sobre este punto, en tanto que Delgado considera modernista esta obra poética, pero con un parnasianismo y un simbolismo poco logrados: “Estilísticamente, es indudable la presencia en la poesía de Chocano de temas y procedimientos modernistas. Sin embargo, Chocano no es un modernista puro, le falta la precisión parnasiana y la sutileza simbolista y, en general, la gracia y elegancia francesas” (1984: 83-84).

A partir de lo reseñado, se expuso que un sector de la crítica literaria entendió la producción chocanesca como modernista. Conviene agregar que también se asumió esta poesía como propuesta paradigmática de dicha corriente. Esta opinión la proponen Ángeles Caballero: “José Santos Chocano, figura prominente de la poesía hispanoamericana y pilar fundamental del modernismo” (2000: 73) y Cornejo Polar: “[e]n la literatura de creación el modernismo peruano alcanzó su más amplio prestigio con la figura de *José Santos Chocano* (1875-1934)” (1980: 70). Balance similar al de Higgins: “Si González Prada fue precursor del modernismo hispanoamericano, José Santos Chocano (1875-1934) no solo llegó a ser una de las principales figuras de ese movimiento sino que le aportó una nota distintiva” (2006: 116). Si bien los tres críticos enfatizan la sobredimensión del autor de *Alma América* dentro del modernismo, Higgins postula a su vez que la obra poética de José Santos Chocano tuvo un rasgo diferente que la volvió singular, característica propia de la corriente. Esta diferencia será precisada por Monguió:

Creo que de la lectura de los modernistas se obtiene una impresión general de absoluta indiferencia ante la realidad americana, es decir, que raros son los temas “objetivamente” americanos que cultivan; sin embargo, tampoco puede negarse que en ciertas ocasiones no pudieron sustraerse a la presión de

problemas americanos o a la belleza de la naturaleza americana. Estos casos son, con todo, numéricamente los menos y no me parece que puedan dar el tono para caracterizar a todo el grupo: Santos Chocano es excepción. (No es el mejor poeta modernista y algunos lo colocan fuera de la escuela.). (1968: 19)

La precisión de Monguió a propósito de la poesía de José Santos Chocano resulta importante porque abre camino hacia otro aspecto que la crítica señala acerca de esta obra. Vale decir, los distintos referentes de la realidad hispanoamericana con los que aquella dialoga. Debemos recordar que, según el repaso realizado, la poesía modernista no contó con una tradición poética. Esto engarza con la siguiente consideración de Escobar: “Escribió nuestro autor en una etapa de evidente confusión de los valores estéticos en la poesía de lengua española, y no pudo apelar, de otra parte, a una tradición nacional que, por el mérito de su calidad, le ofreciera un marco de referencias frente al cual definirse” (1965: 38). Precisamente los elementos de la naturaleza hispanoamericana, el sesgo que la obra poética de José Santos Chocano le propuso al modernismo, resultaron el motivo para que Cornejo Polar anote el rasgo romántico dentro de una obra considerada modernista. Así, el crítico sostendrá que la obra chocanesca

expresa la voluntad del poeta de mantener una cierta distancia con el modernismo, lejos del espacio dominado por *Darío* (1867-1916). [...] Chocano insistió con frecuencia en su afrancesamiento [de Darío]: guardaba para sí, obviamente, la jurisdicción hispanoamericana. [...] Chocano fue el menos modernista entre quienes ocuparon un lugar homólogo en otras literaturas nacionales de la región. Compartió con ellos la preocupación por la forma y el deseo de originalidad, pero fue menos audaz en la experimentación del lenguaje poético; buscó también nuevas fuentes y nuevos incentivos, pero se negó al ejemplo francés y recayó en la huella española; pretendió como sus pares fundar una nueva época literaria, pero no cortó del todo sus vínculos con la tradición romántica. (1980: 73-74)

De esta manera, atendemos al grupo de críticos que asumieron la producción chocanesca como una poesía que detentó rasgos románticos y modernistas.

En efecto, la consideración de Cornejo Polar resulta similar a la expuesta por García-Bedoya: “La figura más representativa del esplendor modernista es Chocano, que si bien incorpora en su escritura muchas de las conquistas del modernismo hispanoamericano, muestra en su grandilocuencia enfática la huella de la herencia romántica y de la retórica hispanista” (1990: 87). Igualmente, se asemeja al convencimiento de González Vigil de que la poesía chocanesca se enmarca en el modernismo, pero demuestra una huella romántica (1999: 96). Aquella distancia con el afrancesamiento poético mencionada por Cornejo Polar o la retórica hispanista referida por García-Bedoya conducen a la lectura que Iparraguirre realiza en torno a *Alma América*. Según este crítico, el poema “Blasón” de *Alma América* demostraría una consciencia para la elección de modelos externos que, como apuntamos anteriormente, resulta distintiva del discurso modernista. El poema de José Santos Chocano tomó como referente “Blasón” de Rubén Darío, que a su vez resultaba una reformulación del blasón francés: “el ‘Blasón’ de Darío introduce dos modificaciones en la ejecución del género poemático: la fuente heráldica explícita pertenece al elogio y no a la entidad elogiada y el texto manifiesta un arte poética” (Iparraguirre 2010: 292). En esa medida, la propuesta de *Alma América* se traduce como la apropiación de un discurso modernista hispano que reformuló un modelo francés.

Cornejo Polar entendió la obra poética de José Santos Chocano como modernista porque, como decía el mismo crítico respecto del modernismo, esta renovó la literatura de su época a través de su propuesta formal. Dicha consideración sobre la innovación de la poesía chocanesca para su contexto artístico también fue planteada por otros críticos. Según Parra del Riego,

Chocano “creó el verso de diez y siete sílabas, en el cual se marcan las divisiones hemistíquicas de un heptasílabo, un pentasílabo y un nuevo pentasílabo llano al final” (1943: 66). A su vez, Tamayo Vargas resalta lo siguiente:

En plan de innovaciones, “desanquilosando el ritmo español” como decían los modernistas, Chocano empleó la novedad de unir el ritmo dodecasílabo silábico con el del dodecasílabo métrico [...], utiliza dodecasílabos compuestos de cinco más siete [...] y versos de diecisiete sílabas, compuestos de uno de siete y de dos de cinco yuxtapuestos, o de otros en que se unen uno de diez y uno de siete. (1993: 624)

Además de dichas innovaciones que resaltaron la diversidad en términos formales de la poesía José Santos Chocano (Bueno 1970: 71), Tamayo Vargas precisó los recursos literarios empleados por esta obra para mantener una continuidad respecto de la literatura de su época. En ese sentido, el crítico señala el empleo de sonetos de catorce sílabas con hemistiquios, tercetos endecasílabos con cuartetos y versos de veintitrés sílabas (1993: 623 y 625), y sobre *Alma América* resalta “las formas métricas helénicas del trímetro cuaternario, o sea pies de cuatro sílabas con acento en la tercera” (1993: 618).

A partir de lo reseñado, podemos aseverar que la poesía de José Santos Chocano renovó la disposición y estructura de los versos dentro de su contexto literario, motivo que justificó su inclusión en el modernismo por parte de la crítica literaria. Afín al análisis formal de la poesía chocanesca, Sánchez analizó sus distintos acentos rítmicos. De acuerdo con nuestra periodización de la crítica literaria, este crítico formó parte de las “primeras sistematizaciones” y el “tradicionalismo crítico”, aunque para este acercamiento emplea una aproximación crítica propia de la “apertura a nuevas corrientes críticas”. Como precisa Lino Salvador, el análisis del ritmo puede realizarse para entender el

sentido de un poema (2013: 6). No obstante, la propuesta de Sánchez (1975: 182-184) se reduce a un conteo de sílabas y una localización de acentos en los versos que no se complementan con conclusiones acerca de *Alma América* o la poesía de José Santos Chocano.

A raíz de lo anterior, la crítica convino en que dicha obra poética demuestra un logrado manejo de los versos y la métrica (Tamayo Vargas 1947: 257 y Ortega 1987: 693), rasgo que también se subrayó específicamente en *Alma América* (Tauro 1967: 48). Esta aseveración condujo a la valoración del manejo rítmico de la obra poética de José Santos Chocano, como se desprende de la consideración de Ortega: “no es desdeñable la capacidad que demuestra para el control rítmico, la diversidad prosódica, y el juego combinatorio de dicciones plásticas, sonoras. Chocano, no en vano, fue el poeta favorito de los recitadores” (1987: 694).

A propósito de las virtudes sonoras de la poesía chocanesca, la crítica también precisó su finalidad pragmática. Puntualmente, sindicó esta obra como un discurso que pretendió su aprobación dentro de un auditorio. Así se entiende la siguiente aseveración de Oviedo: “Sus versos suelen ser declaraciones de orador (Chocano fue un celebrado recitador público de su propia poesía)” (1997: 357). Esta perspectiva de la crítica constituye otra razón para que la producción lírica de José Santos Chocano no se considere modernista de manera estricta. Anteriormente, precisamos que la poesía del modernismo redundaba en propuestas singulares con un soporte definido, a saber, el libro. Asimismo, repasamos que durante el modernismo los literatos buscaron su éxito dentro de un público lector. Esto explica por qué la crítica subrayó que la poesía chocanesca evidencia pretensiones inmedatistas para

un público presencial al cual deseaba impresionar a partir de su lectura pública (Diez-Canseco 1944: 143, Higgins 2006: 119, Sánchez 1975: 527 y Tamayo Vargas 1947: 259 y 1993: 631). Este sector de la crítica, que enjuició la poesía chocanesca desde el “tradicionalismo crítico” en adelante, tomó como punto de referencia las innovaciones gráficas de la vanguardia para evaluarla. Según la crítica, el modernismo que, junto al vanguardismo, formó parte de la poesía del periodo de crisis del estado oligárquico, no albergaría totalmente a la obra poética de José Santos Chocano en tanto le reclama su anquilosamiento hacia un público más interesado en escuchar la poesía que en leerla.

Además del aspecto formal, Cornejo Polar (1980: 73-74) resaltó que la poesía chocanesca ambientaba paisajes peruanos e hispanoamericanos que, como precisamos, fue una propuesta del romanticismo por su carga patriótica. Esta razón, sumada a las anteriores, motivó la caracterización de esta obra como romántica y modernista. Fernández Cozman adelanta “algo de romanticismo español en los versos grandilocuentes de José Santos Chocano que rinde un culto al yo” (2014: 32), pero además reconoce que “José Santos Chocano también estuvo cerca de los predios modernistas” (2000: 134) en la medida de que “es un modernista más cercano a la práctica parnasiana, por el tono descriptivista que emana de sus versos” (2014: 34). Se advierte que el crítico recalca la filiación romántica de la obra a causa de la proyección narcisista del sujeto lírico. Asimismo, las citas recalcan el perfil parnasianista que impulsa su denominación modernista. Será de la misma opinión Porras Barrenechea:

Romántico, parnasiano en breves momentos, modernista, son epítetos que se discuten para aplicársele, como se debate también el carácter épico o lírico predominante en su poesía. En

realidad, surgido en la época modernista, conservó encendida la llama romántica y a través de sus devaneos líricos, parnasiano o versolibrista, mantuvo, como esencias propias, su fuerte aliento pindárico y el ardor sensual de sus metáforas. (1969: 76).

Similar opinión a la de Jozef, quien entiende a José Santos Chocano como “un modernista con vestigios románticos” (1960: 48). A su vez, la crítica entiende que la propuesta chocanesca alberga ambas corrientes, en tanto que

posee un sentimiento penetrante de la naturaleza, en lo que es romántico todavía y lo que no se había dado en el romanticismo peruano. [...] Chocano, aún en su fase moderna, propiamente dicha, no se aleja de la búsqueda del paisaje americano. Esta tendencia, al lado de la búsqueda del espíritu americano, será permanente en él. [...] También personifica los elementos de la naturaleza humanizándola. (1960: 52-53)

Si bien una cantidad considerable de críticos entendió la poesía chocanesca como una propuesta modernista con presencia del romanticismo, otros la calificaron como una obra que integró ambas corrientes en distintos momentos. En ese sentido, García Calderón evaluó a José Santos Chocano como un autor romántico (1910: 210) pero después modernista (1910: 213). Asimismo, se entendió dichas corrientes como partes del proceso de la poesía chocanesca dado que esta se consideró romántica hasta 1905 (Tamayo Vargas 1947: 262), mientras que la publicación de *Alma América* en 1906 abriría el camino a la vertiente modernista (Tamayo Vargas 1947: 257).

Por otro lado, Fernández Cozman y Tamayo Vargas consideraron que la obra poética de José Santos Chocano se caracterizó por asimilar preceptos costumbristas dentro de su discurso modernista. El primer crítico refiere que la estética chocanesca se encuentra “atada a paradigmas neoclásicos y románticos, y, en tal sentido, tenía un fin moralizante o didáctico” (2012: 64). En cambio, el segundo de ellos asume que *Alma América*, poemario que considera parte del periodo modernista de José Santos Chocano, presenta además de un

contenido afín a lo andino y selvático, “la ‘limeña’ de estirpe española; motivos costumbristas y profusión de panoramas de Lima” (1947: 262). Como observamos en el inicio del presente capítulo, la propuesta neoclásica, la pretensión formativa y la focalización en las formas de vida limeñas constituyen evidencias inequívocas del costumbrismo peruano.

A raíz de los distintos comentarios a propósito de la representación geográfica trazada por la poesía de José Santos Chocano y la caracterización de su sujeto lírico, la crítica literaria destacó el carácter épico de esta obra. Sobre este particular se pronunciaron dos críticos, pero sin justificar su punto de vista (Diez-Canseco 1944: 136 y Núñez 1938: 136). Por otro lado, se resalta el lenguaje épico de toda la poesía chocanesca (Tamayo Vargas 1947: 258) o directamente de *Alma América* (Parra del Riego 1943: 65-66). Más preciso resulta Jiménez Borja cuando refiere lo siguiente:

Es un cantor épico y lírico, aunque su acento más definido es el épico. Como épico ha intentado una misión de profeta: ser el portavoz de un continente y de una raza [...]. América hispana es el objeto de su entusiasmo civil. Quiere exaltarle en todas las manifestaciones de su geografía, de su historia natural y de su leyenda humana. [...] El paisaje americano nos lo ofrece como un espectáculo de grandeza deslumbrante, de fuerza virginal, contenida y en espera de siglos que le den fecundación. (2005: 219)

Una opinión semejante le corresponde a Porras Barrenechea, pero focalizado en *Alma América*:

En *Alma América* predomina el gran poeta épico y onomatopéyico, que trata de recoger en sus versos toda la historia y todo el paisaje de América. Es en este libro en el que aparece el cantor de los héroes indígenas —Caupolicán, Cahuide, Cuathemoc—, el exaltador de las hazañas de la conquista, de la espada de Pizarro o del caballo de Soto, el evocador de las pompas coloniales y de los “virreyes de peluca empolvada”, el cantor de la naturaleza americana y sobre todo, el poeta civil que

canta la gloria de las ciudades antiguas o nuevas, de Cartagena de Indias, de Lima o de Buenos Aires. (1969: 79)

Observamos que la poesía de José Santos Chocano se leyó como obra épica bajo el entendido de que mapea grandes referentes peruanos e hispanoamericanos como su historia y geografía, propuesta reseñada anteriormente como propia del romanticismo. En ese sentido, García Calderón comenta que la poesía de José Santos Chocano destacó por la grandilocuencia a propósito de elementos paisajísticos como la “verdeante exuberancia de las altiplanicies, y la osadía nevada de las cumbres, y la intemperancia de los ríos y el frenesí de las cataratas, [que] hallaron en él su cantor adecuado” (1910: 210) que según Miró Quesada “reflejan el alma de América y puede hablarse de ellos en cualquier lugar del continente” (1947: 61). Por último, conviene remarcar la opinión de Tamayo Vargas acerca de *Alma América*:

En “Alma América” están los cóndores y las vicuñas, pero también Pizarro y la “limeña” de estirpe española; motivos costumbristas y profusión de panoramas de Lima, de los Andes, de las selvas. [...] En “Alma América” exalta a Incas y a Virreyes; a los pantanos, a las cataratas; canta con las panderetas españolas y se sumerge en una ficción de melancolía indígena, para levantar luego la voz llamando al “país del Amazonas” el “centro del mundo”. (1947: 262-263)

Así, se observa un repertorio de referentes culturales peruanos como la costa, la sierra, la selva y la fauna. Sobre el último ítem, Parra del Riego será más enfático en tanto que *Alma América* resultaría

tentacular y panorámica en todos los momentos: América en el amor, América en el himno védico de las selvas, América en todas las pasiones. América en Chocano es una obsesión. Asalta, persigue, asedia, envuelve en todo sitio. Ninguna compenetración del hombre con la naturaleza llega a emocionar tanto como en este caso. Y hasta con la historia de América. Mueve el poeta con su extraordinario sentido dinámico de la tradición, Incas, Conquistadores, Caciques, flecheros precolombinos, “ñuscas” delicadas, virreyes elegantes, caudillos de la primera república. Y ya no parece entonces el pasado de América una cosa muerta

sino algo dramático, vital y animado. [...] Y esta es la más exacta posición espiritual de “Alma América”: la de una gran admiración frente al pasado y la naturaleza americana. (1943: 67-68)

A partir de estos comentarios críticos se evidencia la influencia de aquel “tradicionalismo crítico” impulsado por Porras Barrenechea. En efecto, la crítica literaria vinculó el discurso literario con los procesos sociohistóricos incluso en periodos posteriores como la “apertura a nuevas corrientes críticas” y las “tendencias básicas de la crítica peruana”. En ese sentido, Sánchez resalta el carácter pionero y paradigmático de un poemario como *Alma América* y un autor como José Santos Chocano: “nadie había soplado la trompa épica en loor a nuestro paisaje como lo hizo Chocano. [...] Chocano [...] crea un modo de ver hipertrofiado, un modo de hablar grandilocuo, teniendo como sujeto los paisajes de América. Porque ese es otro descubrimiento chocanesco: la pluralidad de nuestra naturaleza” (1971: 123). Así, se destaca la originalidad de presentar la tierra americana (Sánchez 1998: 26) o reconstruir sus arquitecturas, geografía, fauna, flora (Sánchez 1954: 23). Por otro lado, Cornejo Polar pondrá bajo relieve que dicha característica de la propuesta chocanesca se distingue porque “el americanismo de la poesía de Chocano [...] es incompleto, más bien epidérmico y en exceso descriptivo, paisajístico” (1980: 71). El crítico refiere que la estrategia de la obra poética de José Santos Chocano se torna descriptiva, motivo que condujo a la crítica literaria a enumerar los diversos elementos que considera descritos en la poesía chocanesca.

En primer lugar, la crítica destacó el bestiario propuesto en *Alma América*, respecto del cual Higgins destaca la figura del cóndor: “el cóndor podría ser considerado como emblema de la obra de Chocano [...]. La

majestuosa ave [...] parece encarnar el grandioso concepto que el poeta tiene de sí mismo” (2006: 118). Aquel señalamiento de la crítica que entendió la voz poética de *Alma América* como un sujeto lírico narcisista o ególatra guarda un correlato con la lectura de Higgins. Esto, en la medida de que dicha presencia textual se emparenta con la figura de un cóndor que describe el panorama desde una posición privilegiada. En el mismo sentido, Ángeles Caballero destaca el registro que propone *Alma América*:

innumerables antropónimos, topónimos peculiares y diversos americanismos, como: hamaca, azteca, quiché, bohío, maíz, canora, quetzal (ave), chajá (ave de las pampas argentinas), payador, rancho, etc. De nuestras voces hállanse términos de sentido histórico: quechua, aimará, huaca, llautu (insignia imperial de los Incas), ñusta (princesa incaica), quipu (sistema incaico de contabilidad), incaico, quena (flauta aborigen), coya (señora, matrona); nombres de animales: alpaca, vicuña, puma, huanaco, cóndor, vocablos agrícolas: pajonal (terreno cubierto de pajas), chonta, carrizal (lugar donde abundan carrizos), guairuro (grano vegetal rojo con pintas negras, que hace veces de coral en los adornos indios). (2003: 73)

En el mismo sentido, dos críticos advierten que el repertorio léxico de la poesía de José Santos Chocano marca una diferencia con los poetas influenciados por la literatura española en la medida de que su registro en español integra aquel grupo de palabras resaltado por Ángeles Caballero (Bazán 1957: 2 y Tamayo Vargas 1993: 625). Como apuntamos al inicio del presente capítulo, los críticos observaron en *Alma América* un poemario que pretendió paliar problemas de la realidad peruana como la indiferencia hacia los sectores más populares, a los que buscaría representar a través del repertorio compendiado. Asimismo, la obra chocanesca resultaría novedosa, ya que según Delgado

su poesía es una creación original y se afinsa decididamente en la historia y en el paisaje del Perú y de América, es decir: en ella se realiza lo que debieron hacer nuestros románticos y no hicieron. A la luz de nuevas corrientes literarias y de otras concepciones poéticas, se le puede reprochar a Chocano la superficialidad de

su visión de la tierra y del hombre americano, pero no se puede negar su condición de pionero y descubridor para la poesía de los hombres y las cosas del Nuevo Mundo. (1984: 83)

Estos rasgos resultarían significativos para que José Santos Chocano se convierta en un autor influyente para la literatura peruana posterior, postura que comparten Cornejo Polar (1989: 79) y Riva-Agüero (1962: 260). A partir de esa idea, De la Fuente considera que dicho poeta resultó el sostén de siguientes tradiciones poéticas:

Chocano está en la literatura peruana moderna sosteniéndola toda como viga maestra, toda la empinada inocencia y audacia de la expresión de los modernos del Perú; y la sostiene Chocano con mucho ábaco roto: Chocano posibilita y mantiene, por materia de fundamento, la poesía posterior. [...] Representa espléndidamente, dentro de la mejor tradición española y de la mayor verificación americana, el logro del aligeramiento y nacionalización. (1968: 329-330)

Si bien observamos que un sector de la crítica calificó de manera positiva la sobreexposición de elementos de la poesía chocanesca, otros críticos resaltaron precisamente esa característica para advertir que esta obra reduce sus posibilidades de interpretación. En tal sentido, Fernández señala ese rasgo puntual:

El problema de la poesía de Chocano es que no asume plenamente la poética de la obra abierta, planteada por los poetas simbolistas franceses. Es decir, Chocano sugiere poco y muestra demasiado. Su escritura es a veces muy didáctica. Y, por consiguiente, construye obras cerradas, cuyo sentido no permite al lector imaginar creativamente la significación del discurso poético. (2000: 138)

La crítica literaria ya señalaba a la poesía de José Santos Chocano como una propuesta que contravenía la figura del lector porque demostraba un excesivo interés en el efecto sonoro para un público presencial. A aquella limitación la crítica destaca otra barrera hacia el público lector en tanto que restringe su experiencia de lectura. Así, el sujeto lírico de esta obra resultaría un demiurgo

que no permite interpretar (Sánchez 1954: 23 y 1971: 125) y clausura la imaginación del lector (Higgins 2006: 119). Esto se conecta con el uso de las metáforas en la poesía chocanesca: “Chocano no da tanta libertad a sus lectores, lo que reduce los efectos de sus magníficas metáforas, no desprendidas casi nunca de sus fuentes concretas” (Sánchez 1975: 187). Si bien la crítica rescató el empleo de las metáforas (Sánchez 1975: 187 y Tamayo Vargas 1993: 627) también precisó su fácil perceptibilidad: “Casi todas las metáforas de Chocano son *visuales*” (Sánchez 1975: 527). Asimismo, Chávez de Paz sugiere que los poemas de José Santos Chocano ofrecen metáforas que otorgan únicamente dos sentidos a cada nomenclatura, de tal forma que construyen una “correlación progresiva” (1966: 109). De esta manera, las metáforas resultarían figuras de alcance limitado que condicionan la participación del lector porque restringen su imaginación toda vez que albergan solo dos posibilidades de interpretación o proponen una sencilla deducción. En una línea similar, pero con una lectura más bien impresionista, Silva-Santisteban sugiere lo siguiente: “En una poesía fácil y grandilocuente, Chocano se muestra esteticista y pedante, lleno a menudo de mal gusto y con metáforas fáciles y sin imaginación” (1994: 337).

El último aspecto que la crítica literaria subrayó a propósito de la obra poética de José Santos Chocano radicaría en su demostración de una síntesis cultural, con mayor énfasis en *Alma América*. Así, cuatro autores refieren que este poemario exalta a América por medio de la conjunción entre lo español y lo indio (Jiménez Borja 1963: 154-155 y 1986: 237-242, Jozef 1960: 56-57, Miró Quesada 1947: 61-62 y Tamayo Vargas 1947: 259). Como podemos observar, la crítica también asumió esa hibridez propuesta en *Alma América* a propósito

de la construcción de un sujeto lírico que recordaría estructuras propias del régimen colonial, lo cual se colige de la postura de Mariátegui: “José Santos Chocano pertenece, a mi juicio, al período colonial de nuestra literatura. Su poesía grandilocua tiene todos sus orígenes en España” (1968 [1928]: 212-213). En tal sentido, el crítico demuestra una lectura propia de las “primeras sistematizaciones” en tanto que desestima la poesía chocanesca desde una valoración de lo indígena, a la vez que sugiere la estrategia de un sujeto lírico que intenta definirse como una presencia híbrida:

Chocano construyó cuidadosamente una imagen personal, casi un personaje, para ejercer desde allí su poesía. No solo fue el “Cantor de América”. Fue también el paradigma del mestizo noble, la síntesis englobadora de dos ancestros imperiales: el incaico y el hispánico. Casi desde sus primeros versos Chocano afirmó esta filiación y la mantuvo hasta el final, hasta *Oro de Indias*. A partir de ella legitimaba su americanidad. [...] esa condición era asumida no a través de la representatividad sino de la excelencia: quien discurre en la poesía de Chocano no es nunca el representante de un grupo social, es el individuo que ocupa la cima más alta, aquél que se distingue de la masa y exige reconocimiento y pleitesía. A más de la raíz aristocrática, siempre mencionada, Chocano enfatiza el carácter excelso del poeta y la poesía, verdadero vértice de la humanidad. (Cornejo Polar 1980: 72-73)

La cita de Cornejo Polar se conecta con aquella asociación que la crítica literaria propiciaba entre el sujeto lírico y la figura del cóndor, pero agrega que esta presencia textual exige un reconocimiento por su condición mestiza y, aunque no lo explicita, también por su condición de poeta. Ambas características del sujeto lírico modelan su visión limeña y aristocrizante (Cornejo Polar 1980: 72 y Tamayo Vargas 1993: 628-629), más que su edificación como un referente español (Rodríguez 2006: 97-98). Precisamente aquel rasgo aristocrizante capitalizará la última de las características mencionadas sobre la obra lírica de José Santos Chocano: “hay también un

subtexto, ya que al proclamarse cantor de un Perú mestizo Chocano habla como vocero de las nuevas élites, y las masas —indios, negros y cholos— quedan excluidas del modelo de la nación que implícitamente propone” (Higgins 2006: 117).

Finalmente, cabe rescatar las dos segmentaciones que mereció la obra poética abordada en el presente capítulo. Sánchez (1964: 48-49) destaca la etapa desde 1891 hasta 1901 como poesía afín a la declamación; la etapa de maduración desde 1901 hasta 1906 donde el poeta relacionó su obra con la historia y naturaleza americanas; la etapa de culminación desde 1906 hasta 1908 con *Alma América* y *Fiat Lux*; la etapa de dispersión desde 1909 hasta 1920 con la publicación de poemas con los protocolos de composición anteriores, pero sin mayor cuidado en corregirlos; la etapa del reencuentro desde 1921 hasta 1925 donde los escritos retomaron la referencialidad con la patria del poeta; y la etapa del exilio desde 1926 hasta 1934 que buscó retomar la actividad escrituraria.

Por otro lado, Porras Barrenechea (1969: 77-78) propone una división enfocada en patrones reiterativos en los poemarios. En ese sentido, no propone seis etapas como Sánchez, sino tres vertientes. La primera, caracterizada por su corte épico, surge con *Iras Santas* (1895) y continúa en *La Epopeya del Morro* (1899) y *Ayacucho y los Andes* (1924). La segunda, distinguida por el rasgo descriptivo y sensitivo, inicia con *En la Aldea* (1895) y se prorroga con *Primicias de Oro de Indias* (1934). La tercera, diferenciada por el pacto autobiográfico con la vida del autor, empieza con *Azahares* (1896) y prosigue en *Selva Virgen* (1898) y *Fiat Lux!* (1908) y *Oro de Indias* (póstumo, 1939-1941).

Después del repaso exhaustivo de la crítica en torno a *Alma América* y la obra poética de José Santos Chocano, debemos anotar que las lecturas sobre este poemario no se caracterizaron por su enfoque en un aspecto exclusivo del mismo. En términos generales, dichas críticas fueron dispersas en la medida de que se subrayaron una diversidad de consideraciones sobre el libro, las cuales resultaron opuestas en más de una oportunidad. No obstante, advertimos una cohesión de ideas en tanto que se complementan o desprenden unas de otras de tal forma que puede sugerirse una sola línea interpretativa. A continuación, ofreceremos una síntesis del recorrido crítico.

Este balance sostiene que la poesía chocanesca se soporta a través de un sujeto lírico narcisista, en oportunidades entendido como el propio autor. Asimismo, esta presencia textual propone una poesía romántica debido a su proyección cívica y los referentes culturales que aborda tales como la fauna, la geografía y la conquista. De esta manera, el carácter egocéntrico del sujeto lírico y la propuesta romántica caracterizan la denominada poesía épica. La obra también se considera modernista por un motivo cronológico y por su innovación formal para la poesía de su época. El empleo de los referentes patrióticos antes mencionados se potencia con la creación de diferentes tipos de versos, la introducción de una terminología novedosa y la adaptación de formas literarias de una tradición ajena a la española. Estas virtudes de la obra poética de José Santos Chocano sostendrían su influencia en la poesía peruana posterior. No obstante, el discurso poético potencia la función del oyente antes que la del lector porque alberga poemas de sentido restrictivo que privilegian una lectura pública en desmedro de la privada. Finalmente, todo lo

anterior se proyecta desde la construcción de un personaje híbrido que se reconoce como un sujeto letrado.

