

ARTÍCULO ORIGINAL

Relación binaria de lo telúrico y temporal en *Cuadernos de Tambillo* de Segundo Cancino

Binary relation of the telluric and the temporal in *Cuadernos de Tambillo* by Segundo Cancino

¹Gabriela Caballero Delgado

ORCID: 0000-0003-2992-7312

RESUMEN

Ha crecido en la actualidad el interés por estudiar la estrecha relación que existe entre el tiempo y el espacio para construir la conciencia de los sujetos y la realidad (en este caso, imaginativa). En el presente artículo se aborda la relación binaria de estos elementos como una forma de acercarse, desde su naturaleza expresiva, al sistema simbólico que fundamenta el universo imaginario del libro *Cuadernos de Tambillo* y hacer emerger a los personajes líricos, visibilizando su compleja red de relaciones.

Palabras claves: Cronotopo, semiósfera, telúrico, temporalidad, topoanálisis

ABSTRACT

Currently, there is a growing interest in studying the close relationship that exists between time and space to construct the consciousness of the subjects and reality (in this case, imaginative). In this article we approach the binary relation of these elements as a way to approach, from its expressive nature, the symbolic system that founds the imaginary universe of the book *Cuadernos de Tambillo* and to make emerge the lyrical characters, making visible their complex network of relations.

Keywords: Chronotope, semiosphere, tellurian, temporality, topoanalysis

¹Universidad Nacional Jorge Basadre Grohmann. Facultad de Educación, Comunicación y Humanidades. Tacna, Perú.
E-mail: gcaballerod@gmail.com

INTRODUCCIÓN

El estudio de la interacción tiempo y espacio en una obra literaria ha ido adquiriendo cada vez mayor relevancia. Esto se debe a que más allá de su capacidad de organización formal, actualmente se reconoce en dichos elementos una funcionalidad estratégica para decodificar la naturaleza simbólica que se desarrolla en toda composición artística. El espacio ha dejado de ser visto como inamovible e inerte², en oposición al tiempo, el cual siempre fue concebido como una entidad fecunda, transformadora y viva para convertirse en una unidad indisoluble, esencialmente activa que determina o explica, a través de un haz de relaciones, la concepción del mundo y la imagen del hombre en la construcción del texto. A decir de Mijail Bajtín (1989), tiempo y espacio son objetivables al ser producto de la materialidad del mundo; por ende, resultan factibles de análisis. La unión de ambos recibe el nombre de cronotopo, al que define específicamente como “la conexión esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (p. 237); mientras que para estudiosos como Iuri Lotman, en Biviana Hernández (2008), esta unidad se integra a la semiósfera, entendida como un conjunto de formaciones sígnicas condicionadas por el universo natural y la realidad cultural creada por el hombre. Sea cual fuere la denominación que quiera darse a la conjunción de estas dos formas, es innegable su interdependencia. En este sentido, el objetivo del presente análisis es poner en evidencia la relación binaria de lo telúrico y temporal en el libro *Cuadernos de Tambillo* del poeta tacneño Segundo Cancino. Antes, es preciso decir que no existe un número significativo de estudios literarios en torno a la obra de este importante autor³, lo que constituye una limitante para el desarrollo del presente trabajo, más aún cuando se complica el acceso a fuentes bibliográficas físicas en este contexto de emergencia sanitaria. Por otro lado, debo mencionar que se abordará el tema telúrico básicamente desde dos perspectivas: la cosmovisión andina y *lo impensable posible*.

Para la cosmovisión andina, lo telúrico simboliza la tierra como un espacio donde los seres y elementos no humanos coexisten y establecen relaciones simbólicas con los hombres. La Pachamama es su máxima expresión—vista como un ser o entidad de existencia real—, se trata de la tierra madre a quien nos une los afectos. De allí que entre la tierra y el hombre exista un vínculo íntimo, un lazo indivisible. Al respecto, Fernando Diez de Medina (1997) escribió:

La dependencia del hombre con relación al suelo que lo contiene es inmemorial.