A pesar de la copiosa cantidad de lecturas relacionadas con *Alma América*, no se interrogó ni respondió satisfactoriamente por qué este poemario no sobrevivió dentro de su contexto literario y, en cambio, se diluyó con el transcurso de la poesía peruana. Por lo tanto, el objetivo de la presente tesis será finalizar ese vacío crítico a través de la resolución de la siguiente pregunta: ¿por qué fracasó el proyecto poético de *Alma América*? Nuestra tesis sostiene que el proyecto del poemario consistió en fidelizar al público letrado hispanoamericano mediante el despliegue de contenidos nacionalistas e identitarios. Para lograr este propósito afín a la estética modernista, *Alma América* buscó mostrar la representación virtuosa de los grandes referentes culturales peruanos e hispanoamericanos por medio de un perfecto empleo del lenguaje. Esta empresa tuvo como finalidad que el público lector de las ciudades letradas hispanoamericanas privilegiase la propuesta de *Alma América* dentro del contexto de la poesía hispanoamericana y, por consiguiente, tradujese este privilegio de preferencia estética como un éxito comercial. Dicha empresa fracasa porque *Alma América* paradójicamente sabotea la participación del lector en tanto que lo perfila como un testigo de su poética en lugar de modelarlo como un copartícipe de la experiencia estética. Esta exclusión contraviene el proyecto del poemario toda vez que el lector percibe una idealización de sus referentes culturales al mismo tiempo que experimenta la minimización de su propia figura. En otras palabras, la poesía colma su discurso de referencias culturales, históricas y sociales que no le permiten imaginar ni deducir sobre alguna imagen del mundo representado.

Como señalamos, *Alma América* presentó referentes culturales peruanos e hispanoamericanos que buscaron una rápida identificación de la sociedad con su discurso. Cuando Ortega sostiene que “con Chocano se exagera el papel de un público dispuesto al consumo glorificado del poeta que le ofrece la exaltación del tema peruano y americano” (1988: 38) no advierte que la exaltación de estos referentes solo resulta el punto de partida en la propuesta de *Alma América*. Ciertamente, el poemario buscó la atención del público por medio de dichos elementos culturales, pero también quiso mostrar imágenes artísticas de los mismos a través de un autodenominado manejo pulcro del lenguaje poético. A continuación, observaremos cómo este último aspecto resulta clave para entender el fracaso del proyecto estético de José Santos Chocano.

Un sector de la crítica destacó las virtudes formales de *Alma América* y otro enfatizó las limitaciones que le impuso al lector. Se trata de dos entradas que disociadas entre sí solo explican aspectos puntuales del poemario. Canalizadas, nos permiten afirmar que precisamente esa búsqueda de la perfección, aquel ensimismamiento en su propio discurso hizo que pierda de vista al lector y por consiguiente fracase.

Cuando Escobar refiere que el “surgimiento de las naciones planteó, a los hombres de ellas, la tarea de encarar un destino común o dividido. Chocano, a su modo, con sus méritos y sus flaquezas, personifica muy bien este momento” (1965: 12) resalta la condición formativa de *Alma América*, la cual se advierte en su recurrencia a temas patrióticos. En ese sentido, consideramos que el poemario muestra su conexión con el costumbrismo y romanticismo, como los planteamos a lo largo del presente capítulo. Por otro

lado, el modernismo cobra relevancia debido a las pretensiones del libro por transformar a sus lectores en consumidores de poesía fidelizados bajo la lógica del capitalismo.

A pesar de sus intenciones, *Alma América* fracasa por la serie de restricciones que le impone al lector desde el inicio de la lectura. En primer lugar, el poemario dispone como única masa lectora a la ciudad letrada hispanoamericana. Esto se advierte dado que los poemas proponen de manera reiterativa al castellano como el único idioma importante y manejan referencias propias de un público ilustrado. En segundo lugar, el libro no otorga vacíos en su discurso que permitan al lector completar el sentido, de manera que el acontecimiento de la lectura posiciona al lector como un limitado espectador. Con la finalidad de justificar nuestros argumentos, en el siguiente capítulo abordaremos un conjunto de conceptos teóricos que nos permitirán un análisis oportuno de *Alma América*. Consideramos que conceptos como el “sujeto lírico”, la “correlación implícita” y la “ciudad letrada” son necesarios para desarrollar con acierto el propósito de nuestra tesis dado que

todas las estructuras descubiertas en una obra no son necesariamente pertinentes [...] en el mismo nivel: no se habrá adelantado nada en la indagación del significado de una obra en cuanto obra, mientras no se haya demostrado que tal o cual estructura [...] contribuye a crear el efecto que esta produce en el lector; es decir, que tiene una pertinencia estética, ya que la obra tiene una función estética. (Mounin 1983: 161)

Así, en el siguiente capítulo nos proponemos recorrer el conjunto de conceptos teóricos señalados para sostener nuestra hipótesis. En ese sentido, estos serán útiles de cara al tercer capítulo, tramo donde analizaremos *Alma América*. Con esa labor demostraremos que el poemario fracasa en su proyecto de fidelización de un público lector peruano e hispanoamericano toda

vez que en su pretensión referencial, didáctica y patriótica cierra las posibilidades al lector como productor de sentidos.

CAPÍTULO II

FUNDAMENTOS TEÓRICOS PARA EL ANÁLISIS DE *ALMA AMÉRICA* (1906) DE JOSÉ SANTOS CHOCANO

2.1. El sujeto lírico

A lo largo del primer capítulo de nuestra tesis repasamos las diversas lecturas sobre la obra poética de José Santos Chocano. Como demostramos, una parte considerable de estas que incluyó a Higgins, Núñez, Porras Barrenechea, Sánchez y Tauro asumió que el autor transmitía sus opiniones a través de la obra creativa. Aquello resultó paradójico debido a que se ofrecieron lecturas sobre poemarios como *Alma América* que, en lugar de enfocarse en la propuesta textual, se orientaron a buscar motivos de la vida del autor. Esta manera de leer la poesía forma parte de la denominada crítica biográfica. Como menciona Morales Mena, la comprensión del materialismo resulta útil para entender este tipo de lectura: “Sobre la base de este materialismo se puede comprender gran parte de los juicios que buscan señalar el genio y los

avatares del poeta, a través del vínculo indisoluble entre los contenidos de la obra y las experiencias del autor” (2013: 30). Esta cita cobra sentido en la medida de que el materialismo resulta

el término que empleamos para designar las explicaciones de la generalidad de los fenómenos basadas en sus condiciones de existencia reales y empíricas. [...] a partir de la segunda mitad del siglo XIX [la obra literaria] será interpretada ingenuamente a partir de causas físicas perceptibles por los sentidos (el medio ambiental, el experimento científico, los modos de producción) o situadas en el escalón más *bajo* e inconsciente de los valores humanos (el cuerpo, el sexo, el aspecto sensible del lenguaje). (Asensi Pérez 1998: 419)

Frente a ese tipo de aproximaciones a la obra chocanesca, nuestra tesis considera adecuado un enfoque centrado al poemario en sí, en este caso *Alma América*. Para cumplir dicho objetivo cartografiaremos un conjunto de conceptos teóricos que nos permitan un análisis sólido del poemario. Al respecto, consideramos que el libro contiene el grupo de estructuras necesarias para conseguir esa demanda, ya que, como sugiere Todorov: “cada texto será su propio marco de referencia, a falta de toda trascendencia común, y la tarea del crítico, ajena a todo juicio de valor, se agotará en el esclarecimiento de su sentido, en la descripción de las formas y de los funcionamientos textuales” (1991: 14). En ese sentido, iniciaremos el presente capítulo con el desarrollo de la noción de sujeto lírico. A continuación, precisaremos las posibilidades que esta herramienta conceptual nos permite para una aproximación más certera a *Alma América*.

En primer lugar, conviene apuntar que el concepto de sujeto lírico como herramienta para la teorización o el análisis literarios se emplea bajo una nomenclatura heterogénea. Por ejemplo, la crítica literaria peruana lo asume como “yo poético” (Espino 2008: 41-50, Roel Mendizábal 2006: 1641-1646,

Silva Santisteban 2002: 27-44, Silva-Santisteban 2016), “sujeto poético” (De Lima 2012: 31-36) o ambos términos a la vez (Bueno 2015: 115-123). Mientras tanto, la teoría literaria nominaliza dicha noción como la “voz poética” (Culler 2014) o el “hablante” (Eagleton 2010). Nosotros caracterizaremos al concepto como sujeto lírico ya que intentamos bosquejar un concepto poco explicado en la crítica literaria peruana a través de un nombre igualmente marginado.

En segundo lugar, nuestro concepto parte del entendido de “sujeto” en tanto que tomamos las consideraciones de Benveniste a propósito de las representaciones humanas: “Es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como *sujeto*; porque el solo lenguaje funda en realidad, en su realidad que es la del ser, el concepto de ‘ego’” (1997: 180). Precisamente aquel “ego” desvirtuó la labor de una crítica literaria que emparejó aquel componente del ser humano y el discurso poético de *Alma América* con la figura del autor de esta obra poética. Nuestra tesis establece una distancia con ese lineamiento en la medida de que asume al sujeto lírico como una entidad presente en el poema, pero independiente de la presencia o voluntad del autor del escrito. En este punto, consideramos pertinentes las reflexiones de Mignolo, quien sostiene que

La estrecha relación que la lírica [...] guarda entre la imagen textual y la imagen social del poeta [...] tiene en el interior del enunciado una relación paralela. [...] La lírica estrecha la distancia entre enunciación y enunciado [...]. De esta manera, la figura o la imagen textual del poeta no solo se confunde con su imagen social (por ejemplo, el autor), sino que no hay distinción tan clara entre la imagen del poeta que enuncia y el que actúa. (1982: 132-133)

Así, tenemos que la poesía se caracteriza por generar confusión cuando se intenta identificar la presencia que direcciona el discurso del texto. Por un lado, Mignolo propone la imagen textual como la instancia reconocible dentro de los

márgenes del texto y plantea la imagen social como el personaje fáctico asociado a la obra, es decir, el autor. De la cita se colige que la recurrente desviación de la crítica literaria se debe a que en ciertas oportunidades el mundo representado del poema articula la figura de un poeta. En esos casos, los lectores confunden este personaje fáctico con el ficticio: “El rol social correspondiente a la institución es el del poeta, y también lo es el rol textual” (1982: 133).

Para reforzar el punto anterior agregamos que según Mignolo ese yerro señalado se observa en los protocolos de lectura hacia la poesía romántica y modernista que, como apuntamos en el primer capítulo, fue emparentada por la crítica literaria a *Alma América*. En esa línea, podemos entender el decurso de las lecturas que mereció este poemario, texto que pertenece a un género literario respecto del cual ya se esclareció que “[e]l que escribe no es el mismo que habla en el poema” (Reisz 1989: 203). Como también advirtió la crítica literaria, *Alma América* recurre al uso del yo, lo cual condujo a las lecturas biografistas. Sin embargo, precisa Combe, “el sujeto lírico no se opone tanto al sujeto empírico, real —a la persona del autor—, por definición exterior a la literatura y al lenguaje, como al sujeto autobiográfico, que es la expresión literaria de ese sujeto empírico” (1999: 139). En efecto, no debemos prescindir del sujeto empírico o poeta social cuando relacionemos un poemario dentro de su contexto, sino diferenciar los niveles estructurales de un texto. Para el caso de *Alma América*, esto se traduce en no mezclar los elementos biográficos de José Santos Chocano ni otorgarles una carga autobiográfica dentro del poemario. En tal sentido, lo necesario para leer dicho libro resulta el análisis de lo construido dentro de su mundo representado y no fuera del mismo: “Lejos de

expresarse como un sujeto ya constituido que el poema representaría o expresaría, el sujeto lírico está en perpetua constitución en una génesis constantemente renovada por el poema, fuera del cual aquel no existe” (Combe 1999: 153).

Hasta ahora repasamos la diferencia establecida entre el sujeto creador del poemario y el sujeto creado en el poema. Sin embargo, debemos destacar nuevamente que dentro del texto podemos encontrar dos sujetos, como lo planteó Mignolo. Efectivamente, esta distinción entre los “yo” presentes en el poema la reafirman otros teóricos. Según Greimas y Courtés, además del sujeto registrado por el pronombre “yo” se advierte otra estructura textual, vale decir la representada: “al lado de ese sujeto frásico, la existencia de un sujeto discursivo; este, a la vez que puede ocupar en los enunciados-frases posiciones actanciales diversas (es decir, incluso las de no-sujeto), logra mantener su identidad a lo largo del discurso” (1990: 396). En ese sentido, asumimos una distancia entre ambas figuras. Por un lado, el sujeto lírico es una estructura importante porque organiza toda la representación del texto y, en ese sentido, teje una red de interacciones entre los diferentes elementos del poema. En cambio, el sujeto representado por el poema se constituye como un elemento más dentro de este último y entra en contacto con otras presencias a partir de la disposición del sujeto lírico.

En el primer capítulo de la presente tesis expusimos cómo la crítica literaria destacó que *Alma América* construye un personaje representado. En esa medida, y de acuerdo con lo expuesto en este capítulo, podemos decir que el sujeto lírico diseña un sujeto representado que presume poseer su identidad. Advertimos que esa razón condujo a la crítica a subrayar el narcicismo del

sujeto lírico. Asimismo, en tanto que el sujeto representado tiene la figura de poeta también se puede explicar la lectura biografista en torno a *Alma América*, ya que se confundió al poeta representado en el poemario con el oficio de su autor. Sin embargo, en el tercer capítulo, observaremos que este libro no entrega la totalidad de las representaciones de sus sujetos imaginarios a la figura de un poeta ni el sujeto lírico busca su emparejamiento con dicho sujeto representado, con lo cual cobra importancia la aclaración de Lozano, Peña-Marín y Abril: “En cuanto al enunciador, se ha señalado la necesidad ya apuntada de no confundirlo con el /yo/ sujeto del enunciado, con el que ocasionalmente se superpone” (1980: 114). Ciertamente, lo importante se reduce a la identificación del desarrollo del discurso y de los sujetos lírico y representado: “Lo que aquí nos interesa es el discurso y su sujeto, un sujeto que solo podemos conocer por su discurso. De una parte, por cómo se presenta a sí mismo [...] y, de otra, como el responsable de conjunto de operaciones puestas en marcha a lo largo del texto” (Lozano, Peña-Marín y Abril 1980: 89-90).

A raíz de todo lo expuesto sobre el sujeto lírico redondeamos la siguiente idea: el sujeto lírico construye el discurso del poema y por lo tanto se torna la estructura responsable de la propuesta y el proyecto del poema. Iniciamos el presente capítulo con el desarrollo de este concepto porque posibilitará un análisis más preciso de *Alma América* y, además, porque la propuesta del sujeto lírico de este poemario condiciona los conceptos restantes que debemos identificar para nuestro análisis en el tercer capítulo. Por esa razón, en adelante desarrollaremos los conceptos de la correlación implícita y

la ciudad letrada, dado que serán importantes herramientas conceptuales para el proyecto del sujeto lírico.

2.2. La correlación implícita

Como observamos en el primer capítulo del presente trabajo, críticos como Rama subrayaban que la poesía modernista se desarrollaba dentro de una lógica capitalista. En tal sentido, el crítico sostenía que el poemario se debía entender en tanto mercancía y que el poeta debía atender todas las posibles causas que desemboquen en la venta de su producto cultural. A partir de esas consideraciones podía entenderse un aspecto de la poesía modernista y, por esa razón, de *Alma América*. Ahora bien, las ideas de Rama también adelantaron el cauce del presente capítulo. En efecto, si bien la lógica capitalista devino importante para entender la poesía del modernismo, resultará productivo ampliar la percepción sobre la sociedad capitalista en la medida de que surgirán más elementos orientados hacia nuestro abordaje del poemario de José Santos Chocano.

Anteriormente, acotamos que el literato modernista era consciente de su posición como productor dentro del mercado y que por esa razón debía advertir todos los detalles en relación con la venta de sus productos, ya que estos dejaron de ser solo bienes culturales. En ese sentido, Foffani explica que

La irrupción del capitalismo desafía a la poesía con nuevas exigencias: al capital simbólico que siempre había acumulado, se le suma ahora el otro capital con el que se las tiene que ver: el *capital* de un sistema en el que la plusvalía no solo es el origen de la “desgracia” del hombre [...] sino también el modo de una usurpación con efectos fantasmagóricos del valor-trabajo entendido como elaboración de una materia prima. (2018: 41)

Ciertamente, a inicios del siglo veinte y con la estética modernista en marcha, los poetas enfrentaron una encrucijada, como describe Berman: “puesto que están personalmente involucrados en su obra —a diferencia de la mayoría de los asalariados, alienados e indiferentes—, las fluctuaciones del mercado los afectan de manera mucho más profunda” (1999: 115). Por supuesto, no se trataba de trabajadores que producían un bien cuya venta no repercutía mayormente en su economía, sino de escritores que dependían de la venta de sus escritos para alcanzar esos ingresos. Así puede explicarse aquella competencia de mercado que pasaba a integrar a la literatura dentro de su circuito. Es decir, un texto literario se transformaba en un objeto que competía con los demás escritos, por lo cual los poetas pasaban a ser adversarios de ventas:

Todo el que esté dentro de esta economía se encuentra sometido a la presión de una competencia incesante, ya sea desde el otro lado de la acera o desde el otro lado del mundo. Sometido a esta presión, todo burgués, desde el más pequeño al más poderoso, se ve forzado a innovar, simplemente para mantenerse a flote, junto con su empresa; aquel que no cambie activamente por su propia voluntad, se convertirá en víctima pasiva de los cambios impuestos draconianamente por quienes dominan el mercado. (Berman 1999: 89)

Aquella necesidad de vender explica que los poetas modernistas hayan buscado una especificidad para sus productos. En efecto, un poemario debía contener un rasgo diferente al resto para ser atendible como una opción de compra. Así, podemos entender la intención de la poesía chocanesca de innovar el discurso poético a inicios del siglo veinte. Por otro lado, esta medida en un poemario como *Alma América* revela su propia modernidad:

Abogamos por un concepto intermedio de la Modernidad, que puede quedar esbozado por los siguientes aspectos: por una vasta reorganización de la sociedad conforme a un modo de producción capitalista, que no solo atañe a la manufactura y el

comercio, sino también a la producción industrial en su conjunto; por la circunstancia de que en el pensamiento de la Ilustración la autoconciencia secularizada se hizo reflexiva; y por una liberación de las artes respecto de heteronomías religiosas y políticas hacia sectores de productividad estética que operan de modo tendencialmente autónomo. (Liessman 2006: 17)

Hasta el momento, mencionamos tangencialmente la figura del comprador que, sin embargo, sería una pieza clave para entender el fracaso del proyecto poético de *Alma América*. El capitalismo, como plantea Berman, no solo dinamizaba a los productores sino también a los compradores, quienes deseaban ocupar un rol más activo frente a lo adquirido. Para el caso de la poesía, advertimos que los compradores de la época buscaron implantarse como sujetos predispuestos a la obtención del poemario, pero también como usuarios de un bien cultural que les permitía proporcionarse a sí mismos una formación literaria o reforzarla si ya la poseían.

Lo anteriormente señalado se consiguió en tanto los compradores buscaron extraer algún beneficio más allá de la experiencia consumista. En esa medida, reconocieron las bondades de un libro como artefacto cultural y pretendieron desarrollar o reforzar sus capacidades por medio de la experiencia estética, puesto que tenían un “ideal humanista del autodesarrollo [que] surge de la incipiente realidad del desarrollo económico burgués” (Berman 1999: 91). Como veremos a continuación, el hecho de que el comprador de libros, o más precisamente el lector, deseara adquirir un producto cultural que potencie sus capacidades, es decir, que buscase ser el protagonista de su desarrollo, será crucial porque abre el camino hacia el concepto de la obra abierta que rodeó a la literatura del siglo veinte.

En nuestro primer capítulo precisamos que una de las características de la literatura modernista fue su condición ecléctica ya que los poemarios

proponían poéticas diferentes entre sí. Asimismo, relacionamos esta particularidad con la influencia que el positivismo y el capitalismo lograron en la literatura del siglo pasado. En ese sentido, queda claro que a través de las generaciones la sociedad repercute en la forma de presentar el texto literario. Como sugiere Eco,

[e]l arte, más que *conocer* el mundo, *produce* complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal. No obstante, toda forma artística puede muy bien verse, si no como sustituto del conocimiento científico, como *metáfora epistemológica*; es decir, en cada siglo, el modo de estructurar las formas del arte refleja — a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura— el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad. (1985: 78-79)

Así explicamos que *Alma América* buscara innovar el tipo de poesía presente en su contexto literario. Sin embargo, como adelantamos en nuestro primer capítulo, el poemario de José Santos Chocano no resuelve de manera efectiva esa intención debido a que, más que propiciar una obra afín a un lector que pretende reforzar su competencia en la lectura, anula su intervención como copartícipe de la experiencia estética. En cambio, las disposiciones literarias del siglo veinte ya apuntaban hacia otro terreno. Se trataba de obras que permitían una participación del lector, quien completaría el sentido del texto toda vez que estos escritos literarios presentaban grietas que podían rellenarse. Como indica Eco, la poética de la obra abierta surge a partir de Verlaine: “la primera vez que aparece una poética consciente de la obra ‘abierta’ es en el simbolismo de la segunda mitad del siglo XIX” (1985: 70).

En palabras del autor, desde aquella época se fija un discurso literario distintivo por su condición de “obra abierta”, concepto que se entiende como

una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo *abierta*, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada. Todo goce es así una *interpretación* y una *ejecución*, puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original. (1985: 65-66)

Es decir, la obra abierta propone una poética de apertura y sugerencia que facilita al lector la posibilidad de que organice el sentido del texto. Así, la obra se convierte en tal cuando interviene el lector en la misma:

Con esta poética de la sugerencia, la obra se plantea intencionadamente abierta a la libre reacción del que va a gozar de ella. La obra que “sugiere” se realiza siempre cargada de las aportaciones emotivas e imaginativas del intérprete. Si en toda lectura poética tenemos un mundo personal que trata de adecuarse con espíritu de fidelidad al mundo del texto, en las obras poéticas, deliberadamente fundadas en la sugerencia, el texto pretende estimular de una manera específica precisamente el mundo personal del intérprete para que él saque de su interioridad una respuesta profunda, elaborada por misteriosas consonancias. Más allá de las intenciones metafísicas o de la disposición de ánimo preciosa y decadente que mueve semejante poética, el mecanismo de goce revela tal género de “apertura”. (Eco 1985: 71)

A partir de lo citado queda clara la importancia del lector en la constitución del circuito literario, pues sería el último eslabón de la cadena y, al mismo tiempo, el más importante:

El autor ofrece al usuario, en suma, una obra *por acabar*: no sabe exactamente de qué modo la obra podrá ser llevada a su término, pero sabe que la obra llevada a término será, no obstante, siempre *su obra*, no otra, y al finalizar el diálogo interpretativo se habrá concretado una forma que es *su* forma, aunque esté organizada por otro de un modo que él no podía prever completamente, puesto que él, en sustancia, había propuesto posibilidades ya racionalmente organizadas, orientadas y dotadas de exigencias orgánicas de desarrollo. (Eco 1985: 85).

En este punto, debemos recordar que Eco realiza la explicación de la obra abierta como parte de su lectura de la poesía de fines del siglo diecinueve e inicios del siglo veinte. Estas fechas coinciden con los postulados de Berman

respecto de los nuevos protocolos de composición para los bienes culturales, entre los cuales nos interesa el poemario modernista. Asimismo, si tomamos en cuenta lo explicado en torno a *Alma América* a lo largo del primer capítulo, notaremos que este poemario no apela a una poética de la obra abierta, precisamente por aquel rasgo descriptivo que la crítica resaltó. Cornejo Polar, Porras Barrenechea y Fernández Cozman advirtieron tal condición del libro de José Santos Chocano, pero solo el último introdujo la categoría de obra abierta para señalar esa carencia. El hecho de que aquel libro apele a una descripción pormenorizada de sus elementos representados y al empleo de metáforas exactas, como precisaban Chávez de Paz, Sánchez y Silva-Santisteban, nos conduce a señalar que, en lugar de una poética de la apertura, *Alma América* se vale de una poética de la clausura.

Dentro de la lógica de la obra abierta, el sujeto lírico posibilita la actividad o pasividad del lector que perfila para su discurso en la medida de que le sugiere un proyecto de lectura. En *Alma América* se trata de un lector pasivo impedido de colaborar con el sentido del texto, puesto que el sujeto lírico pretende agotarlo por sí mismo. Si dicha estructura textual no diseña un discurso latente para que el lector lo active, anula su ejercicio imaginativo. En esa medida, la propuesta de *Alma América* contraviene aquel planteamiento acerca de la actividad lectora que propone Iser:

para todos los enunciados de la obra literaria, las correlaciones se entrecruzan, y de este modo alcanzan la plenitud del objetivo semántico pretendido. Sin embargo este resultado no se consigue en el texto, sino en el lector, que debe *activar* la interacción de los correlatos preestructurados en la secuencia de las frases. Los enunciados mismos, en tanto que declaraciones y afirmaciones indican lo que va a venir, y lo que va a venir está prefigurado por su contenido concreto. Las frases inician un proceso que preside la formación del objeto imaginario del texto. (1989: 151)

Las correlaciones significan las relaciones o secuencias semánticas desarrolladas entre oraciones anexas que agrandan el lugar de la imaginación. Es decir, si leemos una oración imaginamos el sentido por venir y la siguiente oración se encargará de que determinemos nuestro acierto o desacierto. Este concepto de correlación, en gran medida ausente en *Alma América*, se actualiza durante la lectura de la siguiente manera:

Si a estos efectos limitamos nuestra visión a las operaciones que se producen entre los enunciados en los textos literarios, reconoceremos que no denotan objetos dados empíricamente, y que, cuando esto sucede, el debilitamiento de la denotación tiene como objetivo una potenciación en las relaciones connotativas. En consecuencia, en los textos literarios el interés predomina [sic] se dirige a los correlatos de los enunciados. Pues el mundo descrito en tales textos se construye a partir de esos correlatos intencionales de las enunciaciones. (Iser 1989: 150-151)

Es decir, siempre que el sentido del discurso no se explicita se motivará el trabajo interpretativo del lector. En tal sentido, para el análisis del poemario de José Santos Chocano será oportuno evaluar en qué medida el lector puede llenar los vacíos o aplicar las correlaciones de aquella obra abierta descrita por Eco y complementada por Iser:

Autor y lector participan por eso en un juego de fantasía, lo que no tendría lugar si el texto pretendiese ser algo más que reglas de juego. Pues el lector solo obtiene satisfacción cuando pone en juego su productividad, y ello solo ocurre cuando el texto ofrece la posibilidad de ejercitar nuestras capacidades. Naturalmente que en tal productividad existen sin duda unos límites de tolerancia que se traspasan cuando se nos dice todo claramente [...] o cuando lo dicho amenaza disolverse en la confusión, de manera que el aburrimiento y la fatiga son situaciones límites que normalmente excluirían nuestra participación. (1989: 150)

Con lo expuesto a propósito del concepto de correlación y con las posibilidades que esta noción permite para una concreción efectiva de la experiencia literaria podemos aseverar que un poemario solo funciona como tal en la medida de que el lector lo actualiza. En ese sentido, dentro del análisis de *Alma América*

resultará importante atender qué tipo de lector que construye el sujeto lírico. Eventualmente debemos responder qué tan exigido resulta este frente a la obra chocanesca.

A propósito de la figura del lector, Jauss distingue dos tipos: el implícito y el explícito. El primero “orienta previamente la actualización del significado” (1987: 78). Es decir, supone la instancia propuesta por el mismo texto, de tal manera que lo reconocemos como la presencia que diseña el sujeto lírico para que lea su propuesta. En suma, se trata del sujeto perfilado y estimado por el sujeto lírico del poemario. Por otro lado, el segundo consiste en “un lector diferenciado histórica, social y también biográficamente” (Jauss 1987: 78). En este caso, nos ubicamos frente al lector externo, aquel que mencionamos a propósito de la poesía escrita en el capitalismo. Si un texto literario suscita un logro en su lector explícito, este se verá repotenciado en sus capacidades para una lectura futura, donde se tornará más exigente. Esto guarda relación con lo propuesto en nuestra hipótesis. En efecto:

El lector solo puede *convertir en habla* un texto —es decir, convertir en significado actual el sentido potencial de la obra— en la medida en que introduce en el marco de referencia de los antecedentes literarios de la recepción su comprensión previa del mundo. Esta incluye sus expectativas concretas procedentes del horizonte de sus intereses, deseos, necesidades y experiencias, condicionado por las circunstancias sociales, las específicas de cada estrato social y también las biográficas. (Jauss 1987: 77)

Así, tenemos que leer una obra cambia la forma y el horizonte de expectativas de un lector. De aquí se desprende que si *Alma América* no convencía a sus lectores de que era la única propuesta poética que debía cartografiar la realidad hispanoamericana, estos no llegarían a una fidelización con el libro. Esto implicaría que el público no aliente la aparición del poemario en los circuitos editoriales de las distintas ciudades letradas hispanoamericanas.

Dentro de la literatura modernista del siglo veinte, si el sujeto lírico de una obra poética posibilitaba la correlación del lector implícito dentro del texto, fuera del mismo el lector explícito entendía la propuesta como una obra abierta que lo fidelizaba para consumir más mercancías literarias en la medida de que le otorgaba un rol activo en la experiencia estética. En ese sentido, entendemos por correlación implícita la generación de sentidos producida por el lector implícito mediante la lectura del texto literario. Las posibilidades que el sujeto lírico disponga para que el lector implícito concrete dicho acto de lectura potenciarán o mermarán su capacidad imaginativa para completar los sentidos potenciales del texto.

2.3. La ciudad letrada

En el apartado anterior, repasamos categorías que nos permitirán demostrar en qué medida *Alma América* contraviene las posibilidades interpretativas del lector. Adelantamos que el proyecto poético del poemario apuntaba a la fidelización del público lector peruano e hispanoamericano. Por lo tanto, debemos especificar cuál fue el público objetivo de este libro. Se trata de un grupo plenamente delimitado como la ciudad letrada.

En principio, precisaremos el concepto de nación dado que permitirá la cartografía posterior de la ciudad letrada. En el primer capítulo de la presente tesis, subrayamos la intención de *Alma América* de identificar al lector peruano e hispanoamericano con su propuesta por medio de grandes referentes culturales. Por ese motivo, el poemario apela a la idea de nación. Para entender dicho concepto tomaremos la definición de Anderson: “propongo la definición siguiente de nación: una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (2013: 23).

A propósito de esta conceptualización debemos remarcar uno de sus aspectos. En efecto, la nación es “*imaginada* porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión” (Anderson 2013: 23). Esto aplica tanto para los lectores externos de *Alma América* como para el lector implícito de la obra. En efecto, a pesar de la diversidad “imaginada”, pero a la vez concreta, que posee la nación peruana, el poemario propone la imagen de una nación reducida a la comunidad letrada.

En vista de que la propuesta del poemario apuntaba a la fidelización del lector no sorprende que apelara a la idea de nación para dicho fin. Ciertamente, *Alma América* intenta potenciar esa imagen a través de referentes de la historia peruana e hispanoamericana, lo cual resultaría tan útil como lo plantea Anderson: “Si se concede generalmente que los estados nacionales son ‘nuevos’ e ‘históricos’, las naciones a las que dan una expresión política presumen siempre de un pasado inmemorial, y miran un futuro ilimitado, lo que es aún más importante” (2013: 29). En ese sentido, el libro como objeto cultural será crucial para la integración entre estos habitantes, de tal modo que se fortalezca la idea de nación: “[e]stos lectores semejantes, a quienes se relacionaba a través de la imprenta, formaron, en su invisibilidad visible, secular, particular, el embrión de la comunidad nacionalmente imaginada” (Anderson 2013: 73).

Con lo mencionado en el párrafo anterior podemos concluir que el sujeto lírico se encarga de diseñar un sujeto representado y un lector implícito, a los cuales busca compatibilizar mediante la idea de nación. Por otro lado, debemos

precisar que el poemario delimita su propuesta exclusivamente para quienes leen en castellano, lengua que sirve para su discurso. Recapitulemos que Anderson propuso la nación como un espacio imaginado donde sus habitantes se reconocen como parte de un mismo grupo pese a sus eventuales diferencias, entre ellas los idiomas. Sin embargo, el sujeto lírico del poemario de José Santos Chocano opta por solo uno de estos, pese a que busca integrar diversos referentes culturales peruanos e hispanoamericanos para que el lector se identifique con su propuesta. En ese sentido, *Alma América* oficializa o sacraliza al castellano, en perjuicio de otros potenciales lectores explícitos e implícitos.

Cuando Lotman sugiere que “la literatura ya se sirve de uno de los tipos de lenguaje: la lengua natural” (1982: 32-33) nos permite subrayar que el castellano es la lengua natural empleada por el poemario. En ese sentido, este se convierte en un dispositivo de lenguaje que instrumentaliza esos códigos, como reafirma el teórico: “Todo lenguaje utiliza unos signos que constituyen su ‘vocabulario’ [...], todo lenguaje posee unas reglas determinadas de combinación de estos signos, todo lenguaje representa una estructura determinada, y esta estructura posee su propia jerarquización” (1982: 18). A raíz de estas precisiones, introduciremos acertadamente el concepto de consciencia lingüística empujado por Espezúa Salmón:

La consciencia lingüística [...] se comprende como aquello que los escritores, mediados por sus respectivas *ideologías lingüísticas* (entendidas como un conjunto de creencias subjetivas asumidas como ‘naturales’ que interpretan la realidad lingüística en términos de valor, prestigio y uso dentro de una colectividad), perciben, sienten, saben y piensan de su propia lengua y de la realidad lingüística peruana. Por consciencia lingüística entendemos el estado de vigilia o de alerta de un escritor respecto de la lengua en la que escribe y también respecto a la realidad lingüística de su

nación. Por consiguiente, es perfectamente posible que un escritor sea consciente de las reglas gramaticales de la lengua en la que escribe y, a la vez, no tenga consciencia respecto de la realidad lingüística peruana (2017: 16)

Como puede advertirse, el enfoque de nuestra tesis no atiende con ahínco a la figura del autor para analizar *Alma América*. Sin embargo, el concepto de consciencia lingüística que propone Espezúa Salmón para la relación autor/texto deviene operativa en tanto que, dentro de la lógica del poemario, el sujeto lírico se instituye como autor textual y puede emplearse el criterio de la selección idiomática para el análisis del texto. A la sobredimensión con que describe el paisaje peruano, ya señalada por Diez-Canseco, García Calderón, Jiménez Borja, Miró Quesada, Núñez, Parra del Riego y Tamayo Vargas, se le opone la pobreza que denota el uso de una sola lengua. *Alma América* se erige por medio de la lengua oficial peruana, aquella que permitió la colonización y se convirtió en hegemónica. Además, sacrifica a potenciales lectores peruanos para apuntar a lectores explícitos de otros países que manejen ese mismo código escritural, el español. Por lo tanto, en más de un sentido advertimos cómo se discrimina a otros sectores de la sociedad peruana, lo cual engarza con la ausencia de una poética de la apertura en *Alma América*. Así, este poemario intercede por la anulación de distintos estratos relacionados a su mundo representado y a sus posibilidades como artefacto cultural.

Con lo precisado podemos afirmar que el poemario dispone de una consciencia lingüística, es decir se decide por una propuesta exclusiva y excluyente. Espezúa Salmón recuerda el planteamiento de Cornejo Polar acerca de que la literatura peruana se compone de tres sistemas literarios: el culto, el popular y otro cuyo soporte son las lenguas nativas (2017: 31). *Alma América* pertenece al sistema culto o erudito, históricamente manejado por

élites que escribían en español para sí mismas y oprimían a las literaturas de los dos sistemas restantes (Cornejo Polar 2013: 65) que por tal razón se denominaron como “otra literatura peruana” (Bendezú 1986: 70). En ese sentido, no sorprende que el sujeto lírico del poemario represente al ser indígena pero no le otorgue una voz. De allí que a la heterogeneidad peruana *Alma América* le imponga una homogeneidad. Aunque nuestro análisis se enfocará en el mundo representado del poemario, consideramos que una manifestación discursiva como esta no está privada de su situación histórica social. En esa medida observamos que “[l]os proyectos escriturales del sistema literario culto niegan o mejor ocultan los conflictos lingüísticos que se producen en el Perú como si viviéramos en una sociedad monolingüe” (Espezúa Salmón 2017: 54). *Alma América* se dirige a ese público específico que pretende fidelizar con la finalidad de que entregue al poeta un capital económico, entendido como las ganancias derivadas de la compra sistemática del poemario a raíz de su proyecto poético, a cambio del capital cultural que recibe.

En tanto que precisamos el propósito del poemario finalizaremos el presente capítulo con el recorrido por nuestro último concepto. *Alma América* no solo recurre a referentes como el paisaje y la fauna peruana e hispanoamericana, dado que también se ocupa de diseminar su discurso hacia un sector reducido de esa nación imaginada propuesta por Anderson. Se trata de la ciudad letrada, concepto planteado por Rama, quien manifiesta que a partir del siglo dieciséis dentro de Lima “siempre hubo otra ciudad, no menos amurallada ni menos sino más agresiva y redentorista, que la rigió y condujo. Es la que creo debemos llamar la *ciudad letrada*” (1998: 25).

Aquella ciudad letrada permitiría en su época un núcleo de poder que trataba de guardar para sí esa potestad. Al respecto, cabe destacar que detentaba el poder no solo en su sentido administrativo y político, sino también el poder de la letra: “Una pléyade de religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales, todos esos que manejaban la pluma, estaban estrechamente asociados a las funciones del poder” (Rama 1998: 25). Esta estructura propia del siglo dieciséis, enmarcada en el periodo de imposición del dominio colonial (1530-1620) propuesto por García-Bedoya, dejó rezagos en discursos de siglos posteriores, como puede advertirse en *Alma América*.

Recordemos que en el primer capítulo de la presente tesis sugerimos la caracterización que el sujeto lírico le otorgaba al sujeto representado como un empleador de la letra. En tanto poeta ficcional dentro del mundo representado, este personaje se proyectaba como un sujeto paradigmático por su capacidad letrada. De esto se desprende que la construcción del sujeto representado pretende impulsarlo como un modelo para el lector implícito. No debemos ignorar que *Alma América* se rige por una lógica referencial que dialoga con la realidad peruana, para lo cual se vale de esa figura del poeta, clave dentro de la ciudad letrada:

Les correspondía enmarcar y dirigir a las sociedades coloniales, tarea que cumplieron cabalmente. Incluso lo hicieron los poetas, a pesar de ser solo una pequeña parte del conjunto letrado, y aun lo siguieron haciendo por un buen trecho del XIX independiente, hasta la modernización. Más aún, debe anotarse que la función poética (o, al menos, versificadora) fue patrimonio común de todos los letrados, dado que el rasgo definitorio de todos ellos fue el ejercicio de la letra. (Rama 1998: 29)

De esta manera, vemos que el poemario proyecta un sujeto representado poeta para sus propósitos. En efecto, pretende mantenerlo como sujeto de

poder en tanto que denota un bagaje cultural, principalmente de corte europeo, y conoce los mecanismos de la letra:

La capital razón de su supremacía se debió a la paradoja de que sus miembros fueron los únicos ejercitantes de la letra en un medio desguarnecido de letras, los dueños de la escritura en una sociedad analfabeta y porque coherentemente procedieron a sacralizarla dentro de la tendencia gramatológica constituyente de la cultura europea. En territorios americanos, la escritura se constituiría en una suerte de religión secundaria. (Rama 1998: 33)

Lo paradójico en *Alma América* puede advertirse en que, si bien el poemario modela como lector implícito a la ciudad letrada hispanoamericana, limita la correlación implícita que estos lectores pueden producir. En ese sentido, el quiebre de la experiencia estética atenta con el lector explícito de la época, aquella comunidad letrada que, si retomamos las consideraciones de Berman, trataba de adquirir una competencia literaria por medio de la compra del libro. Por esa razón, el poemario aboga implícitamente por la coronación del poeta como el único sujeto que debe detentar el poder de la letra. Toda vez que *Alma América* apuesta por la supremacía del poeta pierde la aprobación de un lector explícito que no consigue fidelizarse a esa propuesta poética. Si a lo largo del presente capítulo hicimos hincapié en las privaciones del lector buscamos subrayar su importancia para el análisis de *Alma América*. Como observamos en el capítulo anterior, la crítica literaria destacó repetitivamente la figura del autor o del sujeto lírico, pero no prestó la atención debida al lector, cuya construcción pasiva limitó su participación dentro de la experiencia estética y motivó el fracaso del proyecto poético.

CAPÍTULO III

***ALMA AMÉRICA* (1906) DE JOSÉ SANTOS CHOCANO Y LA CIUDAD LETRADA DEL MODERNISMO HISPANOAMERICANO**

En este apartado de nuestra tesis nos abocaremos al análisis de *Alma América* con la finalidad de justificar nuestra hipótesis. Así, demostraremos que el poemario no motivó a los lectores letrados hispanoamericanos y limitó su experiencia estética, por lo cual estos no lo posicionaron como un éxito comercial en sus países. Para tal objetivo, consideramos pertinente una aproximación al poemario de José Santos Chocano que respete la segmentación de las categorías teóricas planteadas en el capítulo anterior. En ese sentido, el análisis de los poemas se ajustará a una lectura crítica que corresponderá a las nociones de sujeto lírico, correlación implícita y ciudad letrada.

Si bien dichas categorías resultan medulares para entender la propuesta de *Alma América*, antepondremos el análisis de la dedicatoria del poemario.

Esta decisión radica en la importancia que le otorgamos a dicho pasaje a propósito de la propuesta poética del libro. En efecto, la dedicatoria puede entenderse como el punto de partida donde *Alma América* dispone su intención de que el lector hispanoamericano catapulte a la obra como un poemario paradigmático que debe consumirse en las ciudades letradas.

3.1. La dedicatoria o la clave paratextual

Con el propósito de analizar la dedicatoria del poemario de José Santos Chocano, plantearemos ciertas consideraciones teóricas de Genette relacionadas a dicha estructura textual. El teórico propone la noción de transtextualidad para agrupar una serie de modalidades que posibilitan la vinculación de los textos entre sí. En ese sentido, la transtextualidad engloba cinco tipos: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad. Por ahora, abordaremos la noción de paratextualidad, la cual se constituye por

la relación [...] que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que solo podemos nombrar como su *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas. (Genette 1989: 11)

Asimismo, dentro de los paratextos encontramos que “los borradores, esquemas y proyectos previos de la obra pueden también funcionar como un paratexto” (Genette 1989: 12). Aunque no se explicita dentro de la cita, la dedicatoria forma parte de este grupo. Este tipo de transtextualidad se divide asimismo en dos ramas: el peritexto y el epitexto (Genette 2001). El peritexto se ubica alrededor del soporte material del texto, vale decir del libro como objeto físico. Por lo tanto, será un peritexto aquel elemento que rodee al libro,

tanto si su inserción depende de la editorial encargada de la publicación o le corresponde al autor. Como ejemplos de lo expuesto encontramos el prólogo, la dedicatoria, la sobrecubierta, entre otros. Al contrario, el epitexto se compone de discursos ubicados fuera del soporte material, pero con una estrecha relación con este. Así, tenemos la publicidad sobre el autor y su obra, las cartas del editor o el autor, entre otros.

A partir de lo repasado, convendremos en que la dedicatoria forma parte insoslayable del libro como propuesta destinada a un público lector. Asimismo, evidencia una importancia para propósitos comerciales en tanto que puede establecer una relación con su destinatario. En efecto, la mención a un ser tangible explicita la pertenencia del libro dentro de un circuito económico dado que la situación “implica la realidad material de un ejemplar que se dona o se vende efectivamente” (Genette 2001: 101). De esta manera, retomamos aquella consideración de Rama respecto de la poesía modernista toda vez que *Alma América* debe evaluarse como un objeto cultural dentro de una lógica capitalista.

Por lo explicado anteriormente, la dedicatoria supone el punto de partida para desestimar aquella idea cimentada por Oviedo, Diez-Canseco, Higgins, Sánchez y Tamayo Vargas acerca de que la poesía de José Santos Chocano debía asumirse como una obra para ser escuchada más que leída porque su finalidad pragmática consistía en conseguir la celebración de los auditorios a través de su lectura pública. En gran medida, dicha consideración surgió a propósito del manejo rítmico de una poesía cuyo autor resultaría “un fusionador de culturas y civilizaciones, destiladas a través de su prodigioso cedazo de rimas” (Miró Quesada 1947: 64). No obstante, nuestro análisis sobre *Alma*

América debe desestimar aquel balance crítico por dos razones. En primer lugar, el público objetivo del poemario fue una ciudad letrada compuesta por lectores ilustrados que, a diferencia de un público iletrado, no dependían de una lectura pública para acercarse a la propuesta de un poemario. En segundo lugar, los elementos transtextuales del poemario implican que *Alma América* debía ser asumida como un libro que necesariamente debía leerse. Paratextos como la dedicatoria (Chocano 1906a: 7-9); los epígrafes de Goethe y del propio Chocano (Chocano 1906a: 10), y también de José Enrique Rodó (1906a: 27); la carta y el prólogo de Menéndez y Pelayo (Chocano 1906a: 11 y Chocano 1906a: 13-21); el preludeo de Rubén Darío (Chocano 1906a: 23-24); el vocabulario con términos hispanoamericanos (Chocano 1906a: 25); y las setenta imágenes del pintor Juan Gris que acompañan los ciento quince poemas del poemario así lo corroboran.

Por otro lado, consideramos que cuando la crítica literaria planteó la lectura biografista de la obra poética de José Santos Chocano, encausó de manera desafortunada la relación entre el autor y su producción literaria. Ciertamente, la asociación del escritor con la propuesta de su escrito resulta más pertinente si consideramos la función de aquel peritexto, la dedicatoria de *Alma América*, para la comprensión de la obra. Esta no debe entenderse como un simple mensaje emotivo hacia un destinatario específico. Al contrario, ofrece variadas rutas de lectura cuyo correlato encontraremos a lo largo de los poemas de *Alma América*. A raíz de lo planteado, procedemos con el análisis de la dedicatoria:

Dedicatoria

A S. M. E. Don Alfonso XIII

I

¡Oh Rey de las Españas! Este es el Nuevo Mundo
que conquistara un día la ibérica legión;
este es al que le dieron, por sobre el mar profundo,
el Genio fantasía, la Reina corazón.

Yo que ni exploro bosques ni otras ciudades fundo,
os quiero dar la América intacta en mi canción;
que os puede hacer más dueño de nuestro Edén fecundo
la lengua de Cervantes que el barco de Colón.

¡Oh Rey! Es mi Poema la exposición sonora,
donde hallaréis mi fauna, donde hallaréis mi flora:
racimos de bananos y plumas de avestruz.

Llaneros, gauchos, indios; aquí, los hombres rojos...
Y cuando de mis tierras se cansen vuestros ojos,
podéis mirar mis cielos en donde está la Cruz.

II

No tienen mis estrofas sino calor y vida:
la vida les da el Ande y el trópico el calor;
y si hay en esta gruta donde haga mi guarida
un verso delicado, será como una flor.

Mi símbolo es la gala de una caoba erguida
que llena todo un bosque de penetrante olor.

Mis versos son á modo de un ímpetu sin brida:
los cuernos del bisonte, las alas del condor.

¡Oh Rey de las Españas: entrad en mi bosque!
La musa que me inspira sólo es una salvaje
que se echará de hinojos ante el poder real.

Os tomará la diestra y os besaré en el sello
y bastará, que en cambio, le déis para su cuello
apenas una sarta de cuentas de cristal...

III

Señor: tengo otra musa, que no es la musa hispana,
aunque en su sangre hay sangre del vástago español.
Se siente á ratos india y á ratos castellana:
es hija de una Reina Católica y del Sol.

La hizo un Virrey Poeta su musa cortesana;
y tiene, desde entonces, en el Palacio un rol:
calzó en sus manos guantes, untó en sus labios grana
y se ciñó en un brillo de seda tornasol.

Esta es la musa que hace que mi canción se vuelva
á la española Corte, del fondo de mi selva;
y bese vuestras manos en nombre de mi grey:

así podéis decirles a súbditos y extraños
que los de tierras de Indias, desde há trescientos años,
tenemos á Cervantes como al mejor Virrey. (Chocano 1906a: 7-9)

En principio, se trata de una extensa dedicatoria a modo de poema dirigida hacia el rey español Alfonso XIII (Madrid, 1886 – Roma, 1941) dividida en tres

sonetos (Paraíso 2000: 329). El texto busca alertarlo sobre una nueva constitución del espacio hispanoamericano. La defensa de esta novedosa caracterización sostiene la aceptación del influjo de la cultura española en Hispanoamérica. Si convenimos en que la dedicatoria se plantea como un poema, podemos afirmar que su sujeto lírico guarda una consciencia respecto del conjunto de elementos transferidos entre estas esferas culturales. Al respecto, el sujeto lírico insiste en la irrupción del idioma castellano como acontecimiento, en el sentido de que, con la llegada de este país, Hispanoamérica afrontó una transformación desde sus cimientos, puesto que en términos de Žižek, la característica fundamental de un acontecimiento radica en “la aparición inesperada de algo nuevo que debilita cualquier diseño estable” (2016: 18).

Esta irrupción del orden de cosas que refiere el sujeto lírico resulta una de sus estrategias textuales. Ciertamente, inviste a la figura del poeta como la presencia más facultada para el empleo del idioma castellano en tanto que posee competencias para explotar las bondades de una lengua de tal manera que las canalice en un lenguaje literario. Para reforzar esa idea, se reitera la concepción de este idioma como un tesoro que entregó España y se menciona al “Virrey Poeta”. Con esta referencia se alude a un ser fáctico que resulta integrado dentro de la propuesta poética. Esta operación representativa deviene lícita e importante puesto que, como dice Dolezel, “en una dirección, al construir mundos ficcionales, la imaginación poética trabaja con ‘materiales’ extraídos de la realidad; en la dirección contraria, las construcciones ficcionales influyen profundamente en nuestra representación y comprensión de la realidad” (1999: 11).

La inserción de Francisco de Borja y Aragón, (Mar Tirreno, 1581 – Madrid, 1658), poeta y décimo segundo virrey del Perú, sienta las bases del recorrido arqueológico que realiza el sujeto lírico. Esta presencia textual se apodera de aquel referente para postularlo como la matriz de la tradición literaria en Hispanoamérica. No obstante, el sujeto lírico declara su ruptura con esa forma de producir literatura bajo el entendido de que, si ese virrey era español, él sí es hispanoamericano. Por otro lado, la presencia del virrey poeta resulta clave porque permite visualizar la manera en que el sujeto lírico encara su situación frente al mundo. Toda vez que apuesta por lo fáctico en su discurso, como se advierte en la figura del virrey poeta, muestra su predilección por el mundo exterior, en desmedro de su mundo interior. Asimismo, la preferencia por lo objetivo se advierte en la pretensión del sujeto lírico para musicalizar el idioma castellano de tal manera que este se convierta en el medio de representación de la realidad exterior.

Aquel afán por la objetividad se corrobora con la exactitud del sujeto lírico para desarrollar su propuesta textual. Esto se observa con el uso recurrente de verbos como “es” y “será” para la representación del llamado “Nuevo Mundo”. En ese sentido, aquella condición descriptiva de *Alma América* señalada por Fernández Cozman, Cornejo Polar y Porras Barrenechea puede encontrarse desde el inicio del libro a través de la dedicatoria. Al respecto, citamos un fragmento representativo: “Este es el Nuevo Mundo / [...] al que le dieron, por sobre el mar profundo, / el Genio fantasía, la Reina corazón”. Como observamos, el sujeto lírico atribuye rasgos plenamente definidos para la América hispana.

La certeza de que existe un orden definido se extiende hacia la configuración del propio sujeto lírico. Este no se reconoce únicamente como propietario de una América con “corazón” y “fantasía”, sino como poseedor de la capacidad para musicalizar su biodiversidad a través de su especialización en la letra y el sonido. Por lo tanto, se trata de cualidades mediante las cuales el sujeto lírico pretende “dar la América intacta” como una “exposición sonora”. Así, tenemos que la dedicatoria marca un recorrido que privilegia aquello que puede verse, olerse y escucharse.

A raíz de lo explicado, observamos que el sujeto lírico de la dedicatoria demanda al rey español “entrad en mi boscaje” toda vez que se considera poseedor de un recurso descriptivo para cartografiar su entorno. Por eso quiere que se escuche lo musicalizado, se observe lo descrito y se huelga lo ofrecido. Así, tenemos que la fauna, la flora y los grupos humanos como el gaucho, el indio y los hombres rojos siempre estarán bajo la guardia de la “cruz”, elemento destacado por el sujeto lírico para remarcar el influjo español en la identidad hispanoamericana. Dentro de esa herencia española, el sujeto lírico otorgará un sitio sobresaliente al idioma castellano. Por aquella razón se le indica al rey que ese dispositivo comunicativo se tornó el rasgo cultural más provechoso para la hibridez hispanoamericana: “os puede hacer más dueño de nuestro Edén fecundo / la lengua de Cervantes que el barco de Colón”.

Evidentemente, aquella insistencia del sujeto lírico para recalcar al idioma castellano como la mayor fuente de recursos culturales resulta estratégica. Se trata de un procedimiento mediante el cual pretende proyectarse como un individuo paradigmático del conjunto de sujetos que forman parte de los estados hispanoamericanos. Si tenemos que, para el sujeto

lirico, Hispanoamérica puede musicalizarse, y además reparamos en que esta operación debe producirse a través del empleo artístico del recurso postulado como la mayor herencia española, convendremos en que su intención consiste en la asunción de una posición representativa. Para conseguir ese objetivo, el sujeto lírico recuerda al virrey poeta del virreinato, el cual se torna una figura de autoridad para probar arqueológicamente su lugar en el mundo. A partir de ello, aludirá a aquella musa híbrida que existió desde la época del virrey y ahora le sirve: “Esta es la musa que hace que mi canción se vuelva / á la española Corte”.

3.2. El sujeto lírico y la estrategia genealógica de filiación

Nuestro análisis de *Alma América* tomó como punto de partida la dedicatoria en vista de que esta presenta las bases de lectura para el poemario. Aquel reclamo del sujeto lírico acerca de su especialización del castellano se desarrollará con más detenimiento en los poemas del libro de José Santos Chocano. Así, primero tomaremos “Avatar” toda vez que su sujeto lírico resalta esa imagen con mayor ahínco. A continuación, el poema:

Avatar

¡Cuántas veces he nacido! ¡Cuántas veces me he encarnado!
soy de América dos veces y dos veces español.
Si Poeta soy ahora, fuí Virrey en el pasado,
Capitán por las conquistas y Monarca por el Sol.

Fuí Yupanqui. Nuestros Andes me brindaban con su nieve,
los condores con sus plumas, las alpacas con su piel.
Viví siempre como el rayo, deslumbrante pero breve,
con tu imagen estampada contra el cuero del broquel.

Y fuí Soto. No llegara la victoria resonante
de Pizarro sobre el Inca, si no fuera mi bridón.
Me parece ver al potro galopando por delante,
me parece oír tu nombre resonando en el cañón.

Fuí el Virrey-Poeta luego. Mi palabra tuvo flores:
dicté rimas, hice glosas y compuse un madrigal.
Los jardines del Palacio celebraban tus amores
y hasta el río te brindaba con su copa de cristal.

Ya no soy aquel gran Inca, ni aquel épico Soldado,
ni el virrey de aquel Alcázar con que sueles soñar tú...

Pero, ahora, soy Poeta: soy divino, soy sagrado;

¡y más vale ser tu dueño que ser dueño del Perú!. (Chocano
1906a: 127-128)

Advertimos, en este poema de cinco cuartetos, que el sujeto lírico diseña un sujeto representado con el cual busca emparentarse. Para dicho fin, le atribuye una identidad entendida como el resultado de un largo recorrido histórico que albergó actores imprescindibles del proceso de formación peruana. Ciertamente, cuando el sujeto lírico refiere “¡Cuántas veces he nacido! ¡Cuántas veces me he encarnado!”, responde de inmediato a ambas incitaciones: es “de América dos veces y dos veces español”. Esta asunción de la paridad entre sus raíces identitarias se corresponde con la explicación acerca de su identidad. En efecto, declara su naturaleza oriunda y foránea en dos momentos para cada constitución, respectivamente: “Si Poeta soy ahora, fuí Virrey en el pasado, / Capitán por las conquistas y Monarca por el Sol”.

En primer lugar, el sujeto lírico se ampara en la imagen de un “Inca Monarca” indefinido. Cuando hace referencia al inca Yupanqui, propone una ambigüedad dado que la historia señala que el Imperio incaico fue gobernado

por cuatro incas denominados Yupanqui. Esta imprecisión sirve para agrandar esa imagen de sí mismo como un sujeto de poder perpetuo. Además, recurre a la figura del inca para declarar su anclaje como sujeto propio de Hispanoamérica en tanto que, a través de este, el sujeto lírico se siente facultado para referirse a “Nuestros Andes”. De esta manera, el tratamiento de aquellos referentes culturales se utiliza para el reclamo de una filiación biográfica, biológica y geográfica.

En segundo lugar, el sujeto lírico se ampara en la figura del conquistador español Hernando de Soto. Recurre a la imagen del jinete a quien describe como un conquistador encima del caballo con brida (“si no fuera mi bridón”). Por lo tanto, observamos que el sujeto lírico se construye a través de grupos definidos como los incas o conquistadores, pero exclusivamente con personajes representativos. En el caso anterior, el sujeto lírico se afilia a la figura del combatiente español porque lo asume como capitalizador de la colonización. No obstante, observaremos que esta asociación con actores importantes de la historia peruana no resulta la única manera mediante la cual el sujeto lírico se representa a sí mismo.

Luego de la vinculación con las figuras incaica y española, el sujeto lírico opta por representarse como un actor más reciente que los personajes anteriores. Se trata del virrey, figura que representa el asentamiento de la esfera española en la incaica. Esta instancia de “Avatar” resulta importante debido al papel del virrey que reconoce el sujeto lírico. En efecto, lo asume como la personificación de la victoria y la administración española en tierra americana. El “Inca Monarca” le sirve al sujeto lírico para que reclame su americanismo otorgado por los andes, los cóndores y las alpacas. El soldado

conquistador lo ayuda a presentar el momento inicial de lo que desembocó en el virreinato. Por otro lado, la figura del virrey le interesa porque permite enunciar “Mi palabra tuvo flores: / dicté rimas, hice glosas y compuse un madrigal”. En esa medida, el sujeto lírico del poema culmina su secuencia con el “Virrey-Poeta”, inserción que establece una relación dialógica con la dedicatoria de *Alma América* dado que alude al mismo referente. A razón de lo anterior, debemos mencionar que se trata de un caso de intertextualidad, uno de los cinco tipos de transtextualidad reconocidos por Genette y mencionados anteriormente. El teórico denomina a la intertextualidad como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (1989: 10). Este recurso textual le permite al sujeto lírico rescatar otra vez un personaje representado que diseña como el gestor de las posibilidades del idioma castellano dentro de territorio americano. A partir de ello, se sirve de esta figura para representar un sujeto poeta y atribuirse a sí mismo ese rol.