Admitieron los antiguos profundas conexiones entre la naturaleza exterior y el ser interno, reconociéndose así el juego interno entre morada y poblador. Observando cómo vive el hombre y dónde vive el hombre, se pudo casi siempre determinar quién es el hombre; porque la criatura viva es tierra ella misma, hechura de su medio circundante. (p. 23)

Más adelante, señala en el hombre la presencia de la “geopsique”, definiéndola como el “alma determinada por la tierra” (p. 23). Fernando Huanacuni (2005), en su libro *Visión cósmica de los Andes*, nos recuerda que la cosmovisión andina se sustenta en dos fuerzas: la cósmica (Pachakama o Pachatata) y la telúrica (Pachamama). Producto de esta interrelación energética surge toda forma de existencia, por cuanto cada proceso de la vida resulta una expresión de complementariedad y reciprocidad (ayni)⁴. Para Hugo

²Platón, en Ferrater (1964), consideraba al espacio como el tercer género del ser—el primero son las formas o ideas; el segundo, las cosas sensibles—. Así venía a entenderse como el habitáculo de las cosas creadas, eterno y no susceptible de destrucción, aprehendido por medio de una razón espuria y apenas real. El espacio, en otras palabras, era un simple receptáculo que únicamente podía llenarse; por lo tanto, carece de figura y pertenece al “no ser” (p. 561).

³Washington Delgado, Paolo de Lima, Ricardo González Vigil, Saúl Domínguez Agüero y Luis Chambilla Herrera son algunos de quienes han hecho referencia a la poesía de Segundo Cancino; no obstante, pocos han desarrollado un análisis crítico de su obra, por lo cual es necesario promover mayores estudios.

⁴Esta convergencia se muestra desde el término “Pacha”, el Centro de Culturas Originarias Kawsay (2005) lo define como el “Cosmos integral, la realidad cósmica integral: comprende tiempo, espacio, situación y ser, simultáneamente. Pacha es el concepto articulador y ordenador de la vida que no es lineal, sino más bien cíclica y en diversas dimensiones, por tanto, en constante movimiento vivo de renovación espacial-temporal-situacional. En la Pacha se interarticula lo femenino con lo masculino” (p. 16).

Zenteno (2009), la Pachakama es lo invisible, “la matriz cósmica tutelar que protege, guía y dirige”; mientras la Pachamama es lo visible, “la esencia que alimenta, nutre y da cobijo al hombre andino”.

En relación con lo telúrico desde lo *impensable posible*, Antonio César Morón Espinoza (2010) sostiene lo siguiente:

Dentro del campo de la Geología, lo telúrico está referido al choque producido entre dos placas tectónicas, que da lugar a una liberación de energía. La estética de lo telúrico haría así chocar del mismo modo dos categorías como lo impensable y lo posible, y, en esa colisión se genera tal efecto. Lo impensable es todo aquello que está fuera del concepto de lo real fenomenológico; en tanto que lo posible obedece a todo aquello que se halla dentro del contexto físico de la realidad o de la misma imagen de realidad. Ambas categorías unidas generan una sinergia. (p. 184)

Morón elabora este concepto de *lo impensable posible* como una herramienta teórica con la cual nombrar un procedimiento de técnica literaria que se diferencie de la extrañeza, lo mágico o siniestro —impensable e imposible, a un mismo tiempo, para el lector— que quiebra un orden determinado. Lo telúrico sería entendido aquí como la aparición de un fenómeno cuya existencia estaba profundamente oculta en el subconsciente, pero que repentinamente nos asalta y transforma. Es en la aceptación de esta posibilidad donde radica su distinción. Ahora bien, la memoria de lo telúrico puede abarcar también lo neofantástico, es decir, responder a la aceptación de lo extraño como parte de una cotidianidad y no como una alteración de esta. Cabe resaltar que siempre responde a una acción predeterminada por el sujeto (en *Cuadernos de Tambillo* de Segundo Cancino, uno de los desencadenantes es el retorno del poeta a su pueblo natal, ahora habitado por sombras de su pasado). El resultado será una suerte de movimiento energético que acaba por transformar no solo a los personajes del libro sino, además, involucran al lector pues, como afirma Bachelard (2000): “...en el resplandor de una imagen, resuenan los ecos del pasado lejano, sin que se vea hasta qué profundidad van a repercutir y extinguirse” (p. 7).

CARÁCTER FORMAL Y EXPRESIVO DE LO TELÚRICO Y TEMPORAL

En *Cuadernos de Tambillo*, el autor incrementa el valor sígnico del topónimo desde el título, pues con él hace referencia no solo al lugar desde donde se enuncia el texto o del que se escribe, sino también lo enriquece con la figura del animismo: Tambillo es sobre todo el espacio que adquiere vida y va llenando las composiciones con ecos de su propia voz. En efecto, el eje concéntrico del libro será esta construcción de espacios concretos y de la interioridad subjetiva del yo poético, aunándose a la fuerza cíclica del tiempo. Es decir, lo telúrico y lo temporal como una relación binaria que aparece además en otros poemarios del autor, como *Alto del sol*, *Cantos de Sileno y Botetano*, *Antes era antes*, *La niebla del héroe* y *Venir de la ausencia* (estos dos últimos en *Baruch después del aguacero y otros libros*).

La organización formal de *Cuadernos de Tambillo* se estructura simétricamente en seis estaciones que van entrelazando el pasado con el presente en tres espacios dominantes: el desierto, la ciudad y el paisaje andino:

- La **estación Uno** sitúa al yo poético en el desierto, preparando el camino para el recuento de su recorrido espacio-temporal.
- La ciudad es el escenario de la **Segunda estación**, en donde el poeta observa continuamente su entorno y a los seres que la habitan. Los poemas traerán estampas del hombre en su desenvolvimiento diario por las calles, el mercado; en el viaje en combi, el paseo con el perro o el carnaval.
- En la **estación Tres**, Alcibíades Tile —representación del personaje ebrio y urbano que desdice sus

propios caracteres— será el refugio del yo poético ante tanto caos, frente al tránsito del tiempo en la ciudad.

- La **Cuarta estación** trae el viaje introspectivo del poeta hacia el pasado, el reencuentro con el paisaje andino de su infancia es el intento de recuperar a los personajes que entonces poblaron aquel mundo.
- **Cinco** es la estación que nos presenta a Bernabé Cotrado como una alegoría del lugareño rural que adquiere connotaciones míticas.
- La **estación Seis** será, temáticamente, la recuperación del desierto. Las composiciones de este apartado se encadenan con la estación número *Uno*, cerrando así el círculo perfecto del poemario. La última estación nos conduce al enfrentamiento final del yo poético consigo mismo y a la aceptación de la inexorabilidad del tiempo.

Superposición de tiempos y entrecruzamiento de planos espaciales

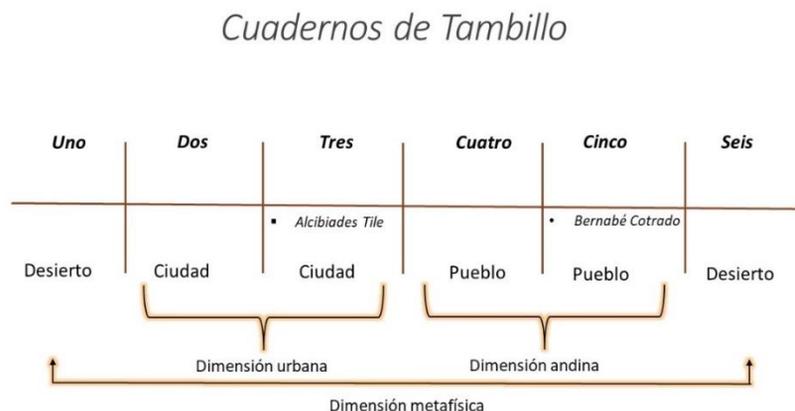
A lo largo del poemario, el tiempo se aprecia en la organización del espacio; y el espacio visibiliza el discurrir del tiempo. En cuanto al espacio, son tres los que destacan en el libro: el desierto, la ciudad y el pueblo o paisaje andino. Aunque estos se entremezclan continuamente, es posible organizarlos en estaciones específicas.