Como adelantamos, el recorrido planteado por el sujeto lírico para su configuración se resuelve en su elevación a la categoría exorbitante de poeta, dado que refiere “Ya no soy aquel gran Inca, ni aquel épico Soldado, / ni el virrey de aquel Alcázar [...] / ahora, soy Poeta: soy divino, soy sagrado”. Por lo tanto, asumimos “Avatar” como un poema paradigmático de *Alma América* en vista de que el sujeto lírico inicia y persiste en su representación como poeta a partir de una labor genealógica. Cuando el sujeto lírico enuncia “Viví siempre como el rayo, deslumbrante pero breve”, alude a la condición finita del inca, el soldado o el virrey. Frente a dicha limitación, el sujeto lírico se otorga una condición infinita por medio de una secuencia de representaciones

superpuestas que buscan convertirlo en un poeta perenne. Sin embargo, “Avatar” resulta la fase primigenia para la representación del sujeto lírico como poeta a lo largo del poemario de José Santos Chocano en vista de que no trabaja completamente dicha construcción. Esta se desarrollará con mayor exhaustividad por medio de un programa que propone la dualidad incaico/español para terminar de explicar la imagen de poeta que diseña su sujeto lírico.

3.3. El sujeto lírico y la estrategia de la hibridez

La estrategia señalada anteriormente necesitaba avocarse al desarrollo de una hibridez que legitime la concepción hispanoamericana del sujeto lírico. A continuación, analizaremos “Símbolo”, uno de los poemas representativos para ese fin.

Símbolo

Pasan por mis estrofas los Virreyes egregios
y las líricas damas de otros tiempos de amor;
pero, en verdad, si entonces canto los florilegios
y las fiestas galanas, canto un canto mayor.

cuando me dan las selvas vírgenes sus arpegios
y su orgullo los Incas y Pizarro su ardor,
y así soy, en la pompa de mis cánticos regios,
algo Precolombino y algo Conquistador.

Soy épico dos veces; y estoy enamorado
del Sol que hay en mi fina coraza de soldado
y del León rampante que ilustra mi broquel:

tal el verso en que canto del Virrey la fortuna,

es un Sol que en las tardes le da un beso á la Luna
ó un León que en los labios tiene un poco de miel.... (Chocano
1906a: 52)

Como observamos, en este soneto (Paraíso 2000: 239), el sujeto lírico apuesta nuevamente por la representación de un poeta con el cual se identifica. De manera similar a “Avatar”, en este poema se dividen las experiencias del sujeto lírico en dos esferas definidas, la incaica y la española. No obstante, a diferencia del poema anterior, “Símbolo” no emplea esta dualidad para plantear su justificación genealógica, sino para desarrollar la hibridez explícita en esa genealogía. *Alma América* reitera su apuesta por esos grupos históricos como matrices para constituir el impacto cultural de esa presencia textual. Así, tenemos que este declara “Soy épico dos veces” toda vez que le confieren “su orgullo los Incas y Pizarro su ardor” que lo tornan “algo Precolombino y algo Conquistador”.

A partir de su caracterización como poeta, el sujeto lírico enfatiza su papel musicalizador. Esto puede observarse en su siguiente declaración: “canto los florilegios / y las fiestas galanas, canto un canto mayor” con “la pompa de mis cánticos regios” en “arpegios”. Estas líneas anuncian la pretensión musicalizadora que el poemario pretende para su lenguaje dado que, si revisamos la composición formal de los dos primeros poemas analizados, convendremos en que “Avatar” intercala versos de dieciséis y quince sílabas rítmicas, mientras que “Símbolo” apuesta por versos de catorce y trece sílabas rítmicas. Por el enfoque de nuestra tesis, no plantearemos un análisis rítmico, pero el encuadre rítmico, respaldado por un empleo permanente de la rima, sirve para que el sujeto lírico del poema valide aquel entramado melódico que pregona. No obstante, *Alma América* requiere más poemas que reafirmen esa

imagen de poeta que afirma el sujeto lírico. Además, estos le servirán para que proponga su explicación del aporte y la caracterización que cada una de las dos esferas le entrega a sí. En esa medida, se fortalecerá esa identificación a través de los referentes ya mencionados anteriormente: América y España. Por tal razón, analizaremos “El alma primitiva”, poema que trabaja a partir del primero:

El alma primitiva

Soy el alma primitiva,

soy el alma primitiva de los Andes y las selvas.

orquesta;]
Soy el ruido de las hojas en la noche,
que parece que en mis versos ensayaran una

soy el canto de turpiales y sinsontes, cuando el alba
ruboriza la blancura de la nieve de las crestas;

soy el himno de las aguas y los vientos,

el chasquido de las piedras,

el crujido de los troncos

y el aullido de las fieras...

Soy el alma primitiva,

soy el alma primitiva de los Andes y las selvas.

Mis maestros son los árboles vibrantes

en que el fleco de los ábregos se enreda,

y las fuentes bullidoras que se encajan

en el verde terciopelo de las cuencas,

y los rasgos de la brisa

que retozan en las fauces de las ávidas cavernas,

y los antros que sollozan,

y las cúspides que sueñan,

flores]
y los troncos que dan ramas y las ramas que dan

besan...] y las flores que son bocas que se callan pero

Mis maestros me enseñaron
unas cosas siempre nuevas
para el hombre: los secretos armoniosos
de la gran Naturaleza;
y pusieron en el arco de mi lira,
que es de piedra,
una cuerda más: la cuerda de las músicas salvajes.
Y es así cómo yo canto con mi lira de ocho cuerdas.

Soy el alma primitiva,
soy el alma primitiva de los Andes y las selvas.

He sentido muchas veces
que, en el fondo de mi idea,
yo era un árbol, era un árbol corpulento
de raíces gigantescas...
Y he crecido... Y he crecido... Y el abrazo de diez
hombres] no ceñía mi corteza.
Y los ojos padecían un vahído
al mirarme resaltando por encima de la selva.
Y en los huecos de mi tronco se hospedaban,
como en una madriguera,
colmillos] los jaguares que en mis costras afilaban sus
y rascaban enarcados las heridas de su lepra...
Yo era un árbol, era un árbol corpulento,
y mis ramas florecían en vibrante primavera,
y mis flores se empinaban como copas en un brindis,
y yo todo me empinaba como espíritu que anhela;
porque, bajo de mis frondas
y tendidos en el musgo, los caciques de la tierra

celebraban una junta y en la junta aparecía
el abuelo de las tribus con sus barbas retorcidas cual
manejo de culebras.]

Otras veces he soñado
que era un pico de los Andes, el orgullo de una
piedra;]
y que, encima
de mi trágica insolencia,
una nieve de diez siglos
congelaba sus rigores en las puntas de mis crestas.
Desde lo alto de los Andes,
he mirado muchas millas, he mirado muchas leguas;]
y las nieves de mi cumbre
deshacíanse en madejas
de agua fina... y los arroyos
se enredaban en las grietas
cual si fuesen gargantillas
de diamantes ó de perlas.

Y yo, en tanto, contemplaba... contemplaba...
contemplaba]

el acopio de las selvas,
y el bostezo dilatado de las pampas en el fondo,
y el dibujo de los ríos que bajaban por mis cuevas,
y el anchísimo horizonte de nublados, y la faja
de los mares, y la línea de las garzas en hilera...
Yo era un pico de los Andes,
era un pico de los Andes, el orgullo de una piedra;
y, de pronto,
sobre todos los rigores de mis nieves sempiternas,
sentí el vuelo de un gran pájaro,
sentí el vuelo de un gran pájaro en las nieblas,
que, clavando sus diez garras

en mis crestas,
dió á los aires su estridente
voz de cóndor como el grito sofocado de un alerta...
Y esa voz sonó en los siglos...
Es la voz que por en medio de mis cánticos resuena;
y que dice todavía, sobre todas las edades,
recorriendo ocho sonidos en mi lira de ocho cuerdas:

¡Soy el alma primitiva,

soy el alma primitiva de los Andes y las selvas!. (Chocano 1906a:
364-367)

En principio, el poema agrupa cuatro estrofas. Estas se dividen en una estrofa con doce versos, dos con veinte versos y una con treinta y seis versos. Asimismo, como observamos, hasta ahora el poemario buscó homologar al sujeto lírico como un individuo americano, para lo cual empleó de referente la composición incaica. Por otro lado, al sujeto lírico de “El alma primitiva” no le basta atribuirse rasgos incaicos para reclamar su pertinencia al campo hispanoamericano. Antes bien, insiste en esa filiación con lo pasado bajo el entendido de que esa estrategia le permite atribuirse un rasgo autóctono. Por dicha razón el sujeto lírico anuncia “Soy el alma primitiva, / soy el alma primitiva de los Andes y las selvas”. La asociación de lo primitivo con los andes y las selvas prueba esa estratégica visión pasatista de lo incaico más que el orgullo sugerido por el sujeto lírico. En ese sentido, ya no se trata únicamente de justificar su constitución hispanoamericana, sino de erigirse como el representante más calificado en términos sociales porque es autóctono, un ser originario que acompaña el decurso de la historia de Hispanoamérica desde sus propios orígenes. Bajo esa lógica, le será lícito al sujeto lírico establecer un canto sobre toda América.

Más adelante, con el análisis de “Pandereta”, observaremos en qué medida *Alma América* propone un discurso hispanista. Por lo pronto, podemos mencionar que Lauer considera hispanista a la obra poética de José Santos Chocano a partir de lo que considera como una actitud pasatista frente a lo incaico. Esta puede explicarse a través del empleo de referentes antiguos en su poesía, como repasamos a lo largo del presente capítulo. Así, el crítico afirma lo siguiente: “El interés de sus intelectuales por la literatura se concentra más en la exploración del pasado, sin demasiados contactos con lo presente” (1999: 23). Esta estrategia se encuentra en la caracterización del grupo incaico como un conjunto arcaico que, además, le sirve al sujeto lírico para reclamar un pretendido rasgo autóctono en su concepción. Por otro lado, Lauer encuentra en la asociación de lo incaico con lo pasado un procedimiento de la corriente hispanista para dignificar dicho momento histórico:

La visión modernista de lo incaico busca la reivindicación de lo local por el lado de la dignidad de lo hierático, insistiendo en que los Incas no pudieron ser humillados. [...] La idea de base es fijar a los Incas en el pasado de manera definitiva, evitar que sean contagiados por el presente, algo que los humillaría en sus descendientes, para quienes en efecto la vida ha sido una lucha cuesta arriba por sobrevivir biológicamente y mantener la dignidad histórica al mismo tiempo. La palabra clave en esto es el orgullo. (1997: 95)

A pesar de la aseveración de Lauer, no encontramos alguna intención del sujeto lírico de *Alma América* por dignificar la vertiente incaica que reclama. Como hemos observado hasta el momento, y seguiremos confirmando más adelante, el sujeto lírico confiere un rol activo al individuo español, mientras que diseña como un actor pasivo al individuo incaico. Esto se advierte a través de las mismas escenas representadas. En efecto, dentro de la representación sobre el decurso de la historia hispanoamericana que propone el poemario de

José Santos Chocano, el español lucha para conquistar, mientras que el inca no pelea ni pone resistencia. Por lo tanto, dicha pasividad que pergeña el sujeto lírico no debe asumirse como un procedimiento para enorgullecer lo incaico. Al contrario, cuando dicha presencia textual explora ese conjunto cultural se detiene en los andes y las selvas para asociarlo con lo salvaje. Esto se observa desde la primera estrofa de “El alma primitiva” con fragmentos como “soy el canto de turpiales y sinsontes”, “soy el himno de las aguas y los vientos” y “[soy] el aullido de las fieras”, entre otros, que permiten constatar la seguridad que exhibe el sujeto lírico acerca de su constitución. Ciertamente, no duda respecto de su condición salvaje y rudimentaria, la cual solo se entiende como lo próximo a la naturaleza.

El sujeto lírico impulsa una imagen estruendosa sobre sí mismo cuando se perfila como un cantor respaldado por su presencia física y su naturaleza, lo cual se desprende de los siguientes versos: “He sentido muchas veces / que, en el fondo de mi idea, / yo era un árbol, era un árbol corpulento / de raíces gigantescas”. Asimismo, se construye como una presencia protagónica alrededor del campo americano: “Y los ojos padecían un vahído / al mirarme resaltando por encima de la selva” y “Yo era un árbol, era un árbol corpulento, / y mis ramas florecían en vibrante primavera, / y mis flores se empinaban como copas en un brindis, / y yo todo me empinaba”. No obstante, esa representación honrosa se diluye con el sesgo salvaje que el sujeto lírico le atribuye al mismo conjunto que le sirve para reclamar su dimensión descomunal. En efecto, la antigüedad comentada anteriormente recae en un grupo denominado como los “maestros”, una asociación de entes naturales que le confieren “la cuerda de las músicas salvajes”.

Con la revisión de “El alma primitiva”, hemos precisado que el sujeto lírico del poema aprovecha los grupos andino y selvático en tanto matrices de la historia peruana y aun hispanoamericana para reclamar su condición autóctona, pero les atribuye una actitud salvaje. A esa visión de lo autóctono como representante de lo pasado y primitivo a propósito de la representación del sujeto lírico, *Alma América* agrega una caracterización que deja atrás lo pasado para apostar por un periodo más reciente en la historia hispanoamericana. En esa línea, “Pandereta” propone al virreinato en tanto acontecimiento como momento histórico para la representación de un sujeto lírico que explica su instrucción y sofisticación a partir del influjo español. A continuación, el poema:

Pandereta

A Francisco Villaespesa.

Madre Andalucía, caja de alegría,
pandereta heroica de vibrante són:
es á tí á quien debo, madre Andalucía,
los desbordamientos de mi fantasía
y las marejadas de mi corazón.

Río con tus risas, peno con tus penas:
sangre de tu sangre corre por mis venas,
que si soy de Lima tú has estado allá;
y desde la altura de esa Edad remota,
viene á mí tu sangre cual si fuese gota
que por cuatro siglos destilando está.

Amo tus balcones llenos de macetas
y las coplas tristes con que tus poetas

pulsan la guitarra y hacen el amor:
la sospecha muda, la venganza mora,
el galán furtivo, la mujer traidora
y el puñal desnudo de su matador.

Amo las corridas de tus bravos toros,
en que los cohetes de ímpetus sonoros
mienten en el cielo rúbricas de luz;
y en que los toreros, todos relumbrantes,
hunden con el puño, lleno de diamantes,
los estoques hasta la sangrienta cruz.

Amo la elegancia de tus bandoleros,
una mitad zafios y otra caballeros,
que el orgullo sienten de su propio rol:
tal es cómo á veces diez cabalgaduras
trotan por tus sierras y por tus llanuras,
bajo el peso a plomo de aplastante Sol.

Amo el regocijo de tus zambras locas,
en que los claveles ríen como bocas
y el dorado vino baila en el cristal;
y en que esbelta maja, de sensual donaire,
desenrosca un tango... y echa por el aire
frescos puñaditos de menuda sal.

Madre Andalucía, caja de alegría,
pandereta heroica de vibrante són:
es á tí á quien debo, madre Andalucía,
los desbordamientos de mi fantasía
y las marejadas de mi corazón. (Chocano 1906: 293-295)

“Pandereta” presenta siete estrofas cuyas estrofas inicial y final poseen cinco versos, mientras que las cinco restantes, seis versos. A diferencia de “El alma primitiva”, advertimos en este poema que el sujeto lírico se identifica con la vertiente española, no para exiliarla en un pasado remoto, sino para entenderla como un pasado más próximo cuyo desarrollo en territorio hispanoamericano le permite desarrollar su subjetividad. En ese sentido, construye una asociación con el pasado mediato para explicar el decurso de su presente. Esto puede advertirse a partir del despliegue del propio sujeto lírico, quien entiende a España como una fuente de aportes que le otorga “los desbordamientos de mi fantasía / y las marejadas de mi corazón”. Si anteriormente *Alma América* atribuía a lo andino y selvático la capacidad para musicalizar, con “Pandereta” lo español ayuda al sujeto lírico a sentir: “es á tí á quien debo, madre Andalucía, / los desbordamientos de mi fantasía / y las marejadas de mi corazón”. De esta manera, se perfila la capacidad para sentir como un aporte permanente de España dado que esa facultad recibida por el sujeto lírico se perpetúa: “viene á mí tu sangre cual si fuese gota / que por cuatro siglos destilando está”. En ese sentido, lo español se diseña como una condición vigente que posibilita la expresividad: “Río con tus risas, peno con tus penas: / sangre de tu sangre corre por mis venas”.

Como adelantamos, la dedicatoria de *Alma América* ya anunciaba que el sujeto lírico concibe lo español en los términos de una matriz que le otorga sus facultades de poeta. En esa línea, esta presencia textual reafirma la afinidad a la experiencia artística a dicho conjunto cultural. Ciertamente, cuando el sujeto lírico declara “Amo tus balcones llenos de macetas / y las coplas tristes con que tus poetas / pulsan la guitarra y hacen el amor” o “Madre Andalucía, caja de

alegría, / pandereta heroica de vibrante són”, acepta la poeticidad del conjunto español para posteriormente construirse a sí mismo a través de él. Si la asunción de lo andino y selvático posibilita la apropiación de una exterioridad entendida como el terruño que justifica la caracterización como poeta hispanoamericano del sujeto lírico, lo español propicia el desarrollo de su interioridad. Por lo tanto, lo español se plantea como el territorio conceptual que integra cualquier tipo de registro artístico, por ejemplo, el baile: “esbelta maja, de sensual donaire, / desenrosca un tango... y echa por el aire / frescos puñaditos de menuda sal”.

Luego del recorrido por poemas como “Avatar” y “Símbolo”, presenciamos que el sujeto lírico construye un sujeto representado poeta para reclamar ese perfil al mismo tiempo que adelanta la necesidad de lo incaico y lo español para afirmarlo. Esta afirmación se desarrolla en “El alma primitiva” y “Pandereta”, en cuyos discursos observamos que esta presencia textual se sirve de lo incaico como una legitimación geográfica y de lo español como una validación artística. El análisis del conjunto de poemas representativos de *Alma América* nos sirvió para definir la concepción del sujeto lírico sobre sí mismo. “Blasón”, en tanto condensa esa evolución en su representación, constituye la etapa final de las representaciones mostradas en el poemario de José Santos Chocano. Así, tenemos el poema:

Blasón

Soy el cantor de América autóctono y salvaje:
mi lira tiene un alma, mi canto un ideal.
Mi verso no se mece colgado de un ramaje
con un vaivén pausado de hamaca tropical...

Cuando me siento Inca, le rindo vasallaje
al Sol, que me da el cetro de su poder real;
cuando me siento hispano y evoco el Coloniaje,
parecen mis estrofas trompetas de cristal.

Mi fantasía viene de un abolengo moro:
los Andes son de plata, pero el León de oro;
y las dos castas fundo con épico fragor.

La sangre es española é incaico es el latido;
¡y de no ser Poeta, quizás yo hubiese sido
un blanco Aventurero o un indio Emperador!. (Chocano 1906a:
68)

Este soneto (Paraíso 2000: 329) canaliza la propuesta mediante la cual el sujeto lírico se representa a sí mismo a lo largo de *Alma América*. En ese sentido, debemos asumir este texto como parte de un entramado de poemas que dialogan entre sí. Por lo tanto, la función dialógica de las isotopías acerca de lo andino, lo español, el virreinato y la figura del poeta en “Avatar”, “Símbolo”, “El alma primitiva” y “Pandereta” capitaliza la representación del sujeto lírico en “Blasón”. Así, tenemos que la caracterización de lo andino sirve para reclamar la autoridad geográfica, pero mantiene esa aura rudimentaria: “Soy el cantor de América autóctono y salvaje”. A esta idea que concibe lo andino como un conjunto oriundo y salvaje se agrega otra perspectiva que devela lo utilitario que resulta para el sujeto lírico. Su asociación con lo andino busca situarlo en una posición privilegiada: “Cuando me siento Inca, le rindo vasallaje / al Sol, que me da el cetro de su poder real”. En efecto, la localización que diseña el sujeto lírico le sirve como un argumento que defiende su autoridad para poetizar su entorno en la medida de que se constituyó como

“el cantor de América”. Cornejo Polar entiende aquella instrumentalización de la esfera andina como ejemplo de “la discriminación y el desprecio del indio” (1989: 83). En términos del crítico, aquella estrategia que minimiza la potencialidad de lo andino forma parte de la corriente hispanista ya mencionada en nuestra tesis, sobre la cual resalta que

el esfuerzo mayor del hispanismo consiste en ocultar esos sentimientos mediante el procedimiento de arqueologizar al pueblo quechua y constreñirlo a la cima de su nobleza imperial. Hecha esta operación [...] es posible forjar una ideología mesticista, aparentemente respetuosa del lado indígena de la nacionalidad, pero, en el fondo, [...] racista [...] y hasta peor, en cierto sentido, porque añade un contenido clasista. (1989: 83)

Esa operación que, en la lectura de Cornejo Polar, discrimina lo andino para elevar lo hispano no corresponde exactamente con *Alma América*. Si bien la instrumentalización de lo andino para la edificación del propio sujeto lírico reitera la instrucción precaria o condición salvaje de dicha esfera, la conceptualización de lo español afronta una situación similar. En efecto, el primer conjunto cultural le sirve a dicha presencia textual para reclamar una autoridad geográfica que lo valide como “el cantor de América”, mientras que el segundo se canaliza como una fuente que posibilita su subjetividad, según adelantaban poemas anteriores: “Mi fantasía viene de un abolengo moro”. “Blasón” superpone dos momentos culturales, el primigenio desarrollo nativo y la llegada española, para edificar posteriormente el terreno de la colonia: “cuando me siento hispano y evoco el Coloniaje”. Sobre este momento del poema, Cornejo Polar considera que el sujeto lírico:

Imagina en este texto que su poesía está alentada por el espíritu del Inca (que para que no quepan dudas aparece como “indio Emperador”) y del conquistador, y que la índole profunda de sus versos es la expresión del mestizaje (“y las dos castas fundo con épico fragor”) de ambos linajes. La metamorfosis de los indios en el Inca y de los conquistadores en personajes nobiliarios es tal

vez la muestra más palpable, y en cierto modo ingenua, del aristocratismo más o menos hechizo de nuestros hispanistas. Por lo demás, como sucede sin atenuantes en *Alma América*, la trabajosa constitución de una persona poética mestiza —mestiza imperial, por cierto— termina siendo una alambicada estrategia para glorificar la conquista y el sentido general de la presencia española en América. (1989: 84-85)

A lo largo del presente capítulo, precisamos que la estrategia del sujeto lírico consiste en atribuirse una dimensión suprema como poeta. En esa medida, la secuencia que trazó a través de lo incaico y lo español sentaba las bases de la configuración que se atribuía. Por lo tanto, el propósito del sujeto lírico no se traduce en la glorificación de la llegada española como acontecimiento que marcó un nuevo curso en el continente americano. Su inclinación radica en una edificación de sí mismo como el máximo representante de un discurso artístico que debe representar todo su mundo exterior: “mi lira mi lira tiene un alma, mi canto un ideal”. Al respecto, Iparraguirre sugiere que

[“Blasón”] concita en su favor una llamativa novedad: asumir su singularidad de manera radical en una declaración que restringe en una individualidad irreductible el ámbito de influjo de sus intenciones artísticas. Así, el verso “Yo soy el cantor de América, autóctono y salvaje” excluye de tal modo otras posibilidades de poetas y poemas para el mismo quehacer que cualquier intención poética solo puede tener por ejecutante a la primera persona del singular que protagoniza “Blasón”. En el verso citado, el ejercicio artístico sobre América nativa solo cabe para la voz singular que formula el poema. En Chocano, el arte poética se ha convertido en sinónimo de elogio de una actividad excluyente. (2010: 295-296)

Como apunta Iparraguirre, el sujeto lírico de “Blasón” se propone como la única voz autorizada para representar Hispanoamérica. Por tal motivo, se construye a sí mismo como un heredero de todo aquello que entiende como herramientas para justificar esa imagen, ya sean originalmente andinas o españolas: “los Andes son de plata, pero el León de oro; / y las dos castas fundo con épico fragor. / La sangre es española é incaico es el latido”. Asimismo, cuando el

sujeto lírico declara “evoco el Coloniaje”, no enaltece el virreinato, sino apunta a la figura del “Virrey Poeta”, ya esbozada en la dedicatoria de *Alma América* y en “Avatar”, para finalizar esa construcción de sí mismo como el poeta más representativo. A pesar de que resulta el poema más conocido del poemario de José Santos Chocano, “Blasón” no debe dissociarse de poemas anteriores dado que estas no son solo piezas anteriores del texto. Al contrario, constituyen el terreno donde se cimentan las bases que culminan con la representación sobre sí mismo que traza el sujeto lírico a través de la absorción de grupos culturales que interactuaron en la historia hispanoamericana, como evidencia la siguiente analogía inversa: “¡y de no ser Poeta, quizás yo hubiese sido / un blanco Aventurero o un indio Emperador!”. Las estrategias de filiación genealógica y el énfasis en la hibridez para caracterizar al sujeto lírico así lo indican.

Si recordamos que en el primer capítulo de nuestra tesis planteamos la lectura biografista desarrollada por Sánchez, Tauro, Higgins, Porras Barrenechea y Núñez, convendremos en que esta anulaba completamente el sentido trazado por *Alma América*. Además, advertiremos que dichos críticos confundían la imagen social del poeta José Santos Chocano con la imagen textual del poeta representado distinguidas por Mignolo y recapituladas en nuestro segundo capítulo. En efecto, la asociación del oficio de José Santos Chocano con el sujeto representado del poemario reduce de manera significativa su propuesta. Antes que un sujeto lírico que reflejó la vida del autor de *Alma América* se trata de una estructura textual que instrumentaliza lo andino y lo español para reclamar una autoridad geográfica que lo valide como el máximo representante del discurso literario en Hispanoamérica.

3.4. La ciudad letrada o la delimitación del público lector

Luego del análisis acerca de las representaciones del sujeto lírico de *Alma América*, analizaremos la configuración de la ciudad letrada. Se trata de una estructura propuesta como el espacio que alberga a los potenciales destinatarios del poemario. Asimismo, mantiene un correlato con las ideas ya mencionadas por Rama en el segundo capítulo de nuestra tesis. Recordemos que, según su planteamiento, la ciudad letrada como concepto surgió en el siglo dieciséis a partir de la Lima amurallada. Esa cerrazón sobre la capital peruana se relaciona directamente con el mundo representado que traza el sujeto lírico. Ciertamente, el derribamiento de las murallas en 1868 mantuvo una cercanía cronológica con la publicación de *Alma América* en 1906. A dicha proximidad, el poemario agrega una visión nostálgica del sujeto lírico respecto de la ciudad letrada en su mundo representado. Como parte de esa melancolía, “Ciudad colonial” ofrece un repertorio de elementos propios de un círculo letrado que modelan el público ideal del poemario. A continuación, citamos el poema:

Ciudad colonial

(Lima-Perú)

Á. D. Benito Pérez Galdós.

I

¡Oh Ciudad de los Reyes! Va á cantarte el Poeta.
No es el Inca suntuoso de arrogante silueta,
ni es el Aventurero de infatigable espada:
es el Virrey galante de peluca empolvada.
Va á cantarte el Poeta, que el Virreynato evoca

con el llanto en los ojos y el suspiro en la boca;
porque extraña ese tiempo de primor y nobleza:
¡oh dolor blasonado! ¡oh elegante tristeza!...
Quien enoja á su musa por atávicas leyes
con la heráldica pompa de tus claros Virreyes
ó la envuelve en misterios con su saya y su manto,
¡te devuelve lo tuyo, porque tuyo es su canto!

II

Una vez que, cansado de mi inútil paseo
por el mundo, entré á Lima, cual si entrase á un museo,
sentí en mi alma el encanto de las viejas ternuras;
y, en la noche, ganoso de correr aventuras,
me lancé al otro lado del granítico puente
y vagué por las calles de un gran barrio silente.

Me seguía la Luna como el sueño de un hada,
con su blanco casquete de Virreyna encantada;
y, á la luz pavorosa de su fría linterna,
escuché los rumores de una música interna,
que me hablaba de cosas que se fueron, de gentes
que pasaron, de tiempos que no son los presentes.

Las callejas tortuosas, los vetustos balcones,
los arcaicos portales con sus pétreos blasones
y las plazas rendidas en que sólo la Luna
divagaba á manera de un amor sin fortuna,
fueron dando á mis ojos la impresión de esos días
de prosapias heroicas, de noblezas bravías
y de clásicos trajes que arrastraban sus colas
en un largo paseo de tricornios y golas...

Ví temblar los relieves de las casas antiguas,
animarse los santos de figuras exiguas
que empotrados reposan en la esquina de cada
callejón silencioso, desatarse la atada
cuerda de las dormidas campanas herrumbrosas,
abrirse los balcones cual fuertes mariposas
que sus alas despliegan, brillar en los cristales
floreados de las hondas ventanas conventuales
las luces de otras fiestas y entre pausados sonos
salir pesadamente las largas procesiones...
Entendí lo que el río va diciendo en sus quejas,
descifré el jeroglífico heroico de las rejas,
combiné mentalmente las letras iniciales
grabadas en las puertas, leí los madrigales
y epigramas escritos en la cal de los muros
y platiqué con frailes de conventos oscuros...
Y la Luna, ceñida de religioso velo,
mientras que yo vagaba, desde el fondo del cielo
parecía seguirme, como una enamorada,
con la muda caricia de su lenta mirada...

III

¡Oh Ciudad de los Reyes! Evocada en mis sueños
resurgiste en la noche del ayer, con diseños
imprecisos y tintas sin vigor... Resurgiste
—tú, la mujer alegre—, como una estatua triste;
pero al soplo de mi alma se reanimó tu barro.
Cual las tenues visiones del humo del cigarro
que desenvuelve ensueños en largas espirales,
desataron los siglos sus sombras espectrales;

y fueron dando vueltas ante mi fantasía,
que entre las espirales de ese humo te veía.
Ví la Fuente de Bronce, prestidigitadora
de agua en múltiples arcos en que la risa llora,
que en mitad de tu plaza dice murmuraciones
y chismes por la boca de todos sus leones;
tu Catedral, que es de esas ancianas catedrales
con torres que parecen mitras episcopales;
tu Palacio —el Palacio de los Conquistadores—
que es un recuerdo vivo de otras gentes mejores;
tu Puente de granito, que ante tántos despojos
dilata mudamente sus espantados ojos;
tu Alameda —anacrónica y solemne alameda—
que luce su follaje de encarrujada seda
como una dama antigua su acuchillado traje,
á lo largo del río con su espuma de encaje;
y tu Plaza de Toros, que es alegre y coqueta
y vibrante como una redonda pandereta...

Y ví pasar hileras de ya olvidadas gentes:
rostros enjutos, hondas pupilas, finos dientes
entre risueños labios de epigrama, sombrías
arrugas de entrecejos, sutiles ironías
de expresión picaresca, semblantes satisfechos
de nobleza, ostentosos y fementidos pechos;
calesas, mitras, luces; ora un galán que escapa:
la punta de un estoque debajo de una capa;
ora una dama noble que va á misa: un rosario
que sujeta su nácar entre un devocionario;
gregüescos y jubones de pompa florentina;
sayas de canutillo; peines de cornalina;
hopalandas fastuosas y floretes labrados;

tricornios de Virreyes y cotas de soldados;
casacones bordados de una caligrafía
de oro y con botones hechos de pedrería;
y, sobre todo aquello, la tapada limeña,
la tapada que ríe, la tapada que sueña
con un sabroso encanto de helénicos amores
y va ofreciendo gracias y recogiendo flores,
hundida en el misterio de su mantón, en que ella
descubre sólo un ojo como una sola estrella,
pues la mujer ceñida con un mantón de viuda
es más pecaminosa que la mujer desnuda...

Es así cómo pasa la astuta Castellanos,
que enoja á su faldero con primorosas manos
y cubierto de alhajas lo luce en la alameda,
donde la aristocracia mirándolo se queda,
consiguiendo la dama galante y desdeñosa
que se ocupen del perro los que no de la hermosa;
y es así cómo es digna de las muertas edades,
con su caricatura del perro de Alcibiades.
Es así cómo pasa la querida del viejo
Virrey Amat: le pide que la obsequie un espejo;
y él la obsequia las aguas de un paseo en que un día
multiplicadamente la cara se vería.

¡Salud, Paseo de Aguas, inconcluso y durmiente!
Eres ruina y no fuiste: tu pasado es presente;
pero, en medio de tanta belleza ó picardía,
finges un cristal roto para mi fantasía,
que te ve con tus aguas, con tu arco hoy derruido
y con todo el orgullo que tú hubieras tenido.
Así, miro en tus aguas la Lima del pasado

como el remordimiento se mira en el pecado;
y por eso es que en mi alma surge tu transparencia
acusadora como si fuese una conciencia...

IV

¡Oh Lima! ¡Oh dulce Lima! Ciudad de los amores:
en tí sí que los tiempos pasados son mejores...
Tus fiestas y tus damas, tus cortes y tus lances,
tus glorias llenarían diez tomos de romances;
y has sido y serás siempre ciudad de la aventura,
desde que el gran Pizarro vertió su sangre pura,
que se esparció en las losas, así como un manojo
de rosas que se hubieran mojado en vino rojo...

Bajo tu Sol, que es tibio, no hay nieves ni hay ardores;
por eso son tan bellas tus damas y tus flores.
Y así, como en ninguna región, se ve en tu suelo
entreverados frutos del trópico y del hielo;
que sólo en tí se juntan, cual si un milagro fuera,
los dos enamorados: el pino y la palmera.

Como tu clima, extraño también lo tienes todo.

En el frontón de piedra sus armas talló el godo;
y tras los cortinajes de seda desteñida,
está la sala llena de una remota vida:
en ella, los tapices borrados ya por viejos;
los muebles de caoba; los húmedos espejos
de lunas biseladas y marcos con escudos,
que ven pasar los años como testigos mudos;
las líricas arañas con tules; las alfombras

en que sonar parecen los pasos de las sombras;
los cuadros de dolientes y mágicas pinturas,
que evocan todo un tiempo; y, a veces, armaduras,
en donde, entre las aspas de acero contra acero,
sobre un broquel, un casco sacude su plumero...
Retrato de hace un siglo: tú sabes propiamente
que es un fantasma apenas la Lima del presente;
tú que á las nietas oyes, sentadas en el piano,
resucitar las notas de un tiempo yá lejano...
¡Oh, quien violar pudiese la idea y el anhelo
que sólo tiene el mudo retrato del abuelo!

Así, cuando en el fondo del cielo se destaca
la Luna como el vidrio de una linterna opaca,
en las estrechas calles de tétricos balcones
parece que renacen pretéritas visiones;
y ya del cofre abierto de algún balcón resbala
un lúgubre embozado por la colgante escala,
ya contra un quicio oculto le aguarda un caballero
y hay de repente un choque relampagueante y fiero,
ya por la esquina llega la ronda y en un trazo
se ven dos sombras que huyen y un solo linternazo...

V

¡Ciudad de los amores! Tú siempre grande has sido;
por eso no te emboza la capa del olvido:
fué grande tu jolgorio, fué grande tu aventura;
¡y fueron también grandes tus días de amargura!...
Quien rió tu alegría, quien lloró tu quebranto,
quien enjoya á su musa por atávicas leyes
con la heráldica pompa de tus claros Virreyes

ó la envuelve en misterios con su saya y su manto,
¡te devuelve lo tuyo, porque tuyo es su canto! (Chocano 1906a:
285-292)

En principio, el poema cuenta con cinco grupos estróficos. El primero consiste en una estrofa de doce versos; el segundo, en cuatro estrofas con dos estrofas de seis versos, una de ocho versos y otra de veinte versos; el tercero, en tres estrofas de veintiséis, treinta y seis y diez versos, respectivamente; el cuarto, en cinco estrofas que muestran ocho versos, seis versos, un verso, diecinueve versos y diez versos en el cierre; y, finalmente, en una estrofa de nueve versos. La intención del poema por dirigirse únicamente a un grupo ciudadano y letrado queda clara desde el inicio: “¡Oh Ciudad de los Reyes!”. Para la construcción de ese público específico, el sujeto lírico otorga protagonismo al “Virrey Poeta”, cuya inserción en “Ciudad colonial” establece una relación intertextual con poemas anteriores y refuerza esa importancia que manifiesta este personaje para el discurso de *Alma América*.

Esa recapitulación del virrey como el representante hispanoamericano del grupo humano facultado para “cantar” la poesía resulta estratégica debido a que este “cierra” la ciudad letrada dentro de unos márgenes claramente definidos. Así como el sujeto lírico de poemas anteriores empleaba personajes referenciales de determinadas esferas culturales para construir su propia identidad, “Ciudad colonial” continúa con dicha operación a través de la figura del virrey. Será la mención de este personaje la que posibilita la construcción de la ciudad letrada por medio de la rememoración de la Lima antigua: “Va á cantarle el Poeta, que el Virreynato evoca / con el llanto en los ojos y el suspiro en la boca; / porque extraña ese tiempo de primor y nobleza: / ¡oh dolor blasonado! ¡oh elegante tristeza!”. En esa medida, el poema enrumba al

poemario a la delimitación del público para el cual se construye el discurso. “Ciudad colonial” supone un recorrido que insiste en el repliegue de su mundo representado. En este escenario se procesa todo de manera circular: “¡te devuelve lo tuyo, porque tuyo es su canto!”. Al mismo tiempo, dicho fragmento final mantiene una correspondencia con los poemas analizados anteriormente dado que adelanta el ejercicio descriptivo de un poema que patenta a Lima a través de una visión nostálgica que busca conmover al lector. Esto lo podemos advertir en pasajes que dicta el sujeto lírico como “entré á Lima, cual si entrase á un museo”, espacio representado que motiva las siguientes reacciones: “sentí en mi alma el encanto de las viejas ternuras”, “de cosas que se fueron, de gentes / que pasaron, de tiempos que no son los presentes”, “tu Palacio —el Palacio de los Conquistadores— / que es un recuerdo vivo de otras gentes mejores”, “Y ví pasar hileras de ya olvidadas gentes” y “¡Oh Lima! ¡Oh dulce Lima! Ciudad de los amores: / en tí sí que los tiempos pasados son mejores”.

El tono nostálgico sobre la Lima amurallada también sugiere la concepción positiva sobre la ciudad letrada. Si comparamos “Ciudad colonial” con poemas anteriores, recordaremos que en algunos de ellos se representaba lo andino y selvático como un espacio salvaje. Asimismo, los poemas planteaban que la irrupción española posibilitó el desarrollo de un ambiente afín al arte. El sujeto lírico encuentra satisfactoria la constitución citadina como resultado de aquella interacción entre las dos esferas culturales. En efecto, la ciudad letrada marca una distancia con lo autóctono porque posee una estructura arquitectónica otorgada por el grupo español. Así, el territorio hispanoamericano deja de entenderse como un espacio con desarrollo incierto y constitución salvaje para convertirse en una ciudad letrada con una

delimitación que permite el desarrollo de dicha estructura. En relación con la ciudad letrada limeña, el sujeto lírico de “Ciudad colonial” presenta diferentes aspectos, entre ellos la fisionomía de sus antiguos habitantes. No obstante, delinearemos aquellas muestras de ese influjo cultural toda vez que serán estos matices los que respeten el concepto explicado por Rama.

De esta manera, podemos destacar el uso del español para el poema y el poemario que resulta un indicativo explícito de la ciudad letrada en tanto que resulta un código comunicativo propio de la idea de nación planteada por Anderson y relacionado con la construcción de la ciudad letrada. Asimismo, la figura del libro cobra relevancia en la ciudad letrada representada de “Ciudad colonial” toda vez que este accesorio simboliza el circuito cerrado de una ciudad ilustrada: “Tus fiestas y tus damas, tus cortes y tus lances, / tus glorias llenarían diez tomos de romances”. La idea del libro como objeto que alberga la cosmovisión de un entorno recuerda la concepción de Anderson sobre el libro como objeto cultural que integra una nación. En este caso, se trata de una ciudad letrada que moviliza características de una nación en la medida de que proyecta un espacio.

A raíz de lo observado, convenimos en que “Ciudad colonial” propone un sujeto lírico que representa una ciudad letrada para adherirse a la misma. A través de esa operación, el poema delinea una manera de leer el poemario toda vez que propone signos como el idioma y el libro, en buena cuenta elementos de un discurso ilustrado. Estas pautas se personifican con la figura del Virrey poeta, personaje que sirve para justificar esa cerrazón sobre la ciudad letrada. Sin embargo, el poema analizado propone una cartografía

inicial de la ciudad letrada en vista de que no se explaya en relación a los elementos propios de un discurso ilustrado ya mencionados.

3.5. La ciudad letrada y el campo artístico

Como anticipamos, la mención de la literatura en “Ciudad colonial” agregada a la exclusividad del español como opción idiomática para configurar el discurso de *Alma América* implican la elaboración de un discurso ilustrado en la construcción de la ciudad letrada. Ese circuito comunicativo resulta cerrado porque el sujeto lírico, como apreciamos en los análisis previos, se perfila como un poeta que proyecta una ciudad letrada destinada a un grupo lector determinado. Por esa misma razón, dentro de la cartografía de esta ciudad letrada se privilegia aquello que distinga todavía más dicha estructura, a saber, el campo artístico. En la propuesta del poemario de José Santos Chocano, este medio humanístico permite la sensibilización del sujeto. Podemos observar esta situación en “Ofrenda a España”, poema que citamos a continuación:

Ofrenda a España

I

Vengo desde la América española,
á ofrendar este libro, en que se siente
latir un corazón. Tal vez la ola
que me trajo hasta aquí gallardamente,
puso á Colón sobre la playa sola
también del ignorado Continente;
mas no en pausada y colonial galera
metálico tributo es el que envía
la indiana joven á la madre ibera,

sino en la de vapor, nave que un día
de ese mundo zarpó la vez primera,
es en la que, en vibrante poesía,
le ofrece el culto de su vida entera:
sus ídolos de ayer; la fe que abraza;
todas las ambiciones y desmayos
de la herencia latina en esa raza,
que el sol broncea con voraces rayos;
la vieja majestad de dos Imperios
indígenas; los épicos clamores,
resonantes en ambos hemisferios,
con que pasando van Conquistadores;
el desfile de líricos Virreyes,
llenos de hidalga brillantez y pompa;
la libertad de las criollas greyes,
digna de los elogios de la trompa,
ya que en este fragor la sangre ibérica
lucha contra sí misma. Así la América,
pulsando, al pie de su nativa palma,
la castellana cítara armoniosa,
le ofrece un libro; y, entre el libro, el alma
prisionera como una mariposa.

II

¿Qué tributo mejor en aquel día
en que el gran don Quijote alce la frente,
para mirar el astro sin poniente
de las Españas cuando Dios quería?
Él abrirá su pecho alborozado,
al saber que el Amor en el Presente
hace más que la Fuerza en el Pasado;

él mirará á sus pies la vida entera
con que vive en las Indias esa gente,
¡que se hizo libre, pero no extranjera!

III

¡Cuál crece en don Quijote la figura
del que fantasmas al redor divisa!
Epopéya de escarnio y de ternura,
que es como el Evangelio de la Risa...
¡Ay! ¿Para qué soñar? Los corazones
no hán, cuando sueñan, venturosa palma:
es fuerte quien no vive de ilusiones,
quien no siente molinos en el alma;
pero ¿grande? Eso nó!

Tu sí eres grande
España romancesca y luminosa:
tú eres la Fe que el corazón expande;
tú, la Esperanza que en la Fe reposa;
y tú, la Caridad que por doquiera
va prodigando su alma generosa.
Grande fué tu ideal, grande tu ensueño:
tan grande fuiste en la Cristiana Era,
que el mundo antiguo resultó pequeño
y para tí se completó la Esfera.

IV

¿Y de quien fué la gloria que el demente
logró en su excelsitud? ¡Oh gloria extraña
la de aquel triunfo sobre el mar rugiente!...
Colón puso el delirio de su mente;

pero la realidad... la puso España.
América surgió de la energía
y del ensueño, de la unión austera
de una mujer y un hombre, á la manera
de la cristiana redención un día;
porque no hay obra de inmortal renombre,
capaz de redimir la vida humana,
que, en consorcio ideal, no haya nacido
del cerebro de un hombre
al corazón de una mujer unido...

V

Y así América dice:

—¡Oh madre España!

Tóma mi vida entera;
que yo te he dado el Sol de mi montaña
y tú me has dado el Sol de tu bandera.
Hay en mis venas el arranque hispano;
y no es hispano el que el amor concluya:
¡tuya fuí, tuya soy!—

No piensa en vano;
que hasta la lengua en que lo dice es tuya.
No en vano aún la lengua castellana
presta la pompa de su augusto traje,
para cubrir la desnudez indiana...
No en vano el ardoroso Continente
refresca, así, su espíritu salvaje,
en esta lengua, pura y transparente
como aquella agua en que las reinas moras
refrescaban sus carnes pecadoras...

VI

Por eso, España, la gloriosa viuda
que de heráldico orgullo se reviste,
tendrá un consuelo cuando sienta duda:
saber que un mundo con amor la asiste
y con su propia lengua la saluda.
—¡Oh madre España! Tóma —este es mi orgullo—
la selva virgen y la escarpa ruda;
el turpial, que te atrae con su ruego;
el palmar, que te envuelve con su arrullo;
y hasta el Sol, que te excita con su fuego...
Tóma la pampa de verdor luciente;
el lago en que la brisa se refresca;
la de los Andes cordillera ingente,
que contrae la faz del Continente
cual si fuese una arruga gigantesca...—

VII

En las nevadas crestas de los Andes,
bajo un golpe de Sol, el agua brota
y palmorea entre peñascos grandes
como una carcajada que rebota;
y, en su carrera, sórdidos tumultos
suele arrastrar de piedras y de lodo,
á la manera del que arrastra insultos
pero que marcha en triunfo sobre todo:
se hunde luego debajo de las rocas
y se filtra en cascadas transparentes;
y, sin lodo otra vez, llena las bocas
de los abismos é improvisa fuentes.
El agua, así, que de la andina altura

descendió por las ásperas pendientes,
cuanto más se ha golpeado está más pura...

¡No te importen a tí, madre de un mundo,
los golpes que te des!...

En su caída
arrastra fango el manantial fecundo,
pero acaba por ser pureza y vida.
Y así en el ¡ay! de tus dolores grandes,
piénsa que toda raza, en su aventura,
como el agua que brota de los Andes,
cuanto más se ha golpeado está más pura...

VIII

Tal la musa hacia tí se vuelve toda;
y, al ofrendarte el libro de sü alma,
rejuvenece la vetusta Oda.
Antes que el numen tropical la excite
y pulse, al pie de su nativa palma,
la castellana cítara, repite:
—¡Oh madre España! Acógeme en tus brazos,
y, al compás de mi cántico sonoro,
renuéva el nudo de los viejos lazos;
que un anillo de oro hecho pedazos
ya no es anillo... ¡pero siempre es oro! (Chocano 1906a: 29-35)

“Ofrenda a España” presenta ocho grupos estróficos con una sola estrofa cada uno. El primero consta de una estrofa con treinta y un versos; el segundo, de una estrofa con diez versos; el tercero, de una estrofa con diecinueve versos; el cuarto, de una estrofa con catorce versos; el quinto, de una estrofa con dieciocho versos; el sexto, de una estrofa con quince versos; el sétimo, de una estrofa con veinticuatro versos; finalmente, el último, de una estrofa con once

versos. Asimismo, el sujeto lírico declara “Vengo desde la América española, / á ofrendar este libro, en que se siente / latir un corazón” con el propósito de representarse como un sujeto letrado y occidentalizado. A esta caracterización apoyan la asociación del influjo español en Hispanoamérica con un caso paradigmático en su historia como la llegada del libro. En ese sentido, se propone el discurso letrado como un órgano que faculta el desarrollo vital del sujeto lírico. Por otro lado, el pasaje “en vibrante poesía, / le ofrece el culto de su vida entera: / sus ídolos de ayer; / la fe que abraza; / todas las ambiciones y desmayos / de la herencia latina en esa raza” reafirma esa edificación que ya planteaba el sujeto lírico sobre la transferencia de patrones culturales de España a partir de la conquista. Será este proceso el que permitirá al sujeto lírico discurrir sobre una noción de literatura y del libro como elementos culturales propios de Hispanoamérica. Evidentemente, estos surgen desde esa ciudad letrada a la cual se le adjudican dichos bienes artísticos: “Así la América, / pulsando, al pie de su nativa palma, / la castellana cítara armoniosa, / le ofrece un libro; y, entre el libro, el alma / prisionera como una mariposa”. Asimismo, esta concepción se ampara en la consciencia de la sacralización del castellano como idioma oficial para la comunicación del circuito letrado. En efecto, el sujeto lírico dice que América “No piensa en vano; / que hasta la lengua en que lo dice es tuya. / No en vano aún la lengua castellana / presta la pompa de su augusto traje, / para cubrir la desnudez indiana... / No en vano el ardoroso Continente / refresca, así, su espíritu salvaje, / en esta lengua, pura y transparente”.

Por otro lado, “Ofrenda a España” integra un personaje de la literatura ilustrada dentro de *Alma América*. Se trata del conocido Quijote de la Mancha,

personaje de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605-1615) de Miguel de Cervantes Saavedra, que representa la figura cultivada y letrada, es decir, la personificación de la lectura. En ese sentido, será este personaje quien da pie a la siguiente deificación de España: “Tu sí eres grande, / España romancesca y luminosa”. De esta manera, el sujeto lírico enaltece la concepción de la ciudad letrada. Toda la parafernalia destinada a la construcción de esa estructura en el texto, a través del desarrollo de la arquitectura, la cosmovisión, los paisajes y los símbolos, busca imponer la idea de que la ciudad letrada renueva la poesía en Hispanoamérica. Frente a esto, la posición del sujeto lírico invita al lector implícito a creerlo un poeta cuya poetización de la historia hispanoamericana debe considerarse decisiva dentro de la sociedad. Dicha asociación de la ciudad letrada con referentes letrados como la literatura será ampliada en otro poema de *Alma América* que analizaremos a continuación:

Crónica alfonsina

Á Ramón del Valle Inclán

Fué en el mar que separa la América de Europa,
una noche.

Las nubes encrespaban su tropa,
el viento inflaba el grito de su clarín sonoro
y arrastraban los rayos sus espuelas de oro.
Se encontraron dos barcas: mientras que ñna iba,
otra tornaba.

(Sólo Dios las ve desde arriba.)

En el silencio de esa soledad y esa calma,
propias de los momentos decisivos del alma,
resonó entre las brumas la nota mortecina

de una bocina... y luego respondió otra bocina.
Y fuéronse las barcas acercando.

Y el cielo,
como una virgen loca que rasgase su velo,
se hacía mil jirones. El mar, cual cabellera
de un filósofo anciano de la Clásica Era,
sacudía los bucles de sus olas. El viento
devoraba las leguas como el Ogro del cuento...
Se unieron las dos barcas. Y eran iguales. Una,
por mascarón de proa, tenía la fortuna
de ostentar la cabeza de un gran león de oro
y la otra un castillo labrado en plata. El coro
de las olas cantaba, con fantástico empeño,
al León de la fuerza y al Castillo del sueño...
Ambas tripulaciones se hablaron con la propia
lengua de España. ¡Oh lengua del País de la Utopia!
En una barca iba de viaje Dulcinea
al Nuevo Mundo: estaba grave como una Idea,
triste como un Ensueño, muda como un Encanto
y toda arrebujaada dentro su propio manto.
En la otra, venía Jimena haciendo viaje
de regreso: en sus plantas el carcaj de un salvaje,
en su espalda el adorno de vicuña más rico
y en su diestra las plumas del más raro abanico...
Y se hablaron.

—Amiga: yo camino á las tierras
que nuestros ascendientes, en fabulosas guerras,
empaparon de sangre. Llevó á ellas la pura
ilusión, la fe dulce, la divina locura,
todo cuanto es Ensueño, todo cuanto es Encanto,
todo cuanto es Idea; todo, sí, todo cuanto
puede dar á esas gentes nuestra más bella gala,

para que se defiendan del Puño con el Ala...

—Amiga: yo hacia España regreso, porque ahora parece que hace en ella su insinuación la aurora y le es precisa el alma de grandes decisiones: espumas de corceles, melenas de leones, radiantes armaduras, heráldicas proezas, espadas que se cansen de cercenar cabezas; todo un ardor de lucha, toda una santa ira, en cetro, crucifijo, tizona, yunque y lira.—

Don Quijote, que estaba sin decir una sola palabra, ya no pudo; y habló: —Tú eres la ola que de América viene. Tú empujaste el navío de Colón á esas playas. Tu corazón y el mío se completan, señora.—

Don Rodrigo, que mudo miraba persignarse los rayos, ya no pudo tampoco; y habló y dijo:

—Dulcinea, señora,
saltar dame á tu barca. Yo bendigo la hora en que de oír tus frases alcancé la fortuna. Yo tengo el alma llena de Sol... y tú de Luna.—
Después... la paz. Las olas se adormecen tranquilas, cien puñados de estrellas dilatan sus pupilas; y, de astro en astro, entre una nube que la recata, la Luna va pasando su bandeja de plata...
En una barca vuelan á España Don Quijote y Jimena; en la otra, desafía el azote del viento, Don Rodrigo que va con Dulcinea al Nuevo Continente.

¡Maravillosa idea,
que al través de dos mundos y cuatro siglos crece!

—

(Crónica del Reinado de Don Alfonso XIII). (Chocano 1906a: 39-42)

“Crónica alfonsina” cuenta con dos grupos estróficos. El primero de ellos se compone de catorce versos, mientras que el segundo solo propone un verso. El poema presenta la figura del mar como lugar de interacción entre dos grupos españoles. Esto cobra importancia porque destacará qué tipo de resultado motiva la relación entre lo autóctono y lo español, de la misma manera en que lo planteamos a partir de poemas anteriores de *Alma América*. Así, tenemos que “Crónica alfonsina” propone dos conjuntos culturales parcialmente similares: “Una, / por mascarón de proa, / tenía la fortuna / de ostentar la cabeza de un gran león de oro / y la otra un castillo labrado en plata. El coro / de las olas cantaba, con fantástico empeño, / al León de la fuerza y al Castillo del sueño”. Se trata de dos grupos españoles, aquellos que parten hacia América y quienes regresan de ella. En ese sentido, podemos advertir un intercambio de perspectivas entre ambos grupos respecto de su entendimiento sobre América.

Para enfocar el análisis en el contenido de la conversación entre estos actores, conviene especificar en quiénes recae directamente la escena representada. En primer lugar, encontramos a Jimena y al Quijote como parte del grupo que retorna desde América hacia España. Atendamos al cargamento que poseen los personajes: “en sus plantas el carcaj de un salvaje, / en su espalda el adorno de vicuña más rico / y en su diestra las plumas del más raro abanico”. Esta descripción refuerza la concepción de América como un espacio exótico y salvaje, aunque el pasaje propone otra clave de lectura. Si bien Jimena y Don Quijote regresan a España, Dulcinea y Don Rodrigo se movilizan hacia América. Por lo tanto, observamos una secuencia según la cual la

presencia española, simbolizada en su literatura, llega a América y retorna a su punto de origen para exponer esa condición salvaje y natural de dicho lado del mundo. Luego, el grupo español partirá nuevamente hacia el territorio americano. Esta escena puede entenderse en dos momentos. En primer lugar, la asunción de que América era salvaje y carente de instrucción. En segundo lugar, la decisión de construir un ambiente propicio para el desarrollo letrado en América. Si consideramos poemas anteriores, convendremos en que dicha operación reseñada en “Crónica alfonsina” representa la edificación de una América que cuente con su propio discurso literario a partir de la presencia de una ciudad letrada. Por dicha razón, el sujeto lírico pontifica esa transacción cultural por medio del jolgorio: “¡Maravillosa idea, / que al través de dos mundos y cuatro siglos crece!”.

Si bien el presente poema nos sirvió como prueba de que *Alma América* discurre por la edificación de la literariedad hispanoamericana a partir del contacto con España, no debemos descuidar que esto se realizó mediante un discurso que continúa apostando por la cerrazón de una ciudad letrada amparada en su defensa del castellano y su recurso intertextual con referentes literarios. No obstante, una referencia artística distinta a la literatura se encuentra en el poemario de José Santos Chocano. Ciertamente, la caracterización de la ciudad letrada también se apoya en otras manifestaciones artísticas propias de occidente, como veremos en “En el Museo del Prado”.

En el Museo del Prado

A Mariano de Cavia.

Cuando al poner mis plantas sentí tierra española,
un capricho, á manera de mujer ó de ola,

me arrastró hacia el Museo, donde largos salones
mudamente me hablaron de cien generaciones:
en los cuadros pendientes de los épicos muros,
ví pasar, como sombras de otros tiempos oscuros,
procesiones de obispos y magnates y damas,
entre un revoloteo de mantos y oriflamas;
y guerreros sentados en lustrosos corceles,
entre lanzas agudas y redondos broqueles.

Entonces, ante aquellos cuadros de una elocuencia
cual de un espejo raro que tuviese conciencia,
ante esos mudos lienzos de desdeñosa calma,
¡sentí que cuatro siglos cayeron sobre mi alma!
Y América, la india, se despertó en mis venas,
pensó en los hombres blancos é irguióse entre cadenas,
¡al llenarse de orgullo por las grandes conquistas
de esos grandes guerreros como grandes artistas!

*
* *

Velázquez, Goya... El mismo poeta de los Andes,
que al cóndor de las cumbres pidió sus alas grandes
para llegar adonde fatíganse los vientos,
ante esos dos artistas se postra sin alientos,
al ver que, en cada cuadro donde una edad se espacia,
¡el uno es todo Fuerza y el otro es todo Gracia!

Velázquez suma aquella dinástica osadía
que encadenó á su trono dos mundos en un día,
que equilibró los astros, que redondeó el planeta
y en cada gran guerrero cristalizó un poeta;
y Goya suma esa otra prismática y galante

edad, en cuyo brillo cada ojo es un diamante,
cada mantilla tela de araña prodigiosa,
cada cintura dengue, cada mejilla rosa.

Velázquez, Goya... En esos dos únicos pinceles
hay Fuerza y Gracia; hay todo: corazones y oropeles...
Velázquez á mis ojos evoca las escenas
de la Conquista: hay algo que corre por mis venas
que, ante sus cuadros, finge recordar figuras
de cascos relucientes, bruñidas armaduras,
tizonas rechinantes y olímpicos caballos
que hacen chispear la América al golpe de sus callos...
Goya á mis ojos pone la Edad del Coloniaje,
donde el Virrey pasea su galoneado traje,
su nítida peluca bajo el tricornio leve,
su casacón de rosa, su pantalón de nieve;
ó que se emboza, en calles de lóbreguez resbala
y trepa á unos balcones por retorcida escala...

Velázquez, Goya... En ambos la clásica paleta
desdóblase, á mis ojos de indiano y de poeta,
como arco-iris hecho con lágrimas y flores,
que, cuando nuestra raza vacila en sus dolores,
¡se tiende, en igual forma que tras las tempestades,
sobre la catarata de todas las edades!

*
**

Así, cuando aquel día sentí tierra española,
un capricho á manera de mujer ó de ola,
me arrastró hacia el Museo, donde largos salones
mudamente me hablaron de cien generaciones.

¡Con qué orgullo pujante sublevóseme el estro;
y al mirar cada cuadro, le decía:—Soy vuestro!