1. **El desierto**, desarrollado ampliamente en las estaciones *Uno* y *Seis*, se ubica en un tiempo alterno. El autor se vale de la imagen objetiva de un “*sediento y lejano rincón de la Tierra*”— que, naturalmente, nosotros asociamos a la figura del desierto costeño en Tacna— para connotar el espacio metafísico-subjetivo en que mora el yo poético, y desde donde contempla el camino de su vida para construir los poemas.

2. **La ciudad** será retratada en las estaciones Dos y Tres. Es la contemplación de lo urbano en el presente, de quien deambula por entre las calles y los mercados. Examinando escaparates, viajando en combi, sacando de paseo al perro de la casa, aguardando con las bolsas llenas en el mercado. El poeta analiza la situación del hombre en un entorno tantas veces absurdo; tantas, angustiante.

3. **El pueblo o paisaje andino** aparece en las estaciones Cuatro y Cinco. El paralelismo de tiempos es evidente. El yo poético adulto ha retornado al pueblo de su infancia en algún momento del presente. Entre las calles y la plaza iniciará el recorrido del pasado buscando recuperar al niño que repite los sueños del padre y examina aquel mundo bucólico desde la espalda de su madre.

Figura 1
Distribución del poemario *Cuadernos de Tambillo* en estaciones.



Presente y pasado se alternan, confunden o anulan. El tiempo es objetivo y subjetivo. Se interioriza en el marco de los poemas, superponiéndose al plano espacial. El viaje del yo lírico será, simultáneamente, físico (retorno a Tambillo) y subjetivo (recuperación de la memoria). Todo lo cual se desarrolla sobre la instancia temporal —pasado y presente—. La correspondencia entre el tiempo discursivo y el tiempo de la historia es inconstante y sirve para la construcción del (des)orden artístico en el libro. En su *Diccionario de retórica y poética*, Helena Beristáin (1995) manifiesta:

Es frecuente la falta de coincidencia, es decir, que el discurso no ofrezca los hechos de la historia en un supuesto orden cronológico, sino que introduzca en ellos un desorden, que en realidad es otro orden: un orden artificial, artístico. Esto ocurre cuando se presentan los acontecimientos comenzando por el final o por en medio, e intercalando tanto anticipaciones (o prolepsis o prospecciones) como retrospecciones (o analepsis). (pp. 479-480)

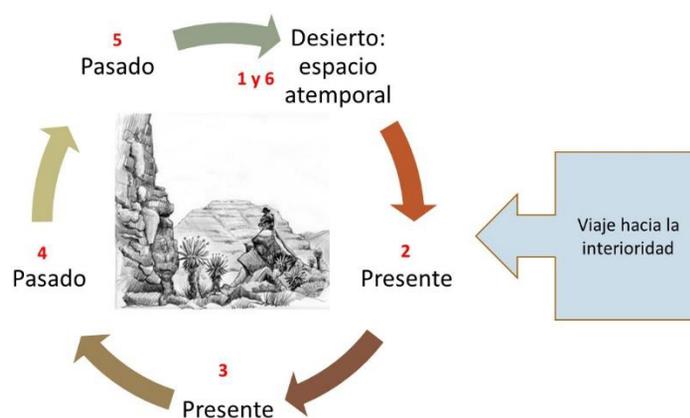
Gaston Bachelard (2000), en su libro *Poética del espacio*, reflexiona sobre espacio y tiempo; y propone como método el topoanálisis a fin de analizar fenomenológicamente los lugares en que habitan los recuerdos, la imaginación, los sueños y la ensoñación del hombre:

El topoanálisis sería, pues, el estudio psicológico sistemático de los parajes de nuestra vida íntima. En ese teatro del pasado que es nuestra memoria, el decorado mantiene a los personajes en su papel dominante. Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad solo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser, de un ser que no quiere transcurrir, que en el mismo pasado va en busca del tiempo perdido, que quiere “suspender” el vuelo del tiempo. En sus mil alvéolos, el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso. (p. 31)

Se trata de entender el espacio más allá de su naturaleza “geométrica” o “geográfica” para asumirlo en “otra espacialidad”, es decir, en su dimensión “antropológica” como un conjunto de operaciones o maneras de hacer, una experiencia poética y mítica del espacio (Certeau, 2000, p. 105). La siguiente figura muestra la visión cíclica del tiempo y su relación con las estaciones antes descritas para dar cuenta de los íntimos parajes del yo poético.

Figura 2

Estructura cíclica del poemario Cuadernos de Tambillo.



pero el polvo se prende
 en el pie izquierdo (...)
 (Cancino, p. 11)

Esta figura del hombre que hubiese preferido renunciar a la palabra, se afirma en los versos mediante distintas imágenes. El lenguaje verbal es entendido como una forma de comunicación y, sin embargo, contiene en sí mismo la imposibilidad de lograr esto con plenitud. No se trata tanto de recurrir al silencio (aun cuando porte una valiosa potencialidad comunicativa) como sí de rescatar otras formas de interrelación, no obstante, la conjugación del verbo (*Querías ser y no eres*) anuncia el fracaso de este anhelo. En la imagen final del poema, el narrador encamina al hombre hacia la soledad del desierto antes de ocultar sus muertos (aquellos que ha dejado de ser y no será más), dejando en la atmósfera del texto un especial desasosiego.

La figura del desierto irá empoderándose en las siguientes páginas, su extensionalidad no tiene límites, llega desde las profundidades del tiempo y desde el interior del yo poético para tomar por asalto los bolsillos de la gente, pasear por entre las aceras, entretenerse en las paredes, el reloj de la catedral, el Arco de piedra, ocupar la mirada y entremezclarse con la sangre en las venas. El desierto es lo telúrico, asimismo, un presente continuo. Perdura y es inmutable. Convierte el cuerpo de los hombres en cenizas y con ellas reviste las paredes desolladas de las casas. El desierto, el viento y el tiempo son cíclicos: hacen, deshacen, transforman. No se debe olvidar que este espacio además de hacer referencia al “sediento y lejano rincón de la tierra” (Tacna, al sur del Perú, en la franja costera), es finalmente la estancia del alma poética en donde germina el libro y al cual se retorna: espacio de luz implacable que descubre la desnudez del hombre y todo lo que con él se relaciona.

La ciudad como semiósfera del miedo y anonimato

En la ciudad, el hombre se repite a sí mismo. Las conductas, los sentimientos, los pocos recuerdos coinciden y van despojándolo paulatinamente de su singularidad convirtiéndolo en masa, es decir, uno solo con el colectivo; la criatura monstruosa de múltiples rostros o la sociedad disciplinaria y panóptica de la que habló Michel Foucault (2002) en donde la multiplicidad humana se ha transformado en una maquinaria de vigilancia y normalización.