Pensé que el triunfo insigne de tan genial belleza
sólo era comparable con mi Naturaleza;
sentí que se ilustraba, por dentro de mi barro,
sangre de Calcuchima con sangre de Pizarro;
y quise en el Museo, pensando en mi montaña,
¡ser la mitad de América y la mitad de España! (Chocano 1906a:
77-80)

En principio, el poema presenta tres grupos estróficos. El primero cuenta con dos estrofas de diez y ocho versos, respectivamente; el segundo, con cinco estrofas compuestas de una estrofa de un verso, una de seis versos, otra de ocho versos, la penúltima de catorce versos y la última de seis versos; y, finalmente, el tercero, con dos estrofas de seis versos cada una. A diferencia de los poemas anteriores, el sujeto lírico de “En el Museo del Prado” opta por representarse dentro de la geografía española. Específicamente, escoge dicho museo como matriz para terminar de construir la ciudad letrada. Si en general *Alma América* había discurrido acerca de la potencialidad de la literatura para cartografiar la historia hispanoamericana, con un claro énfasis en la poesía, este poema propone que las prácticas artísticas de la ciudad letrada para radiografiar el desarrollo de la historia, por ejemplo la española, se fortalecen con las pinturas: “Cuando al poner mis plantas sentí tierra española, / un capricho, á manera de mujer ó de ola, / me arrastró hacia el Museo, donde largos salones / mudamente me hablaron de cien generaciones”. En esa medida, no debemos descuidar que el sujeto lírico es el responsable de catapultar a otros registros artísticos como elementos propios de la ciudad letrada. Precisamente desde la misma posición de poeta con la cual buscó

asociarse a lo largo del poemario, en este poema utiliza el museo como mundo representado que muestra que las facultades del circuito letrado aún si sirven para cartografiar la realidad española en lugar de la hispanoamericana.

A partir de dicha operación, el sujeto lírico nos plantea su aprendizaje. En efecto, el sujeto lírico canaliza la constatación de que el arte puede representar la historia de una sociedad para plantearse a sí mismo y a sus lectores que su capacidad poética lo capacita para realizar la misma operación en torno a Hispanoamérica. Este quiebre entre la función espectadora y el inicio de la función creadora puede advertirse en el salto de “Entonces, ante aquellos cuadros de una elocuencia / cual de un espejo raro que tuviese conciencia, / ante esos mudos lienzos de desdeñosa calma, / ¡sentí que cuatro siglos cayeron sobre mi alma!” a “Y América, la india, se despertó en mis venas”. El sujeto lírico busca explicitar esa transición mediante la cual se siente invitado a representar su lugar de pertenencia para completar su denominación como “poeta de los Andes”: “Velázquez, Goya... El mismo poeta de los Andes, [...] / ante esos dos artistas se postra sin alientos, / al ver que, en cada cuadro donde una edad se espacia, / ¡el uno es todo Fuerza y el otro es todo Gracia!” o “Velázquez, Goya... En ambos la clásica paleta / desbóblase, á mis ojos de indiano y de poeta”.

Además de lo planteado, el poema nos permite constatar el modelo que ofrece el sujeto lírico de *Alma América* sobre la ciudad letrada. Nos confirma aquella percepción ya planteada a lo largo del análisis acerca del hermetismo y la comunicación circular de la ciudad letrada. Esto se advierte toda vez que “En el Museo del Prado” plantea una interacción entre una facción letrada representada por los cuadros pictóricos y el sujeto lírico. A partir de esa

experiencia estética, este se sentirá interpelado y decidirá replantear la experiencia estética, ya que se anuncia como el poeta que poetizará Hispanoamérica. No obstante, su público objetivo, aquel lector implícito de la obra, resulta la ciudad letrada, precisamente por los códigos letrados que maneja *Alma América*. Como veremos en el siguiente poema analizado, el sujeto lírico de “En el Museo del Prado” no se declara el pionero en la representación hispanoamericana, pero si consideramos los poemas anteriores, convendremos en que, dentro de la lógica del poemario, el sujeto lírico se postula como la mejor opción para literaturizar su región.

Por último, el poema termina de concretar la imagen de la ciudad letrada como un espacio cultural perfecto: “el triunfo insigne de tan genial belleza”. Por su puesto, el sujeto lírico finalizará su condición como el máximo representante para la literatura hispanoamericana cuando se iguala con ese grado de magnificencia de la ciudad letrada: “sólo era comparable con mi Naturaleza”. Precisamente dentro de la representación de Hispanoamérica, *Alma América* entrega otro poema donde el sujeto lírico se encarga de presentar un antecedente de la presencia de la literatura de la ciudad letrada hispanoamericana. De esta manera, completará ese circuito circular que hemos referido a lo largo del presente capítulo.

3.6. La ciudad letrada y la justificación histórica de la literatura hispanoamericana

Para probar que la literatura hispanoamericana ya era un discurso propio de la ciudad letrada hispanoamericana, *Alma América* apela a un poema que le servirá para probar dicha premisa. Como veremos, esta también le servirá para

justificar uno de sus objetivos: que su sujeto lírico sea entendido como el mejor representante de la literatura hispanoamericana. A continuación, el poema:

Égloga tropical

Pasan tres parejas.

¿No ves cómo corren por selvas y llanos?...

Una es la pareja

que viene del río de búfalos bravos,
cuyos márgenes tienen encinas,
en las que se enroscan, con grandes letargos,
boas de diez metros; y entre cuyas aguas,
se ensanchan tortugas... se estiran lagartos.

Son René y Atala los de la pareja.

¿No ves cómo corren por selvas y llanos?

Otra es la pareja

que viene de en medio del mar encrespado;
pues vivió en una isla de flores
que parece un cesto, que parece un ramo,
y cuyos idilios transcurren alegres
entre las palmeras y entre los bananos...

Son Pablo y Virginia los de la pareja.

¿No ves cómo corren por selvas y llanos?

Otra es la pareja

que viene del Valle del Cauca sagrado:
paraíso de ensueño y ternura,
donde todo es risa, donde todo es canto;
pero en el que, á veces, sobre los sepulcros,
bate negras alas el fúnebre pájaro...

¿No ves? Son María y Efraín que pasan.

¿No ves cómo corren por selvas y llanos?

Pasan tres parejas...

¡Ah! ¡Si tú quisieses, podrían ser cuatro!. (Chocano 1906a: 201-202)

En principio, el poema entrega seis estrofas. La primera con dos versos, la segunda con ocho versos, la tercera con ocho versos, la cuarta con ocho versos y las dos últimas con un verso. “Égloga tropical” recurre a una función intertextual que integra tres novelas literarias a su discurso para probar históricamente el estallido de la literatura hispanoamericana dentro de los márgenes de la ciudad letrada. Las dos primeras son francesas y sirven como antecedentes de la representación de la naturaleza a partir del género novelesco: *Atala* (1801) de François-René de Chateaubriand y *Pablo y Virginia* (1787) de Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre. En cambio, la novela hispanoamericana que confirma la posición de *Alma América* es la colombiana *María* (1867) de Jorge Isaccs. Además del género compartido, las tres novelas apuestan por la representación de lo natural. En el primer caso, la naturaleza de Norteamérica vista desde una orientación europea. En el segundo, la naturaleza de Europa vista con un enfoque europeo. En tercer lugar, la naturaleza Hispanoamericana desde una perspectiva hispanoamericana.

Por lo tanto, tenemos que dentro de ese viraje de la novela francesa como modelo de representación de lo natural hacia la novela colombiana, y de sus consiguientes puntos de vista disímiles para representar la naturaleza, las tres obras comparten su condición de obras de la ciudad letrada. Así, observamos que se realza la condición antropofágica de una literatura hispanoamericana que toma esos referentes franceses para asimilar la

potencialidad de su discurso como medio artístico que represente su entorno. En ese sentido, el poema se presenta como la reafirmación de que la ciudad letrada debe determinar la historia hispanoamericana. Este aspecto, en *Alma América*, supone atender también a la naturaleza de la región, como parte de su identidad a lo largo de los siglos. Así lo expresa la pregunta repetida a lo largo de “Égloga tropical”: “¿No ves cómo corren por selvas y llanos?”. En esa medida, el pasaje final, “¡Si tú quisieses, podrían ser cuatro!”, no debería entenderse exclusivamente como un matiz romántico dentro del poemario, sino como la comunicación del sujeto lírico a su lector implícito de que complete ese circuito literario. Es decir, que faculte al sujeto lírico a ser el siguiente representante en esa escala de una ciudad letrada que, por medio de su literatura, representa la realidad natural de su entorno. Si poemas anteriores evidenciaron cómo lo andino y lo español resultaron instrumentos para la representación del sujeto lírico, este poema emplea el caso de *María* como un argumento para probar la existencia de una tradición literaria que lo respalde en sus propósitos. No obstante, dicha sentencia del poema por catapultar a su sujeto lírico como el mayor exponente del discurso artístico en los márgenes de la ciudad letrada contiene también su paradoja.

Como hemos precisado a lo largo del presente capítulo, el sujeto lírico presenta una serie de razones culturales, genealógicas e históricas para ser validado como el “poeta de América”. Sin embargo, dentro del mundo representado del poema, el ya aludido pasaje “¡Si tú quisieses, podrían ser cuatro!” no concluye con la afirmación de un destinatario personificado que ratifique la potestad del sujeto lírico de ser el siguiente exponente del circuito letrado hispanoamericano. Antes bien, si consideramos el desarrollo de los

poemas anteriores, veremos que el sujeto lírico de *Alma América* da por válidos todos sus argumentos presentados y, sin esperar alguna confrontación o afirmación de parte del destinatario, prosigue su empresa de representación de Hispanoamérica. De esta manera, puede advertirse la manera que presenta el sujeto lírico para la construcción de un lector implícito pasivo.

Por último, la construcción del lector implícito como una instancia inactiva se conecta directamente con la propuesta de “Égloga tropical”. Esto se evidencia a través de la comparación entre Efraín, personaje de *María*, y Don Quijote, mencionado en “Ofrenda a España” y “Crónica Alfonsina”. Se trata de obras que son grandes referentes de las literaturas española e hispanoamericana. En ese sentido, tenemos que *Alma América* establece una relación intertextual con obras selectas de la literatura universal, de tal manera que perfila un lector ilustrado con una formación propia de la ciudad letrada. La comparación entre los protagonistas de las novelas mencionadas demuestra rasgos diferentes que tienen un correlato con la misma propuesta del poemario. Por un lado, el Quijote representa lo letrado y la lectura como un acto de libertad. Si bien Efraín también representa lo letrado, su ejercicio de lectura se desarrolla como una imposición dictada por su padre. En ese sentido, encontramos una relación entre la lectura como represión presentada por Efraín y la construcción de un lector implícito pasivo por parte del poemario. “Égloga tropical” confirma dicha idea por medio de un recurso intertextual que condensa esa pretensión del sujeto lírico por modelar una ciudad letrada subordinada a su discurso poético.

3.7. La anulación de la correlación implícita

Luego de observar la construcción del sujeto lírico y de la ciudad letrada dentro del mundo representado de *Alma América*, resta analizar el rol del lector implícito, el último componente necesario para corroborar nuestra hipótesis. A partir de los poemas analizados, podemos convenir en que el poemario construye un lector implícito letrado. Si bien el grado de instrucción del lector que estima la obra prueba una vez que *Alma América* transita únicamente dentro de la ciudad letrada, el rol que se le otorga desestima su labor interpretativa.

La situación anteriormente mencionada mantiene relación con el paulatino desplazamiento del lector letrado durante el inicio del siglo veinte. En efecto, su importancia dentro del circuito literario perdía relevancia en tanto que otro tipo de lector surgía en el escenario. Para reconstruir dicho contexto, presentaremos una secuencia de hechos entre los actores de la comunidad hispanoamericana de los siglos diecinueve y veinte.

En primer lugar, Velázquez Castro considera que la prensa decimonónica y la novela de folletín desarrollada desde 1840 hasta 1879 impulsaron la creación de un público lector urbano y moderno que contribuyó con la edificación de la prensa como el primer circuito de cultura protomasiva en la comunidad peruana. En opinión del autor, dicho proceso alentó la modernización del campo literario a través de una pluralidad de voces que liberó a la cultura escrita de la hegemonía irrestricta de la élite letrada, pero que dispuso una literatura que mantuvo una visión tradicional y jerárquica de la sociedad (2006: 2025, 2009: 11 y 2013: 202). En tal sentido, la figura del periódico como dispositivo que agrupaba un público lector más amplio que leía

de manera pública o privada en escenarios grupales e individuales, en oposición al concepto de libro como bien de circulación dentro de un grupo minoritario, sienta las bases para considerar que “[l]a prensa fue simultáneamente una fuerza cultural que democratizó la experiencia de la lectura entre los sectores urbanos y quebró el monopolio de la producción de signos de las elites” (Velázquez Castro 2009: 25). De acuerdo con Mc Evoy, dicho panorama obtuvo su impulso en la existencia de un público lector que promovió la cultura escrita de la prensa limeña gracias al aumento de su escolaridad y su creciente alfabetismo (1997: 396-397).

A raíz de lo señalado, podemos concordar con Ragas en que el siglo dieciocho se caracterizó por la distribución principalmente libresca, mientras que el diecinueve supuso el asentamiento de los periódicos y folletos, los cuales desplazaron a los primeros por su contenido más amplio y mayor público objetivo (2009: 61-62). Sin embargo, dentro de ese último siglo también encontramos la existencia de un cúmulo de novelas letradas que surgieron en 1843 y se consolidaron en la década de 1860, las cuales se alejaron de las mayorías sociales y respetaron la enarbolación social de las élites (Velázquez Castro 2006: 2025 y 2013: 202). Esa diferencia resulta importante debido a que existió una democratización de la experiencia literaria en la medida de que formatos como el folletín no requerían mayores competencias lectoras de parte de su público objetivo (Varillas Estrada 2016: 29). Por oposición, el circuito letrado mantenía esa armazón de referencias ilustradas, de una manera similar a los poemas de *Alma América* que analizamos previamente. Así, debemos reparar en que, si la ciudad letrada se erigió como una estructura hermética, luego de la eclosión de la prensa y su dinamización de la esfera editorial, esta

misma ciudad letrada se replegó todavía más. En tal sentido, el contexto de *Alma América* sugería un público diferente al público real y objetivo del poemario, pero justamente su público real se confinó de manera más notoria. En esa medida, podemos aseverar que dicha ciudad letrada, el público objetivo de *Alma América*, se amparó en la figura del libro como símbolo de su circuito comunicativo. Objeto que, como precisa Varillas Estrada, guardó un mayor prestigio cultural dentro de las dinámicas decimonónicas (Varillas Estrada 2016: 10).

Por otro lado, observamos que aquel panorama descrito líneas arriba no se observaba solamente en Perú. Al contrario, Rama entiende dicho contexto como el periodo de modernización en la literatura hispanoamericana: “Al período que se extiende desde ese 1870 augural hasta las conmemoraciones ostentosas de 1910, cabe denominarlo en literatura y arte, al igual que en los demás aspectos de la vida social, el *período de modernización*” (1972: 82). De esta manera, encontramos un terreno extendido donde se desarrollaron nuevos discursos y lectores, como ya se especificó en el caso peruano. En efecto, el crecimiento de la capacidad lectora mencionado por Mc Evoy en la sociedad peruana tuvo un desarrollo paralelo en otros países hispanoamericanos (Rama 1972: 83).

A raíz de lo mencionado, hemos precisado la transformación del campo literario hispanoamericano de inicios del siglo veinte. En ese sentido, no debemos entender dicho proceso como las bases de un nuevo público lector, sino como su presencia insoslayable dentro de las ciudades hispanoamericanas: “En el período que va de 1900 a 1930 se puede visualizar claramente el surgimiento de consumidores diferenciados en el ámbito cultural

que iban más allá de los restrictivos círculos de la elite culta” (Bernabé 2006: 21). Frente a ese posicionamiento de las grandes masas lectoras dentro del circuito comercial que dejaban de lado la idea del sujeto letrado como el único individuo facultado para leer literatura, *Alma América* opta por reafirmarse dentro de la ciudad letrada. No obstante, la construcción del lector implícito en el poemario de José Santos Chocano mantiene una relación paradójica con esa gradual desestimación del lector explícito letrado. Esto se advierte en tanto que *Alma América* subordina la figura del lector a su propio discurso. Si bien ya hemos observado ese desarrollo a través de poemas previos, podemos presentar un nuevo grupo de poemas que enfatiza más esa pasividad del lector implícito del poemario. En ese sentido, iniciaremos nuestro análisis con “Núñez de Balboa”:

Núñez de Balboa

Por la atónita selva, que pujante
abres, como rasgada vestidura,
vas corriendo la intrépida aventura
de llevar tu pendón siempre adelante;

mas, de súbito, escuchas el gigante
rumor de un mar poblando esa espesura,
y reparas que crece y se apresura
cuanto más huyes tú del mar de Atlante.

Es otro... ¿No lo ves? Hacia él te lanzas:
llegas por fin con tu bandera á solas,
y en el roto cristal entras y avanzas;

y diríase, al ver tu épico trazo,

no que tú penetraste entre las olas,
sino que el mismo mar... ¡te dió un abrazo!. (Chocano 1906a: 52)

Este soneto (Paraíso 2000: 329) nos presenta su propuesta por medio de una referencia al conquistador español Vasco Núñez de Balboa que, no obstante, será el punto de partida para explicitar su afán por esclarecerlo todo dentro de su mundo representado. En efecto, la primera imagen que propone el poema supone la descripción de la “atónita selva”. Así, observamos que el sujeto lírico muestra su certeza completa frente a lo que ofrece el mundo representado del poema. En ese sentido, toda la acción del sujeto representado a lo largo de “Núñez de Balboa” resulta enteramente descrita. Por lo tanto, podemos considerar que el sujeto lírico no duda frente a lo que representa y, por consiguiente, el lector implícito tampoco tiene margen para dudar toda vez que no puede suponer las motivaciones del personaje representado ni sugerir algún desenlace para la escena del poema. Vale decir, el lector implícito está imposibilitado de conducir por lo menos parcialmente su propia lectura frente a la pretensión del sujeto lírico para direccionar la experiencia estética.

Asimismo, el poema no incluye algún vacío en la trama representada. Por el contrario, la escena puede entenderse como un breve acto del sujeto representado cuyos momentos resultan plenamente delimitados por el sujeto lírico. En efecto, tenemos que las tres primeras estrofas explican el avance de Vasco Núñez de Balboa dentro de la selva, la irrupción del mar y la culminación del recorrido de aquel personaje, respectivamente. La cuarta estrofa no agrega otra escena sobre la acción de Vasco Núñez de Balboa. Antes bien, supone una reflexión del sujeto lírico frente a lo representado que, por eso mismo, reduce el único espacio para la intervención del lector implícito

en la experiencia estética. Ciertamente, dicho proceso podría realizarlo el lector implícito para extraer el sentido frente al mundo representado del poema.

A pesar de lo precisado, la cuarta estrofa de “Blasco Núñez de Balboa” no es el único apartado del poema que vulnera la correlación implícita del lector. En efecto, el pasaje inicial de la segunda estrofa, “mas, de súbito, escuchas el gigante / rumor de un mar poblando esa espesura”, puede asumirse como la posibilidad de que el lector desarrolle su propia visión de la escena a través de la correlación implícita. Sin embargo, al temprano aviso dado por el sujeto lírico se le agrega el siguiente direccionamiento: “reparas que crece y se apresura”. Por lo tanto, si el sujeto lírico entregaba las condiciones para una aparente correlación implícita del lector, él mismo se encarga de vulnerar dicha posibilidad con la aclaración sobre el avance del mar.

La posición tutelar que asume el sujeto lírico de “Blasco Núñez de Balboa” frente a su lector implícito resalta nuevamente cuando el primero dialoga con el sujeto representado, epónimo del poema, para trazar su ruta: “Es otro... ¿No lo ves? Hacia él te lanzas”. No obstante, dicho condicionamiento también repercute en el lector implícito dado que interfiere con su proceso correlativo. Este no podrá avizorar otro desarrollo ajeno al planteamiento del sujeto lírico. En efecto, el poema se encarga de responder a la incertidumbre inicial acerca de cómo resolvería Blasco Núñez de Balboa la adversidad de la naturaleza: “en el roto cristal entras y avanzas” y “el mismo mar... ¡te dió un abrazo!”. A pesar de que este poema resulta ilustrativo para advertir el quebrantamiento de la correlación del lector implícito como parte de su experiencia estética, debemos analizar otros poemas que nos muestren

diferentes aristas de dicha operación del sujeto lírico. En ese sentido, analizaremos “Los caballos de los conquistadores”:

Los caballos de los conquistadores

A Manuel Bueno.

¡Los caballos eran fuertes!

¡Los caballos eran ágiles!

Sus pescuezos eran finos y sus ancas
relucientes y sus cascos musicales...

¡Los caballos eran fuertes!

¡Los caballos eran ágiles!

¡Nó! No han sido los guerreros solamente,

de corazas y penachos y tizonas y estandartes,

los que hicieron la conquista

de las selvas y los Andes:

los caballos andaluces, cuyos nervios

tienen chispas de la raza voladora de los árabes,

estamparon sus gloriosas herraduras

en los secos pedregales,

en los húmedos pantanos,

en los ríos resonantes,

en las nieves silenciosas,

en las pampas, en las sierras, en los bosques y en los valles.

¡Los caballos eran fuertes!

¡Los caballos eran ágiles!

Un caballo fué el primero,

en los tórridos manglares,

cuando el grupo de Balboa caminaba

despertando las dormidas soledades,

que, de pronto, dió el aviso
del Pacífico Oceano, porque ráfagas de aire
al olfato le trajeron
las salinas humedades;
y el caballo de Quesada, que en la cumbre
se detuvo, viendo, al fondo de los valles,
el fuetazo de un torrente
como el gesto de una cólera salvaje,
saludó con un relincho
la sabana interminable...
y bajó con fácil trote,
los peldaños de los Andes,
cual por unas milenarias escaleras
que crujían bajo el golpe de los cascos musicales...
¡Los caballos eran fuertes!
¡Los caballos eran ágiles!

¿Y aquel otro de ancho tórax,
que la testa pone en alto, cual queriendo ser más grande,
en que Hernán Cortés un día,
caballero sobre estribos rutilantes,
desde México hasta Honduras,
mide leguas y semanas entre rocas y boscajes?
¡Es más digno de los lauros,
que los potros que galopan en los cánticos triunfales
con que Píndaro celebra las olímpicas disputas
entre el vuelo de los carros y la fuga de los aires!
Y es más digno todavía
de las Odas inmortales,
el caballo con que Soto diestramente
y tejiendo las cabriolas como él sabe,
causa asombro, pone espanto, roba fuerzas

y, entre el coro de los indios, sin que nadie
haga un gesto de reproche, llega al trono de Atahualpa
y salpica con espumas las insignias imperiales...

¡Los caballos eran fuertes!

¡Los caballos eran ágiles!

El caballo del beduino
que se traga soledades;
el caballo milagroso de San Jorge,
que tritura con sus cascos los dragones infernales;
el de César en las Galias;
el de Aníbal en los Alpes;
el centauro de las clásicas leyendas,
mitad potro, mitad hombre, que galopa sin cansarse
y que sueña sin dormirse
y que flecha los luceros y que corre más que el aire;
todos tienen menos alma,
menos fuerza, menos sangre,
que los épicos caballos andaluces
en las tierras de la Atlántida salvaje,
soportando las fatigas,
las espuelas y las hambres,
bajo el peso de las férreas armaduras
y entre el fleco de los anchos estandartes,
cual desfile de heroísmos coronados
con la gloria de Babieca y el dolor de Rocinante...
En mitad de los fragores
decisivos del combate,
los caballos con sus pechos
arrollaban á los indios y seguían adelante;
y, así, á veces, á los gritos de ¡Santiago!
entre el humo y el fulgor de los metales,

se veía que pasaba, como un sueño,
el caballo del Apóstol á galope por los aires...

¡Los caballos eran fuertes!

¡Los caballos eran ágiles!

Se diría una epopeya
de caballos singulares,
que a manera de hipogrifos desolados
ó cual río que se cuelga de los Andes,
llegan todos sudorosos,
empolvados, jadeantes,
de unas tierras nunca vistas
á otras tierras conquistables;
y, de súbito, espantados por un cuerno
que se hincha con soplido de huracanes,
dan nerviosos un relincho tan profundo
que parece que quisiera perpetuarse...
y, en las pampas y confines,
ven las tristes lejanías, y remontan las edades,
y se sienten atraídos por los nuevos horizontes,
se aglomeran, piafan, soplan... y se pierden al escape:
detrás de ellos una nube,
que es la nube de la gloria, se levanta por los aires...

¡Los caballos eran fuertes!

¡Los caballos eran ágiles!. (Chocano 1906a: 63-67)

En primer lugar, el poema cuenta con seis estrofas. La primera presenta seis versos; la segunda, catorce versos; la tercera, veinte versos; la cuarta, veinte versos; la quinta, treinta versos; y, la sexta, veinte versos. En “Los caballos de los conquistadores”, advertimos una exhaustividad para la descripción física de los caballos representados que resalta la destreza física, el poderío de este animal y los complementos materiales que requiere. A pesar de que esa visión

totalitaria para los caballos puede entenderse como una labor necesaria en la descripción del mundo representado, esta inicia la reducción de las posibilidades de correlación implícita del lector.

Lo mencionado anteriormente se constata en los pasajes iniciales del poema. En estos, se refiere que la grandeza del caballo no se centra de manera exclusiva en su constitución física o los ornamentos que lo acompañan, sino que su decisivo apoyo en la conquista española también le otorga un sitio privilegiado en la historia hispanoamericana. Así, tenemos que los caballos resultan un repertorio de virtudes definidas o acciones delimitadas, como observamos a continuación: “¡Los caballos eran fuertes! ¡Los caballos eran ágiles!” o “estamparon sus gloriosas herraduras / en los secos pedregales, / en los húmedos pantanos, / en los ríos resonantes, / en las nieves silenciosas, / en las pampas, en las sierras, en los bosques y en los valles”. De esta manera, la correlación implícita del lector afronta una barrera inicial dado que no puede siquiera imaginar el escenario que alberga el mundo representado del poema.

Asimismo, la asociación de Núñez de Balboa como sujeto representado del poema con el caballo busca notificarnos sobre el hallazgo que realiza el animal dentro del mundo representado: “ráfagas de aire / al olfato le trajeron / las salinas humedades”. De manera similar a “Núñez de Balboa”, pasajes como este implican que el lector implícito no puede intervenir en la contextualización del mundo representado. Una situación parecida puede advertirse con la introducción del caballo del conquistador español Gonzalo Jiménez de Quesada. En efecto, si el inicio del poema versa sobre el descubrimiento de los caballos del territorio hispanoamericano, el lector podría realizar una correlación implícita que imagine los detalles de dicho logro. Sin embargo, el

sujeto lírico se encarga de completar dichos vacíos: “y bajó con fácil trote, / los peldaños de los Andes, / cual por unas milenarias escaleras / que crujián bajo el golpe de los cascos musicales”. El texto de José Santos Chocano adhiere a estos los caballos de los conquistadores españoles Hernán de Cortés y Hernando de Soto, el caballo del Apóstol Santiago y los caballos ficticios Babieca y Rocinante. En conjunto, el sujeto lírico los contrapone frente a los caballos de Aníbal, César, Píndaro, San Jorge e incluso al mitológico centauro. La finalidad de dicha comparación radica en proponer la superioridad de los caballos españoles debido a su papel en la conquista hispanoamericana: “todos tienen menos alma, / menos fuerza, menos sangre, / que los épicos caballos andaluces / en las tierras de la Atlántida salvaje”. De esta manera, se termina de anular la posibilidad de correlación implícita mediante la cual el lector podía establecer su propio sentido a partir de una contraposición que no concluya con los resultados expuestos por el sujeto lírico. Para continuar con el quiebre de la correlación implícita en *Alma América*, analizaremos “Lo que dicen los clarines” a continuación:

Lo que dicen los clarines

Los clarines suenan trémulos...

Los clarines suenan lánguidos...

Sus acordes brotan suaves, sus murmullos
brotan densos y sus gritos brotan ásperos...

¡Los clarines suenan roncós!

¡Los clarines suenan trágicos!

Se dijera que las notas de los épicos clarines
son los ayes de la raza, son las voces del pasado;
se dijera que las notas de los épicos clarines

vienen, llenas de penumbras y misterios y milagros,
de países muy distantes
y de tiempos muy lejanos...
Tales fueron los clarines españoles,
tales fueron los clarines españoles que sonaron
en las cumbres luminosas
y en los lóbregos barrancos,
en el hueco de las cóncavas guaridas
y en los picos de los Andes solitarios,
en las pampas indolentes,
en los ríos encrespados,
en las selvas lujuriosas,
en los valles, en las cuevas, en las cumbres y en los páramos...
¡Los clarines suenan roncós!
¡Los clarines suenan trágicos!

Ya pasaron las historias que eran cuentos de heroísmo,
las audacias que eran timbres, los ensueños que eran lauros,
los arranques imperiosos de la raza primitiva:
ya pasaron... ya pasaron... ya pasaron...
Y lo lloran los clarines
con acentos desgarrados,
entumidos todos ellos,
cual si fuesen grandes pájaros
que voliesen con las alas abatidas y los picos
llenos siempre de tristezas en el fondo de sus cantos...
¡Oh los pájaros de bronce
que volaron y volaron y volaron,
por las tierras no sabidas,
por los mares no explorados,
por los mundos atractivos del misterio,
por los cielos tentadores del encanto;

y, al fin viejos
y gastados,
vuelven llenos de nostalgias
y suspiros y cansancios,
á decirles á los hijos la epopeya de los padres
y á gritarles que los timbres y los lauros
ya pasaron para siempre...
ya pasaron para siempre... ya pasaron...!
Los clarines suenan trémulos...
Los clarines suenan lánguidos...

En las noches polvorientas
y azuladas del verano,
la retreta de las plazas señoriales
insinúa los perfiles de pretéritos soldados;
porque evoca, sobre un fondo
de atambores palpitantes de entusiasmo,
á los gritos de los épicos clarines,
que unas veces suenan roncros y otras veces suenan lánguidos,
las figuras sugestivas
y los gestos legendarios,
que colmaran los asombros y gastaran las proezas,
de Balboas y Corteses y Valdivias y Pizarros...
Así el pueblo que se goza,
en las noches del verano,
con las músicas vibrantes de las líricas retretas,
siente en su alma repentinos arrebatos
y apetitos de aventuras
y deseos de otra vida y ambiciones de otro espacio,
cual se asoman en su nido
los polluelos de los cóndores temblando
cada vez que, por encima de sus débiles cabezas,

invitándoles al vuelo, pasa un viento huracanado...
¡Es el viento huracanado de la gloria
el que ruge por encima de las plazas! Viento áspero,
viento henchido de fragores es el viento
que desatan los clarines en el vuelo de sus cantos:
viento heroico que desdobra las banderas
y estremece las panoplias y sacude los penachos
y resuena en las vacías armaduras,
como un soplo de esperanza que viniese del pasado...
¡Los clarines suenan roncós!
¡Los clarines suenan trágicos!

En las noches nebulosas del invierno,
pensativos los soldados
se estremecen en la sombra de los lúgubres cuarteles,
cual fantasmas de otros siglos que sacuden el sudario;
y á la hora del silencio,
cuando el sueño roza el párpado,
en sus lechos se acurrucan, mientras pasa por encima
una voz de clarín larga que se pierde en el espacio...
¡Cómo suena tristemente
la voz de ese clarín, llena de ternuras y de espasmos!
¡Cómo evoca los alertas...
los alertas prolongados...
en las noches inefables de las vísperas solemnes,
entre el frío de los cielos y el reposo de los campos!
¡Cómo trae a la memoria
los prestigios ya borrados,
los orgullos ya caídos en el alma, los ensueños
ya marchitos en la raza para siempre, los encantos
ya sepultos en el fondo de la vida, los delirios
de grandeza ya sin alas, los sangrientos desengaños!...

¿Estos eran los clarines que sonaban
con un júbilo radiante de beligeros presagios:
los clarines que anunciaban epopeyas
y pasaban por debajo
de triunfales arquerías, en desfiles fragorosos,
con la escolta de tres siglos y entre vítores y aplausos?
¿Estos eran...? ¿Estos eran...?
Hoy apenas con gemidos siempre largos, siempre largos,
cuando tocan el silencio de las noches militares,
resucitan el milagro
de las clásicas figuras y los gestos fabulosos
que en la historia se acabaron para siempre... se acabaron...
Los clarines suenan trémulos...
Los clarines suenan lánguidos...

Un clarín dice las cosas
nunca muertas del pasado:
—¡Oh ambiciones resonantes que atronaban las alturas!
¡Oh proezas de cien timbres! ¡Oh heroísmos de cien lauros!
En el alma de los nietos
de los héroes españoles hay tres siglos de entusiasmo...—

Un clarín dice las cosas
del presente solitario:
—¡Oh tristezas infinitas de las razas insepultas!
¡Oh fatigas sin remedio de los músculos gastados!
En el alma de los nietos
de los héroes españoles hay tres siglos de cansancio...—

Un clarín dice su pena
y otro dice su arrebató,
unos rugen y otros gimen,

unos gritan esperanzas y otros lloran desengaños;
y es así como en las músicas marciales,
con sus notas siempre llenas de nerviosos sobresaltos,
que parece que llegaran
de países muy distantes y de tiempos muy lejanos,
unas veces los clarines suenan ronc
y otras veces los clarines suenan lánguidos.... (Chocano 1906a:
349-354)

En principio, el poema se divide en siete estrofas. La primera presenta seis versos; la segunda, dieciocho versos; la tercera, veintiséis versos; la cuarta, treinta y dos versos; la quinta, treinta y cuatro versos; la sexta, doce versos; y, la última, diez versos. “Lo que dicen los clarines” mantiene una conexión con “Los caballos de los conquistadores” en tanto que también recurre a una fórmula exclamativa que describe completamente los personajes representados: “Los clarines suenan trémulos... / Los clarines suenan lánguidos...” y “¡Los clarines suenan ronc! / ¡Los clarines suenan trágicos!”. De esta manera, tenemos otro poema de *Alma América* que inicia su propuesta con un quebrantamiento de la correlación implícita del lector, dado que este no puede sugerir la condición de los clarines. Asimismo, la estrategia mediante la cual el sujeto lírico diseña todo el mundo representado del poema supone la descripción completa del escenario donde interactúan los personajes representados. Este acaparamiento en “Lo que dicen los clarines” dificulta una correlación implícita que podría ejercer el lector para imaginar, por lo menos, el escenario representado del texto de José Santos Chocano.

Por otro lado, los matices con que se representa a los caballos españoles frente a los clarines presentan una clara diferencia dado que aquellos merecían los elogios del sujeto líricos, mientras que a los últimos se

les asigna un aura más bien negativa. Esto sirve para que *Alma América* canalice el desarrollo de la presencia española en Hispanoamérica. A la inicial importancia que tiene el grupo español como actor indispensable para la conquista hispanoamericana, planteada en “Los caballos de los conquistadores”, el poema agrega la gradual reducción de la presencia española en este territorio a partir de la independencia hispanoamericana en “Lo que dicen los clarines”. Así, observamos que la alegoría sobre los españoles en Hispanoamérica da un salto desde “¡Oh los pájaros de bronce / que volaron y volaron y volaron, / por las tierras no sabidas, / por los mares no explorados, / por los mundos atractivos del misterio, / por los cielos tentadores del encanto” hasta “¿Estos eran los clarines que sonaban / con un júbilo radiante de belígeros presagios: / los clarines que anunciaban epopeyas / y pasaban por debajo / de triunfales arquerías, en desfiles fragorosos, / con la escolta de tres siglos y entre vítores y aplausos? / ¿Estos eran...? ¿Estos eran...?”.

A partir de la referencia sobre el tránsito de la presencia española en Hispanoamérica, el lector de “Lo que dicen los clarines” está en la potestad de responder por sí mismo la pregunta “¿Estos eran...? ¿Estos eran...?” planteada por el sujeto lírico. Dicha respuesta implicaría su ejercicio de la correlación implícita. Sin embargo, el sujeto lírico decide finalizar la concepción del lector implícito a propósito de los clarines españoles, como observamos inmediatamente después de que plantea esa interrogante: “Hoy apenas con gemidos siempre largos, siempre largos, / cuando tocan el silencio de las noches militares, / resucitan el milagro / de las clásicas figuras y los gestos fabulosos / que en la historia se acabaron para siempre... se acabaron...”. Bajo

la recurrencia a otro instrumento musical, *Alma América* planteará de manera consecutiva una obstrucción a la correlación implícita de un lector que intenta participar en la experiencia estética, como veremos en el siguiente poema:

La elegía del órgano

Francisco Navarro Ledesma.

Suena el órgano,
suena el órgano en la iglesia solitaria,
suena el órgano en el fondo de la noche;
y hay un chorro de sonidos melódicos en sus flautas,
que comienzan blandamente..., blandamente...,
como pasos en alfombras, como dedos que acarician, como
[sedas que se arrastran
y, de súbito, se encrespan
y se hinchan y rebraman,
á manera de ancho río que sepulta
en su lecho rocalloso la solemne pesadumbre de sus aguas...

Una flauta cuenta historias increíbles
de las épocas pasadas;
otra flauta dice cosas que debieran ser verdades
y que apenas son ensueños y delirios y fantasmas;
Una ríe y otra llora;
una ruge y otra canta;
una es macho que persigue
y otra es hembra que se escapa;
y entre tántas variaciones de sonidos melódicos,
hay un cuerpo y hay un alma,
que se juntan, se penetran, se confunden,
y, á los soplos animados de una gracia,
van cantando por los aires que Toledo viste el luto

de sus pompas funerarias,
para gloria de su iglesia de doscientos cincuenta años
y más gloria de la estirpe que esa iglesia levantara...
Suenan el órgano,
suenan el órgano en la iglesia solitaria,
suenan el órgano en el fondo de la noche;
y hay un chorro de sonidos melódicos en sus flautas...

—¿Por quién doblan?

¿Por quién doblan y se quejan y suplican las campanas?—

Una flauta lo pregunta y otra flauta lo contesta:

—Por un hombre que fué herrero, fué soldado, fué poeta... ¡y eso
[basta!

Por un hombre que tenía

tres estrellas en el alma:

el trabajo, la energía y el ensueño;

el trabajo que da fuerzas, la energía que da audacias

y el ensueño que da glorias:

¡las tres gotas de la Sangre! ¡los tres sellos de la Herencia! ¡los
[tres gritos de la Raza!

Suenan el órgano,

suenan el órgano en la iglesia solitaria,

suenan el órgano en el fondo de la noche;

y hay un chorro de sonidos melódicos en sus flautas...

Un herrero

en sus manos de coloso forja espadas;

y con toda la destreza y el cariño de un artista,

les da filo suavemente, las repuja y acicala;

y clavándolas al suelo, las encorva, las encorva, las encorva...

y une el puño con la punta sin quebrarlas.

Él es joven, él es fuerte;

como el cuerpo tiene el alma;

y sus manos que se crisan contra el yunque,
acarician á la madre, resbalando blandamente por encima de sus
[canas...

Cada golpe de martillo de ese atleta
repercute, cuando estalla,
en los montes, en las nubes
y en el pecho de la anciana...

Una tarde,
desde lo alto de una cresta de montaña,
el herrero, sobre el yunque crepitante,
trabajaba... trabajaba... trabajaba...

Y la noche,
protectora del trabajo que descansa,
fué tendiendo por encima de esa frente,
por detrás de esas espaldas,
á manera de una túnica de ensueño
sus tinieblas silenciosas y estrelladas...

Y el herrero
su martillo resonante contra el yunque descargaba...
¡Y fué aquella la apoteosis del trabajo;
porque, encima de la cumbre desolada,
eran chispas solamente
del martillo contra el yunque las estrellas que brincaban!
Suenan el órgano,
suenan el órgano en la iglesia solitaria,
suenan el órgano en el fondo de la noche;
y hay un chorro de sonidos melodiosos en sus flautas...

Un guerrero,
que se ciñe su tizona, que se ajusta su coraza,
que se cala su cimera, que se fija su penacho,
monta un potro, de repente; lo espolea... y anda... y anda.

¿Hacia dónde va el guerrero?
¡Va á la Atlántida!
En la corte del glorioso Carlos V,
oye un día que Pizarro se entusiasma,
relatando sus primeras aventuras y ofreciendo las primicias
de esas tierras fabulosas ante el trono del Monarca;
y él, entonces, como siente
que en su sangre la energía se hace audacias,
pide en breve su cimera, su penacho,
su tizona, su coraza,
y, empuñando su bandera
desplegada,
se confunde con el grupo que en la senda taciturna
de Toledo va alejándose entre el polvo que levanta...
Y, en su mano, la bandera
se desdobra, se sacude, se envanece de sus alas;
y, en el viento, es como un signo que retorna los adioses
que les hacen los pañuelos de las madres que se quedan á los
[hijos que se marchan...
Suenan los órganos,
suenan los órganos en la iglesia solitaria,
suenan los órganos en el fondo de la noche;
y hay un chorro de sonidos melodiosos en sus flautas...

Un poeta
de los tiempos de Cervantes comparece, comparece; y así habla:
—Yo quisiera de mis versos
hacer músicas extrañas;
pero músicas vacías, sin conceptos, ni pasiones,
con palabras y palabras y palabras...
¡Oh! Las veces en que siento
el tirano pensamiento que me abrumba con su carga,

¡cuál quisiera sacudirlo... sacudirlo...
y hacer versos sin ideas como pájaros que cantan!
¡Oh! Las veces que en el pecho me rebosan
decepciones ó esperanzas,
¡cuál quisiera sepultarlas en el fondo,
sepultarlas... sepultarlas...
y hacer versos sin pasiones,
como rugen los pamperos, como ríen las cascadas!
¡Pensamientos que me abrumen!
¡Sentimientos que me engañan!
Piensen otros, sientan otros:
¡Yo no quiero pensar nada! ¡Yo no quiero sentir nada!
¡Yo no quiero decir nada! ¡nada!... ¡nada!...
¡Ay! ¿Y el ritmo de los astros en sus órbitas eternas?
¿Y la música celeste de las noches estrelladas?
Todo vive, todo piensa, todo siente,
con la vida de mi mente, de mi pecho, de mi alma...
Por doquiera me persiguen,
por doquiera se levantan
pensamientos que me abrumen,
sentimientos que me engañan;
y es en vano que repita:
¡Yo no quiero pensar nada! ¡yo no quiero sentir nada!
¡yo no quiero decir nada! ¡nada! ¡nada!...—
... Y las voces del poeta
se confunden con las risas y suspiros de las flautas...
Y la música del órgano, en que truenan las estrofas,
va subiendo, va subiendo, va subiendo por escalas;
y, de pronto, llena el bosque de columnas de las naves;
y estremécese en los vidrios de las góticas ventanas;
y retumba sobre todas las tinieblas,
con el ruido estrepitoso de una épica batalla,

entre ángeles terribles y demonios irritados,
que estuvieran disputándose en el fondo de las tumbas el imperio
[de las almas...

—¿Por quién doblan?

¿Por quién doblan y se quejan y suplican las campanas?—

Una flauta lo pregunta y otra flauta lo contesta:

—Por un hombre que fué herrero, fué soldado, fué poeta... ¡y eso
[basta!

Por un hombre que tenía

tres estrellas en el alma:

el trabajo, la energía y el ensueño;

el trabajo que da fuerzas, la energía que da audacias

y el ensueño que da glorias:

¡las tres gotas de la Sangre! ¡los tres sellos de la Herencia! ¡los
[tres gritos de la Raza!

Suena el órgano,

suena el órgano en la iglesia solitaria,

suena el órgano en el fondo de la noche;

y hay un chorro de sonidos melodiosos en sus flautas.....

Chocano 1906a: 139-145)

El poema cuenta con ocho estrofas. La primera presenta diez versos; la segunda, veinte versos; la tercera, catorce versos; la cuarta, treinta y cuatro versos; la quinta, veintiséis versos; la sexta, cuarenta versos; la séptima, cuarenta y dos versos; y, la última, catorce versos. En líneas generales, “La elegía del órgano” versa sobre el fatídico desenlace de tres roles sociales españoles: el herrero, el soldado y el poeta. Sobre el desarrollo de estas, observaremos que el poema anula la correlación implícita del lector, operación que cobrará mayor importancia a propósito de la construcción del poeta español.

El inicio del poema de José Santos Chocano adelanta el uso de la anáfora como figura retórica que “consiste en la repetición de una o más palabras al principio de versos o enunciados sucesivos, subrayando enfáticamente el elemento iterado” (Marchese y Forradellas 2013: 25). Así, el texto empieza de manera similar a “Los caballos de los conquistadores” y “Lo que dicen los clarines”: “Suenan el órgano, / suenan el órgano en la iglesia solitaria, / suenan el órgano en el fondo de la noche”. Este recurso no pretende únicamente un realce sonoro producto de la repetición en el poema. Al contrario, también se canaliza como medio que atenta con el ejercicio reconstructivo de un lector que puede completar el sentido de “La elegía del órgano”, pero resulta frenado con las anáforas dado que estas agregan nuevos detalles sobre los órganos como su ubicación y el lugar representado. Asimismo, encontramos una operación similar en el uso del adverbio “como” y la locución preposicional “a manera de” en tanto que no permiten que el lector suponga por sí mismo aspectos relativos a los órganos como su impacto musical: “como pasos en alfombras, como dedos que acarician, como sedas que se arrastran” y “á manera de ancho río que sepulta / en su lecho rocalloso la solemne pesadumbre de sus aguas”.

Por lo expuesto, consideramos que el sujeto lírico del poema pretende ser el único partícipe de la experiencia estética que dictamine todos los aspectos del mundo representado. En ese sentido, resultan ilustrativas la representación melancólica del virrey Francisco de Toledo a propósito del desprendimiento hispanoamericano de España como parte de la independencia y la cuestión planteada por el sujeto lírico, “—¿Por quién doblan? / ¿Por quién doblan y se quejan y suplican las campanas?—”, que establece un lazo

intertextual con la “Meditación XVII” del libro *Devociones sobre ocasiones emergentes* (1633) del escritor inglés John Donne. Ambas estrategias textuales desembocan en el delineamiento de tres personajes españoles: “—Por un hombre que fué herrero, fué soldado, fué poeta... ¡y eso basta!”. No obstante, prestaremos mayor atención a la figura del poeta toda vez que resulta un personaje clave dentro de la concepción de ciudad letrada que desarrolla *Alma América*.

Consideramos como punto de partida el diálogo que el sujeto lírico de “La elegía del órgano” le atribuye al poeta representado: “—Yo quisiera de mis versos / hacer músicas extrañas; / pero músicas vacías, sin conceptos ni pasiones, / con palabras y palabras y palabras...” y “¡cuál quisiera sepultarlas en el fondo, / sepultarlas... sepultarlas... / y hacer versos sin pasiones, / como rugen los pamperos, como ríen las cascadas!”. Dicha renuncia del poeta a un discurso poético que no desentienda la carga semántica relativa a la privación española de Hispanoamérica resulta clave. Frente a un poeta representado que desea privilegiar la carga musical de su discurso frente al valor semántico, el sujeto lírico le endosa un diálogo adicional. En ese sentido, tenemos el siguiente pasaje: “¡Pensamientos que me abruman! / ¡Sentimientos que me engañan! / Piensen otros, sientan otros: / ¡Yo no quiero pensar nada! ¡Yo no quiero sentir nada! / ¡Yo no quiero decir nada! ¡nada...! ¡nada...!”. Así, advertimos que el sujeto lírico vulnera la pretensión del poeta representado de relegar el registro verbal en su discurso poético. Por lo tanto, esta paradoja según la cual un poeta sigue poetizando pese a su oposición tiene como responsable a un sujeto lírico que, como en poemas anteriores, persiste en esclarecer lo que ya resultaba claro o en atentar contra la correlación implícita

de un lector que no tiene margen para otorgar su propio sentido al poema. En esa misma línea, presentamos el último poema que analizamos en el presente capítulo:

El amor del Dorado

I

Tú sabes que es mi patria la tierra del Dorado,
tú sabes que el Dorado te embriaga con su olor,
tú sabes que en el anca de mi bridón alado
te llevaría en sueños al bosque encantador:
ahí está el árbol que habla, la piedra del pecado,
el pájaro-abanico, la mariposa-flor;
ahí están los tres reinos con los que tú has soñado:
tres reinos que se ofrecen en pago de un amor.

II

Resinas olorosas esenciarán tu aliento;
orquídeas sorprendentes anudarán tu sien;
peñascos fabulosos te brindarán su asiento;
hamacas de palmera su lánguido vaivén.
Tú sentirás, señora, lo mismo que yo siento:
el río hará de sierpe y el bosque será edén.
La Tentación te llama. Y el río, el bosque, el viento
á voces el Dorado te está diciendo:—¡Ven!

III

El Amazonas te ama. Si te echas en el suelo,
bajo el festón de un árbol que es el del bien y el mal,

verás que retorcida con voluptuoso anhelo
simula una pulsera la sierpe de cristal;
y si mis brazos buscas para calmar mi duelo,
y cuelgas en ese árbol mi lira tropical,
verás que un arco-iris se extiende sobre el cielo
abriendo su ancha cola como un pavo real.

IV

Señora: súbete al anca, que mi bridón te espera.
¿No sientes que el Dorado te embriaga con su olor?
Cocuyo es cada chispa que salta y reverbera,
al golpe acompasado del potro volador...
Ya se estremece toda la andina cordillera...
Y pasan noches, días, semanas de fragor...
Pero ya viene el bosque, ya acaba la carrera.
Señora: ¡es el Dorado! Señora: ¡es el Amor!. (Chocano 1906a: 59-60)

“El amor del Dorado” presenta cuatro grupos estróficos. Todos ellos cuentan con una sola estrofa de ocho versos. Asimismo, el poema propone un matiz amoroso de *Alma América* que, si bien no impera en la propuesta poemario, en este caso resulta estratégico para asociar la carencia de la posibilidad de correlación implícita del lector con su proyecto de fidelización literaria en la ciudad letrada hispanoamericana. En principio, el mundo representado del poema sugiere una declaración amorosa del sujeto lírico hacia un destinatario. Sin embargo, esta puede asumirse como una táctica para hilar todos los aspectos posibles del poema. Para dicho fin, el sujeto lírico inicia el poema con el siguiente pasaje: “Tú sabes que es mi patria la tierra del Dorado, / tú sabes que el Dorado te embriaga con su olor, / tú sabes que en el anca de mi bridón

alado / te llevaría en sueños al bosque encantador”. Dicho fragmento resulta importante para el propósito de “El amor del Dorado” dado que establece una analogía del propio sujeto lírico con el Dorado. De manera similar a poemas anteriores, el sujeto lírico adhiere su identidad a lo representado en el poema. En ese sentido, se propone como la personificación del Dorado y direcciona al destinatario a anhelarlo, como se evidenció en el pasaje citado. Asimismo, modela todas sus cualidades para dicho receptor: “Resinas olorosas esenciarán tu aliento; / orquídeas sorprendentes anudarán tu sien; / peñascos fabulosos te brindarán su asiento; / hamacas de palmera su lánguido vaivén”.

A partir de lo anterior, el sujeto lírico torna a su lector implícito en un actor pasivo de la experiencia estética porque este último debe asimilar todas sus directrices. Así, podemos asociar incitaciones como “Tú sentirás, señora, lo mismo que yo siento” a la fidelización pretendida por *Alma América*. El sujeto lírico del poema decide equipararse con el Dorado y construir al destinatario como un sujeto pasivo que debe obnubilarse ante su propuesta. En efecto, se trata de la coronación del poeta que adoctrina al lector implícito para que sirva como un puente hacia la aprobación de un lector explícito que motivaría el éxito comercial de la propuesta de *Alma América*. No obstante, observamos que el poemario de José Santos Chocano, como lo evidencia “El amor del Dorado”, atenta contra su propia intención porque vulnera la correlación implícita del lector. Esto puede advertirse a propósito del siguiente fragmento: “Señora: súbe al anca, que mi bridón te espera. / ¿No sientes que el Dorado te embriaga con su olor?”.

Si el sujeto lírico había insistido en que sus cualidades sensoriales mencionadas anteriormente motivarían la fidelización del lector dentro del

circuito letrado literario en Hispanoamérica, la persistencia en que este último debe “subir al anca” imposibilita la construcción de una correlación implícita. La persistencia en que el destinatario debe obedecer al sujeto lírico supone la anulación de la única oportunidad que dispone el lector implícito para ejercer una correlación que le permita explicarse el sentido del poema. Así, “El amor del Dorado” termina de explicar por qué *Alma América*, un poemario que buscaba la cúspide del éxito comercial en la ciudad letrada hispanoamericana, no consigue su objetivo. A pesar de la pretensión del sujeto lírico a propósito de que “La Tentación te llama. Y el río, el bosque, el viento / á voces el Dorado te está diciendo: —¡Ven!”, el lector implícito, insatisfecho por la mínima intervención que logra en la experiencia estética, deriva en un lector explícito que, como actor del circuito editorial de la ciudad letrada hispanoamericana de inicios del siglo veinte, no permite la explosión comercial del poemario de José Santos Chocano.

3.8. *Alma América* en el mercado modernista hispanoamericano

Para dirigir el desarrollo del presente capítulo hacia la demostración de nuestra hipótesis, debemos recordar que el panorama de la industria editorial hispanoamericana de inicios del siglo veinte sirve como contexto para evaluar el proyecto poético de *Alma América*. Por un lado, dicho periodo potenció un mayor despliegue de la industria editorial frente a siglos anteriores como resultado del avance económico de los países hispanoamericanos. Esto desembocó en un cuadro propicio para la exportación e importación de productos literarios como la poesía entre los distintos países hispanoamericanos: “se alcanzó algo que nunca había conocido el continente, ni antes ni después de Colón: la intercomunicación interna de la producción

literaria de las diversas áreas hispanohablantes, a la que escasamente comenzó a vincularse Brasil” (Rama 1972: 86). De esta manera, resultaba factible el intercambio de propuestas literarias entre las ciudades letradas hispanoamericanas. Por otro lado, el escenario literario disponía de un público lector paralelo al de la ciudad letrada y de la aparición de una poética cada vez más subjetiva: “En la relación poeta-pueblo el lector es en el mejor de los casos el testigo de una intimidad y no, como ante la relación narrador-pueblo, miembro de un auditorio” (Lauer 1999: 42). El poemario de José Santos Chocano se mostró consciente de ese contexto.

Efectivamente, *Alma América* se mantuvo al margen del nuevo grupo lector y rechazó una poética subjetiva. La indisposición para la correlación implícita dificultaba el ejercicio de la subjetividad de un lector que resultaba refrendado con un vasto conjunto de referencias propias de la ciudad letrada. Por otro lado, si una de las influencias del romanticismo en el modernismo implicó “una nueva experiencia de la lectura de ficción: ya no se trata de contemplar admirado o extasiado la perfección de la obra artística, sino vivir la experiencia de una subjetividad ajena que nos ayude a comprender mejor nuestra propia subjetividad y sus relaciones con el mundo” (Velázquez Castro 2013: 219), observamos que el poemario apostó más bien por los referentes patrióticos que pregonaba esa corriente. A causa de dichos referentes, podemos introducir la idea del “poema-crónica” planteada por Fernández Cozman. El crítico indica que esta supone

alguna alusión (directa o indirecta) al pasado colonial o al Incanato o a la Conquista. El tono es a veces irónico o de denuncia. El yo poético asume la voz de una colectividad y, por lo tanto, se trata de un “nosotros” que se halla representado por el yo. El poeta-cronista desea que algunos hechos queden

registrados en la memoria colectiva y se dirige a un lector mestizo, cuya cultura sea híbrida y producto del cruce de elementos andinos y occidentales. (2001: 91).

Ciertamente, el poemario de José Santos Chocano puede asumirse como un conjunto de poemas-crónicas en la medida de que propone referentes históricos sobre todo asociados a la conquista hispanoamericana. Aquella insistencia en cartografiar la síntesis de lo español con lo andino y selvático posibilitará la identificación de un público lector mestizo, vale decir, la ciudad letrada hispanoamericana. Asimismo, a pesar de que Fernández Cozman indica en otra oportunidad que el poema-crónica es un género híbrido (2012: 132), no consideramos que *Alma América* se inscribe en esa calificación dado que las referencias culturales que plantea forman parte de una estrategia intertextual que emplea intertextos históricos.

Asimismo, la condición de poema-crónica mantiene afinidad con la lectura crítica de Cornejo Polar, García-Bedoya, Fernández Cozman, Porras Barrenechea y Jozef, quienes consideraron que la obra poética de José Santos Chocano era modernista, pero con ribetes románticos. Evidentemente, el romanticismo de *Alma América* no exhibe la experiencia de una subjetividad propuesta por el sujeto lírico, sino muestra cierta carga patriótica cimentada a través de referentes culturales. Esto motiva a Fernández Cozman a declarar lo siguiente: “El autor textual, en los poemas de Chocano, construye un lector implicado demasiado pasivo y a quien intenta orientar, algo didácticamente, acerca de ciertos valores como el patriotismo (‘Blasón’) o el sentimiento hacia la naturaleza como espacio de armonía (‘La magnolia’)” (2012: 63) y “La poesía del autor de *Iras Santas* aún estaba atada a paradigmas neoclásicos y románticos, y, en tal sentido, tenía un fin moralizante o didáctico. Poemas como

‘Los caballos de los conquistadores’ buscan señalar explícitamente valores morales” (2012: 64). Consideramos que la lectura del crítico resulta pertinente, pero a la luz de nuestro análisis debemos agregar que el aspecto romántico de *Alma América* no se detiene en la representación de la naturaleza hispanoamericana, sino se erige como una estrategia para desarrollar su proyecto poético dentro de la poesía modernista. Además, nuestro trabajo presenta el lugar del poemario de José Santos Chocano dentro de la ciudad letrada del modernismo hispanoamericano. En ese sentido, no podemos comulgar con Silva-Santisteban, quien considera que

Es increíble la fama e influencia de este poeta para la verdadera calidad de su obra [...]. Muy pocas veces, en su extensa obra, se advierte verdadera poesía; el mundo virreinal de Chocano es de pacotilla y oropel; el incaico, ridículo; cuando aparece la ciudad lo hace más por falta de imaginación que por necesidad; la naturaleza aparece a menudo rebajada de su grandeza a comparaciones domésticas. (1994: 337)

Al contrario, José Santos Chocano resulta un ejemplo clave que demuestra las interacciones problemáticas entre un autor modernista y la ciudad letrada de inicios del siglo veinte. *Alma América* ilustra nítidamente las pretensiones de los poemarios para triunfar dentro del mercado modernista en Hispanoamérica, como lo planteó Rama. Podemos advertirlo incluso en la propuesta formal del poemario dado que, de los dieciséis poemas analizados en la presente tesis, solo “El alma primitiva” muestra indicios de una disposición gráfica diferente dentro de su contexto literario. En principio, encontramos no solo un poema, sino un poemario que adelantaba las transformaciones en la poesía hispanoamericana moderna:

se produce un cambio básico en el discurso poético desde inicios del siglo XX. La equivalencia entre poesía = verso, propia del siglo XIX, donde el discurso poético incide en una forma rítmica, métrica y rimada, sostenida en una perspectiva fonológica como

aspecto medular y cuyo contenido aparece subordinado, se invertirá radicalmente. La poesía contemporánea supera la rígida relación y plantea otra: poesía = imagen. La poesía ya no está anclada al verso sino al contenido, al conocimiento que transmite, el verso se vuelve libre y los más disímiles temas irrumpen en el ámbito literario. (Huamán 2016: 192)

Así, tenemos que “[l]a aparente arbitrariedad gráfica pasó a ser un indicio señalador de los nuevos grupos” (López Estrada 1969: 112). Por lo tanto, la propuesta poética de *Alma América* avizoraba el curso de la poesía hispanoamericana vanguardista. Cuando Oviedo, Diez-Canseco, Higgins, Sánchez y Tamayo Vargas sostenían que la poesía chocanesca buscaba la celebración en auditorios de lectura pública antes que la lectura solitaria, no repararon en que esta disponía de códigos letrados que la articulaban como un texto que debía leerse más que escucharse. Además, desatendieron la intención del poemario de ser considerado como un libro para visualizarse, como lo evidencian “El alma primitiva”, poema con una disposición gráfica “arbitraria” y diferente de la presentada en los poemas analizados restantes, y las setenta imágenes del pintor Juan Gris que acompañan los ciento quince poemas de *Alma América*.

Sin embargo, no se puede asumir que el poemario de José Santos Chocano renovó la poesía hispanoamericana ni resultaría acertado pensar que avizó su renovación. En efecto, a pesar de los adelantos que presentó para la poesía de su contexto como una estructura gráfica sin orden fijo, permanece con códigos escriturales del siglo diecinueve. Así lo demuestran los versos puntuados, distintos de la poesía del siglo veinte que prescinde de los signos de puntuación, y los protocolos de métrica tradicional con las estrofas y las rimas. *Alma América* no desatendió la disposición de un lector ilustrado que, frente a una propuesta más afín a la estética vanguardista, hubiera rechazado

su proyecto estético. Evidentemente, el poemario solo muestra un respeto parcial por la lectura del lector ilustrado dado que, al mismo tiempo, imposibilita su correlación implícita.

El sujeto lírico del poemario pretende que el lector implícito adopte su propuesta como la más calificada para la representación virtuosa de los grandes referentes culturales hispanoamericanos bajo el entendido de su gran capacidad poética. Esta aprobación redundaría en la movilización de un lector explícito hacia el éxito comercial de *Alma América* en las ciudades letradas hispanoamericanas. En ese sentido, el interés del poemario por el tránsito de las motivaciones del lector implícito hacia el lector explícito puede explicarse, sugería Genette, a través de un paratexto como el epígrafe que cita al crítico uruguayo José Enrique Rodó:

Reconocí en usted al poeta que, por raro y admirable consorcio, une la audacia altiva de la inspiración con la firmeza escultórica de la forma; y que, con generoso designio, se propone devolver a la poesía sus armas de combate y su misión civilizadora, acertando con el derrotero que, en mi sentir, será el de la poesía americana. (Chocano 1906a: 27)

A pesar de todas las medidas que despliega *Alma América* para posicionarse en el mercado editorial hispanoamericano, su propio público objetivo, la ciudad letrada, determinó el fracaso de dicho proyecto. Como observamos en nuestro segundo capítulo, Berman propone que el capitalismo suponía el deseo de los consumidores de adquirir un rol más activo frente a sus adquisiciones. Es decir, a inicios del siglo veinte, la ciudad letrada entendía el poemario como un bien cultural que reforzaba su formación literaria a través de la lectura. No obstante, el libro de José Santos Chocano demanda un lector pasivo imposibilitado de desarrollar una subjetividad que genere la correlación implícita dentro de la experiencia estética.

Por todo lo expuesto, nuestra hipótesis se corrobora si consideramos que la publicación de *Alma América* en las ciudades hispanoamericanas tardó varias décadas. Luego de su aparición original en Madrid en 1906, tuvo cinco ediciones posteriores en París (Chocano 1906b, 1908, 1920, 1924, 1933). Pasaron cuatro décadas hasta que se publicó en las ciudades hispanoamericanas, pero solo como parte de antologías de la obra poética de José Santos Chocano que generalmente privilegiaron los poemas sobre la fauna y flora hispanoamericanas (Chocano 1952 [1947], 1958, 1959, 1966, 1971, 1972, 1974, 1987, 1991), orientación que también recibió en antologías de la poesía peruana (Romualdo y Salazar Bondy 1957 y González Vigil 1999). Asimismo, su publicación en continente americano se produjo durante un contexto radicalmente distinto al de los inicios del siglo veinte dado que la ciudad letrada como espacio exclusivo de un público ilustrado desapareció frente a un mercado editorial masivo que integró poemarios como *Alma América*. Por lo tanto, al término del presente capítulo, podemos asegurar que tanto la crítica literaria en torno al poemario como las antologías que publicaron algunos de sus poemas no permitían responder con acierto la razón del fracaso de su proyecto poético. Como demostramos, este se debió a la desestimación de un lector ilustrado que, consciente de las limitaciones dictaminadas por el poemario para su experiencia estética, no alentó la publicación del libro durante la permanencia de la ciudad letrada.

CONCLUSIONES

1. La obra poética de José Santos Chocano fue evaluada por una copiosa cantidad de críticos literarios cuyas diversas lecturas estuvieron mediadas por los conceptos sobre el costumbrismo, romanticismo y modernismo. A pesar de la vastedad de perspectivas a propósito de la poesía chocanesca, se pueden seleccionar algunos autores presentados en el primer capítulo porque sus observaciones resultan pertinentes para el entendimiento de dicha poética. En primer lugar, Ortega, González Vigil, Iparraguirre, Mostajo y Cornejo Polar destacaron el acento sobre la condición egolátrica y narcisista de un sujeto lírico que insiste en su caracterización. Esta posición demanda una atención especial al trabajo del sujeto lírico de *Alma América* en su construcción del mundo representado. En segundo lugar, Jiménez Borja, Tamayo Vargas, Parra del Riego, Porrás Barrenechea y García Calderón subrayaron la epicidad de una obra poética contenedora de un sujeto lírico que pretende erigirse como la voz oficial para la representación de Hispanoamérica. Dicha perspectiva interesa porque alude nuevamente al despliegue de un sujeto lírico que intenta capitalizar el propósito mencionado. En tercer lugar, Cornejo Polar incidió en que la poesía chocanesca discurre sobre paisajes y temas hispanoamericanos. Esta lectura permite comprender que la propuesta de *Alma América* radica en la exploración de temas nacionalistas e identitarios. En cuarto lugar, Jiménez Borja, Miró Quesada, Jozef y Tamayo Vargas indicaron que dicha obra poética proponía la conjunción de lo occidental y lo andino. Esta entrada guarda relación directa con la posición de Cornejo Polar, Tamayo Vargas y Higgins, quienes consideraron que la producción chocanesca muestra una visión limeña y aristocrizante. En conjunto, estas dos perspectivas puntos permiten asumir

que, si bien la poesía de José Santos Chocano incluye una visión sobre lo occidental y andino dentro de Hispanoamérica, se identifica con una posición occidental ostentadora del poder con incidencia directa en su discurso. En quinto lugar, Sánchez, Higgins y Fernández destacaron que resultaba una poesía que no permite una experiencia estética adecuada del lector. Como se apunta en el segundo y tercer capítulo de la tesis, esta posición, resulta importante para una comprensión certera de la recepción del lector moderno respecto de la propuesta chocanesca. En sexto lugar, Cornejo Polar, García-Bedoya, González Vigil, Fernández Cozman, Porras Barrenechea, Jozef, García Calderón y Tamayo Vargas resaltaron que, si bien la obra poética de José Santos Chocano fue modernista, exhibía huellas románticas. Mientras que Fernández Cozman y Tamayo Vargas consideraron que dentro de esta propuesta modernista se encontraba influencia costumbrista. Ambas posturas permiten concebir la poesía chocanesca como un discurso modernista que disemina protocolos de escritura propios de corrientes anteriores como el costumbrismo y romanticismo. En ese sentido, se podrá asumir esta poética como una propuesta modernista que incluye una carga patriótica notoria y presenta una elaboración descriptiva de su mundo representado

2. A pesar de que la obra poética de José Santos Chocano fue abordada ampliamente por la crítica literaria, no se explicó con acierto la razón del fracaso del proyecto poético de *Alma América*. Ya sea por lecturas biografistas que limitaron un acercamiento apropiado a la propuesta chocanesca o por posturas críticas que atendían insistentemente a los referentes culturales, geográficos e históricos con los que trabaja la obra, no se asoció la reiteración de estas referencias patrióticas en el poemario con su intención de generar

sentimientos de identificación entre el público letrado y un libro que dispone sus símbolos culturales. Por tanto, no se reveló que el propósito de dicho poemario consistió en ser asumido como el libro por excelencia para la representación de Hispanoamérica ni se advirtió que la desafiliación del lector letrado dentro de la experiencia estética motivó su fracaso.

3. Las categorías de sujeto lírico, ciudad letrada y correlación implícita resultan pertinentes para comprender el proyecto de *Alma América* en el marco del modernismo hispanoamericano. En efecto, la primera categoría, sujeto lírico, permite atender a la estructura textual más importante del poemario. Así, se puede analizar las distintas estrategias que despliega para direccionar su poética en lugar de ofrecer una lectura biografista que empobrezca la perspectiva crítica sobre la obra poética de José Santos Chocano. Asimismo, la segunda categoría permite identificar tópicos propios de un discurso ilustrado en *Alma América*. Por lo tanto, se puede advertir que los recursos intertextuales que relacionan el desarrollo hispanoamericano con la literatura universal e hispanoamericana, la defensa del castellano como idioma oficial de Hispanoamérica y la visión de la pintura y, principalmente, la literatura como dispositivos que cartografían la realidad son empleados como estrategias de un proyecto poético que pretendió fidelizar al sujeto ilustrado de inicios del siglo veinte. Finalmente, la tercera categoría entrega los puntos necesarios para comprender en qué medida el sujeto lírico de *Alma América* perfila un lector implícito pasivo que desemboca en un lector explícito que no adopta la propuesta del poemario y, por lo tanto, niega el éxito comercial del libro de José Santos Chocano.

4. Los poemas “Avatar”, “Símbolo”, “El alma primitiva”, “Pandereta” y “Blasón” muestran un sujeto lírico interesado en perfilar la idoneidad de su figura como el poeta más capacitado para representar el devenir hispanoamericano. Para dicha empresa, asocia su identidad con distintas figuras de los procesos precolonial, colonial y poscolonial en la historia hispanoamericana. La intención de dicha operación radica en su presentación como un referente cultural adicional en el imaginario hispanoamericano. Para sostener su propuesta, agrega justificaciones geográficas e históricas que validen su identidad en Hispanoamérica. Luego, el sujeto lírico desarrolla una concepción sobre la psicología española legada en esta parte del mundo que la asume como la matriz de la sensibilidad artística de tal manera que, en tanto heredero del choque cultural, el sujeto lírico resulta un contenedor de la facultad poética. Se trata de estrategias que requerían la asimilación de un lector ilustrado autodefinido como un individuo hispanoamericano ilustrado que debía asumir satisfactoriamente la propuesta del sujeto lírico y, por consiguiente, del poemario.

5. Los poemas “Ciudad colonial”, “Ofrenda a España”, “Crónica alfonsina”, “En el Museo del Prado” y “Égloga tropical” recurren a referencias propias de la sociedad culta como la exaltación del castellano, el libro en tanto artefacto cultural, la pintura europea y la literatura europea e hispanoamericana para configurar un universo letrado que demuestre al lector implícito de *Alma América* que el sujeto lírico participa del ambiente cultivado de la ciudad letrada. A partir de estas estrategias, el lector implícito asumiría al sujeto lírico como un personaje que también experimenta su forma de vida ilustrada y que,

por consiguiente, puede poetizar su forma de vida y el entorno hispanoamericano.

6. Los poemas “Núñez de Balboa”, “Los caballos de los conquistadores”, “Lo que dicen los clarines”, “La elegía del órgano” y “El amor del Dorado” evidencian que si bien el sujeto lírico propone alusiones nacionalistas y construye un mundo representado colmado de referencias propias del círculo ilustrado de la ciudad letrada para que los lectores implícito y explícito lo reconozcan como el poeta que debía publicarse y leerse sistemáticamente en las ciudades letradas hispanoamericanas, dicho proyecto poético fracasó debido a la edificación de un lector pasivo. Ante la obstrucción de su experiencia estética, el lector ilustrado de inicios del siglo veinte no capitalizó la pretensión comercial del poemario de José Santos Chocano y, de esa manera, contribuyó a que pase desapercibido dentro del canon de la poesía peruana. Por dicha razón, pasaron cuatro décadas desde su publicación en 1906 para que *Alma América* se publicase en las ciudades hispanoamericanas, pero solo como parte de antologías de la obra poética de José Santos Chocano que reducían la dimensión original de dicho poemario.

BIBLIOGRAFÍA

Primaria

Chocano, José Santos

1906a *Alma América*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.

1906b *Alma América*. París: Librería de la V^{da} de C. Bouret.

1908 *Alma América*. París: Librería de la V^{da} de C. Bouret.

1920 *Alma América*. París: Librería de la V^{da} de C. Bouret.

1924 *Alma América*. París: Librería de la V^{da} de C. Bouret.

1933 *Alma América*. París: Librería de la V^{da} de C. Bouret.

1952 [1947] *Antología poética*. Selección y prólogo de Alfonso Escudero.
Tercera edición. Buenos Aires: Editora Espasa-Calpe Argentina.

1954 *Obras completas*. Edición de Luis Alberto Sánchez. Ciudad de México:
Aguilar.

1958 *Alma América*. Prólogo, selección y notas de Francisco Bendezú. Lima:
Nuevos Rumbos.

1959 *Poesía*. Prólogo, selección y notas de Luis Alberto Sánchez. Lima:
Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

1966 *Antología*. Selección, prólogo y notas de Julio Ortega. Lima: Editorial
Universitaria.

- 1971 *Los cien mejores poemas de José Santos Chocano*. Selección, prólogo y notas de Antonio Castro Leal. Ciudad de México: Aguilar.
- 1972 *Antología poética*. Selección y prólogo de Tomás Escajadillo. Lima: Universo.
- 1974 *Antología*. Prólogo y selección de Carlos Germán Belli. Lima: Peisa.
- 1987 *Obras escogidas*. Selección, prólogo y notas de Luis Alberto Sánchez. Lima: Occidental Petroleum Corporation of Peru.
- 1991 *Antología poética*. Lima: Empresa Editora Ribal.

Secundaria

Ángeles Caballero, César

- 2003 *Los peruanismos en la literatura peruana*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Inca Garcilaso de la Vega.

Bazán, Armando

- 1957 "José Santos Chocano: poeta y aventurero". *El Comercio*, 25 de enero de 1957, 2.

Berninsone, Luis

- 1938 *Chocano al rojo*. Santiago de Chile: Imprenta América.

Bueno Chávez, Raúl

- 1970 "José Santos Chocano". *Curso de literatura peruana*. Arequipa: Mimeoprenta, 69-74.

Chávez de Paz, Darío

1966 *La correlación poética en la poesía peruana (incisiones en la poesía de Guillén, Chocano, Valdelomar, Salaverry, Vallejo, Eguren y Sologuren)*. Tesis para optar por el grado de Bachiller en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Cornejo Polar, Antonio

1980 "Historia de la literatura del Perú republicano". Varios Autores. *Historia del Perú*. Tomo VIII. Lima: Juan Mejía Baca, 9-188.

1989 *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones.

Delgado, Wáshington

1984 *Historia de la Literatura Republicana*. Segunda edición. Lima: Ediciones Rikchay Perú.

De la Fuente, Benavides

1968 "Chocano". *De lo barroco en el Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 319-331.

Diez-Canseco, Enrique

1944 *Letras de América*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Escobar, Alberto (antologador)

1965 *Antología de la poesía peruana*. Lima: Ediciones Nuevo Mundo.

Fernández Cozman, Camilo

2000 *Raúl Porras Barrenechea y la Literatura Peruana*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

2012 *El poema argumentativo de Wáshington Delgado*. Lima: Ornitorrinco Editores/Fondo Editorial de la UNASAM.

2014 *Las técnicas argumentativas y la utopía dialógica en la poesía de César Vallejo*. Lima: Universitaria/Cátedra Vallejo.

García-Bedoya, Carlos

1990 *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima: Latinoamericana Editores.

García Calderón, Ventura

1910 *Del romanticismo al modernismo. Prosistas y poetas peruanos*. París: Sociedad de ediciones literarias y artísticas.

González Vigil, Ricardo (antologador)

1999 *Poesía Peruana Siglo XX*. Tomo I. Lima: Ediciones Copé.

Higgins, James

2006 *Historia de la literatura peruana*. Lima: Universitaria.

Iparraguirre, Alexis

2010 “El género poemático del *blasón* bajo el signo de Darío: artes poéticas de aves, naturalezas nativas y voces únicas en dos poetas peruanos”. *Lexis* 2, 275-306.

Jiménez Borja, José

1963 “José Santos Chocano”. Llosa, Jorge Guillermo (editor). *Ensayos*. Lima: Ediciones del Sol, 152-156.

1986 “José Santos Chocano y su sombra poética”. *Obra selecta*. Compilación y prólogo de Alberto Tauro. Lima: Academia Peruana de la Lengua, 237-242.

2005 “José Santos Chocano y su sombra poética”. *José Jiménez Borja. Crítico y maestro de la lengua*. Selección de ensayos, artículos y discursos de Carlos Eduardo Zavaleta. Lima: Universidad Católica Sedes Sapientiae/Academia Peruana de la Lengua/Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 217-221.

Jozef, Bella

1960 “Castro Alves y José Santos Chocano”. *Letras*, 64, 48-57.

Lauer, Mirko

1999 *El sitio de la literatura. Escritores y política en el Perú del siglo XX*. Lima: Mosca Azul Editores.

Mariátegui, José Carlos

1968 [1928] “El proceso de la literatura”. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Decimotercera edición. Lima: Empresa Editora Amauta, 181-277.

Miró Quesada Laos, Carlos

1947 *Rumbo literario del Perú*. Buenos Aires: Emecé.

Monguió, Luis

1968 "Sobre la caracterización del modernismo". Castillo, Homero (editor).
Estudios críticos sobre el modernismo. Madrid: Gredos, 10-22.

Mostajo, Francisco

1896 *El modernismo y el americanismo*. Arequipa: Imprenta de la Revista del Sur.

Núñez, Estuardo

1938 *Panorama actual de la poesía peruana*. Lima: Antena.

1989 [1971] *La imagen del mundo en la literatura peruana*. Segunda edición.
Lima: Fondo Editorial del Banco Central de Reserva del Perú.

Ortega, Julio

1987 *Historia de la Literatura Hispanoamericana. Del neoclasicismo al modernismo*. Iñigo Madrigal, Luis (coordinador). Madrid: Ediciones Cátedra, 693-696.

1988 *Crítica de la identidad. La pregunta por el Perú en su literatura*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Oviedo, José Miguel

1997 *Historia de la literatura hispanoamericana. 2. Del romanticismo al modernismo*. Madrid: Alianza Editorial.

Parra del Riego, Juan

1943 "Santos Chocano, su vida y su obra". *Prosa*. Prólogo de Manuel de Castro. Montevideo: Biblioteca de Cultura Uruguaya, 61-72.

Porras Barrenechea, Raúl

1969 *El sentido tradicional en la literatura peruana*. Lima: Instituto Raúl Porras Barrenechea.

Riva-Agüero, José de la

1962 [1905] *Carácter de la literatura del Perú independiente. Obras completas*. Tomo I. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Rodríguez Chávez, Iván

2006 "España en la poesía de Chocano y Vallejo". *César Vallejo al pie del orbe*. Lima, Universitaria, 97-100.

Sánchez, Luis Alberto

1954 "Prólogo". Chocano, José Santos. *Alma América. Obras completas*. Edición de Luis Alberto Sánchez. Ciudad de México: Aguilar, 9-37.

1964 "José Santos Chocano". Sánchez, Luis Alberto y Julio Ortega. *José Santos Chocano y José María Eguren*. Lima: Hernán Alva Orlandini, 3-68.

1971 "José Santos Chocano". *Escritores representativos de América. Primera serie*. Tomo III. Tercera edición. Madrid: Gredos, 116-127.

1975 *Aladino o vida y obra de José Santos Chocano*. Segunda edición. Lima: Universo.

1988 "Aladino o vida y obra de José Santos Chocano". *La vida del siglo*. García Salvattecci, Hugo (compilador). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 185-229.

1989 *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú*. Tomo IV. Sexta edición. Lima: EMI.1998 *La literatura peruana. Tesis universitaria de 1920*. Lima: Instituto Luis Alberto Sánchez.

Sánchez, Luis Alberto (compilador)

1987 "Prólogo". Chocano, José Santos. *Obras escogidas*. Lima: Occidental Petroleum Corporation of Peru, 11-60.

Silva-Santisteban, Ricardo (antologador)

1994 *Antología general de la poesía peruana*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

Tamayo Vargas, Augusto

1947 *Apuntes para un estudio de la literatura peruana*. Lima: s/e.

1993 "José Santos Chocano". *Literatura peruana*. Tomo II. Lima: Peisa, 612-631.

Tauro, Alberto

1967 "José Santos Chocano y su 'Alma de América'". *Letras* 78-79, 46-52.

1969 [1946] *Elementos de literatura peruana*. Segunda edición. Lima: Imprenta Colegio Militar Leoncio Prado.

Vallejo, César

2002 [1915] *El romanticismo en la Poesía Castellana*. Edición facsimilar. *Artículos y Crónicas Completos II*. Edición de Jorge Puccinelli. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 981-1034.

Complementaria

Anderson, Benedict

2013 *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Asensi Pérez, Manuel

1998 *Historia de la teoría de la literatura (Desde los inicios hasta el siglo XIX)*. Volumen I. Valencia: Tirant lo Blanch.

Bendezú, Edmundo

1986 *La otra literatura peruana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Benveniste, Émile

1997 *Problemas de lingüística general I*. Decimonovena edición. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.

Berman, Marshall

1999 *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Traducción de Andrea Morales Vidal. Ciudad de México: Siglo XXI de España Editores/Siglo XXI Editores.

Bernabé, Mónica

2006 *Vidas de artista: bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren: Lima 1911-1922*. Lima: Beatriz Viterbo Editora/Instituto de Estudios Peruanos.

Bueno, Raúl

2015 “Dualidad de estéticas y sujeto traductor en la poesía de Vallejo”. Flores Heredia, Gladys (editora). *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. Tomo II. Flores Heredia, Gladys (editora). Lima: Cátedra Vallejo, 115-123.

Combe, Dominique

1999 “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía”. Cabo Aseguinolaza, Fernando (compilador). *Teorías sobre la lírica*. Madrid: ARCO/LIBROS, 127-153.

Cornejo Polar, Antonio

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

2013 “El problema nacional en la literatura peruana”. *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Segunda edición. Lima: Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar” CELACP/Latinoamericana Editores, 59-70.

Cornejo Polar, Jorge

2001 *El costumbrismo en el Perú*. Lima: Ediciones Copé.

Culler, Jonathan

2014 *Breve introducción a la teoría literaria*. Traducción de Gonzalo García. Barcelona: Espasa Libros.

De Lima, Paolo

2012 “Una jovencita de los Andes en la capital y en un poema de Westphalen”. Flores Heredia, Gladys, Javier Morales Mena y Marco Martos Carrera (editores). *Westphalen Centenario*. Lima: Academia Peruana de la Lengua/Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos/San Marcos, 31-36.

De Onís, Federico

1968 “Sobre el concepto del Modernismo”. Castillo, Homero (editor). *Estudios críticos sobre el modernismo*. Madrid: Gredos, 35-42.

Díaz Caballero, Jesús, Camilo Fernández Cozman, Carlos García-Bedoya y Miguel Ángel Huamán.

1990 “El Perú crítico: utopía y realidad”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 31-32, 171-218.

Dolezel, Lubomír

1999 *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Traducción de Félix Rodríguez. Madrid: ARCO/LIBROS.

Eagleton, Terry

2010 *Cómo leer un poema*. Traducción de Mario Jurado. Madrid: Ediciones Akal.

Eco, Umberto

1985 *Obra abierta*. Traducción de Roser Berdagué. Ciudad de México: Ariel/Planeta/Artemisa.

Escobar, José y Leonardo Romero Tobar

2001 “La mimesis costumbrista”. Zavala, Iris (coordinadora). *Romanticismo y Realismo: primer suplemento*. Barcelona: Crítica, 234-238.

Espezúa Salmón, Dorian

2017 *Las consciencias lingüísticas en la literatura peruana*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar/Latinoamericana Editores/Lluvia Editores.

Espino, Gonzalo

2008 “Manuel Scorza, poesía social o del lirismo mágico”. Mamani Macedo, Mauro y Juan González Soto (editores). *Manuel Scorza: Homenaje y recuerdos*. Lima: Andesbooks/Fondo Editorial de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 41-50.

Fernández Cozman, Camilo

2001 *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años sesenta*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

2012 “El poema-crónica en la obra de Marco Martos”. Martos, Marcos. *Obra reunida. Homenaje*. Tomo V. Edición de Gladys Flores Heredia. Lima: Academia Peruana de la Lengua/San Marcos, 127-135.

Foffani, Enrique

2018 *Vallejo y el dinero. Formas de la subjetividad en la poesía*. Lima: Cátedra Vallejo.

Franco, Jean

1988 *Historia de la literatura hispanoamericana. A partir de la Independencia.*

Traducción de Carlos Pujol. Décimo segunda edición. Barcelona: Ariel.

García-Bedoya Maguiña, Carlos

2012 “Veinte años después: apuntes sobre los estudios literarios

latinoamericanos 1972-1992”. *Indagaciones heterogéneas. Estudios*

sobre literatura y cultura. Lima: Grupo Pakarina, 133-148.

García Girón, Edmundo

1968 “El modernismo como evasión cultural”. Castillo, Homero (editor).

Estudios críticos sobre el modernismo. Madrid: Gredos, 75-82.

Genette, Gérard

1989 *Palimpsestos. La literatura en segundo grado.* Traducción de Celia

Fernández Prieto. Madrid: Taurus.

2001 *Umbrales.* Traducción de Susana Lage. Ciudad de México: Siglo XXI

Editores.

Greimas, A. J. y J. Courtés

1990 *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje.* Versión

española de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión.

Madrid: Gredos.

Huamán, Miguel Ángel

2015 “Introducción”. *Las letras y los hombres. Para una historia de la crítica*

literaria peruana (I). Lima: Dedo Crítico Editores.

2016 *Literatura y cultura. Una introducción*. Segunda edición. Lima: Dedo Crítico Editores.

Iser, Wolfgang

1989 “El proceso de lectura”. Warning, Rainer (editor). *Estética de la recepción*. Traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid: Visor, 149-164.

Jauss, Hans Robert

1987 “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”. Mayoral, José Antonio (compilador). *Estética de la recepción*. Traducción de Adelino Álvarez. Madrid: ARCO/LIBROS, 59-85.

Lauer, Mirko

1997 *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo-2*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de Las Casas”/Sur Casa de Estudios del Socialismo”.

Liessmann, Konrad Paul

2006 *Filosofía del arte moderno*. Traducción de Alberto Ciria. Barcelona: Herder.

Lino Salvador, Eduardo

2013 *El estudio del Código Métrico-Rítmico en González Prada, Valdelomar y Eguren*. Tesis para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura con mención en Literatura Peruana y Latinoamericana. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

López Estrada, Francisco

1969 *Métrica española del siglo XX*. Madrid: Gredos.

Lotman, Yuri M.

1982 *Estructura del texto artístico*. Traducción de Victoriano Imbert. Segunda edición. Madrid: Ediciones Istmo.

Lozano, Jorge, Cristina Peña-Marín y Gonzalo Abril

1980 *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Segunda edición. Madrid: Cátedra.

Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas

2013 *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Versión castellana de Joaquín Forradellas. Barcelona: Planeta.

Mc Evoy, Carmen

1997 *La utopía republicana. Ideales y Realidades en la Formación de la Cultura Política Peruana (1871-1919)*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Mignolo, Walter

1982 "La figura del poeta en la lírica de vanguardia". *Revista Iberoamericana* 118-119, 131-148.

Mounin, George

1983 *Las literaturas y sus tecnocracias*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Morales Mena, Javier

2013 *Juan Ojeda. Poesía metafísica*. Lima: Fondo Editorial de la Academia Peruana de la Lengua/Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Paraíso, Isabel

2000 *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: ARCO/LIBROS.

Rama, Ángel

1972 *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

1985 “Los poetas modernistas en el mercado económico”. *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas: Alfadil Ediciones, 49-79.

1998 *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.

Ragas, José

2009 “Prensa, política y cultura impresa en el Perú, 1810-1872”. Velázquez Castro, Marcel (compilador). *La República de papel. Política e imaginación social en la prensa peruana del siglo XIX*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades, 43-66.

Reisz, Susana

1989 *Teoría literaria. Una propuesta*. Tercera edición. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Roel Mendizábal, María Luisa

2006 “La oralidad en la poesía de Arguedas (el caso de ‘A nuestro padre creador Túpac Amaru’)”. García-Bedoya Maguiña, Carlos (compilador).

Memorias de JALLA 2004 Lima. Tomo III. Lima: JALLA/Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1641-1646.

Romualdo, Alejandro y Sebastián Salazar Bondy (antologadores)

1957 *Antología general de la poesía peruana*. Lima: Librería Internacional del Perú.

Schulman, Iván

1968 “Reflexiones en torno a la definición del modernismo”. Castillo, Homero (editor). *Estudios críticos sobre el modernismo*. Madrid: Gredos, 325-357.

1969 *El modernismo hispanoamericano*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1969.

Silva Castro, Raúl

1968 “¿Es posible definir el modernismo?”. Castillo, Homero (editor). *Estudios críticos sobre el modernismo*. Madrid: Gredos, 316-324.

Silva Santisteban, Rocío

2002 “Ejercicios materiales: aprender la mortalidad”. *Ajos & Zafiros* 3-4, 27-44.

Silva-Santisteban, Ricardo

2016 *El universo poético de José María Eguren*. Lima: Cátedra Vallejo.

Todorov, Tzvetan

1991 *Crítica de la crítica*. Traducción de José Sánchez Lecuna. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Varillas Estrada, Raúl

2016 *Popularidad literaria y literatura popular: escritores, mercado y modernidad criolla a través de la prensa peruana a inicios del siglo XX*. Tesis para obtener el Título Profesional de Licenciado en Literatura. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Velázquez Castro, Marcel

2006 “La novela de folletín y los orígenes del campo novelístico peruano. Análisis de *Gonzalo Pizarro (1844)*”. García-Bedoya Maguiña, Carlos (compilador). *Memorias de JALLA 2004 Lima*. Tomo 3. Lima: JALLA/Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2023-2041.

2009 “Introducción”. Velázquez Castro, Marcel (compilador). *La República de papel. Política e imaginación social en la prensa peruana del siglo XIX*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades, 11-41.

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

Zizek, Slavoj

2016 *Acontecimiento*. Traducción de Raquel Vicedo. Tercera edición. Madrid: Sexto Piso.