De quién es el rostro
 que se abalanza sobre los escaparates
 —qué pregunta
 digámoslo
 sin ser el rostro de un personaje ilustre
 o de un héroe de folletín
 carece de finalidad
 revelar el nombre (...)
 (Cancino, p. 27)

En una de las tres funciones que desempeña la ciudad en el discurso⁵, Michel de Certeau (2000) señala que esta crea un *sujeto universal y anónimo* al que “es posible atribuirle poco a poco todas las funciones y

⁵Michel de Certeau (2000), en su libro *La invención de lo cotidiano*, afirma que la ciudad se convierte en un discurso utópico y urbanístico a partir de la posibilidad de una triple operación o función enunciativa: 1. La producción de un espacio propio; 2. La sustitución de las resistencias inasequibles y pertinaces de las tradiciones con un *no tiempo* (sistema sincrónico); y 3. La ciudad como creación de un sujeto universal y anónimo.

predicados, hasta ahí diseminados y asignados entre múltiples sujetos reales, grupos, asociaciones, individuos” (p. 106). La ciudad resulta, de este modo, una creación enunciativa a partir de un número indeterminado de seres y relaciones que se van articulando unos sobre otros hasta perder su singularidad y volverse un ente productor de espacios normalizados. En el poema de Segundo Cancino, hay quien se descubre entre los rostros que devuelve el reflejo de los escaparates. Al principio, parece confundido, desconoce su propia forma entre tantas otras. Entonces, se vuelve urgente preservar y constatar el rubor, el instinto y aun el hambre como signos que atestiguan una existencia primitiva, anterior e individual, antes que metamorfosearse en cualquier personaje célebre o perder la identidad en favor de la masa cuyo rostro es multiforme, distorsionado y se caracteriza por el tedio. El tiempo se une a la ciudad para, progresivamente con su crecimiento, perder al hombre común en el anonimato de un espacio disciplinario.

Asimismo, el enunciador lírico se detiene en la contemplación de personajes marginales que deambulan en la ciudad y los reviste con una nueva naturaleza. Los ebrios son seres hedónicos y aletargados por el alcohol, quienes han optado por evadir una dolorosa realidad antes de confrontarla. Si bien es cierto que el tiempo toca todo y a todos, dichos personajes perdieron la conciencia de esta fuerza cíclica, por tanto, el pasado ya no puede afectarlos y sus heridas se adormecen. Han perdido por voluntad propia el camino que los conducía a un orden convencional y se han instalado en márgenes sociales y topográficos para desde ese espacio, celebrar haberse librado de las angustias del hombre moderno. En este nuevo orden, destaca la figura satírica de Alcibíades Tile, quien a lo largo de varios poemas contempla una gaviota siendo devorada por los cangrejos en Boca del río, toca la puerta del maestro y dialoga con él en la ciudad, se hurga la nariz, rasca su barba, se pierde en medio del carnaval entre máscaras, músicos y danzantes. En tanto hace todo esto, reflexiona sobre el sinsentido de profundizar en la memoria o conflictuarse con pensamientos filosóficos. Para Tile, el mundo de los hombres debe despojarse de su complejidad y volver a su estado natural.

Por otro lado, la ciudad es un espacio que encarna los temores y desasosiegos de sus habitantes. En uno de los poemas de la estación número *Dos*, el yo lírico pasea junto a su perro en un semiósfera determinada por el miedo y la inseguridad, se recurre incluso al aspecto formal de los versos para dar cuenta de un ambiente fracturado:

Echo a andar el perro ladra
mordisquee la carcasa desprovista de eco
mordisquee el zumbido de las moscas
mordisquee la mirada de la rata

camino miro la ciudad
desbordada de enigmas espasmos trastos
llena los ojos de arena
vomita una sirena sorda
una ácida sudoración
el miedo escupe en los bolsillos
el miedo desgarrar la luz de la luna
el miedo invade los cuadernos

camino un ladrón un criminal
arrojan un hueso de pollo
sospecho en cada poste
hay colgado un perro
colgado un confuso sentimiento
una sombra sin escardar de nuestro pasado

—es tu camisa desolada
camino rumores de sequía
el viento aúlla en busca de otro viento
que arrastre a la insulsa conjetura
hereda de otros tiempos
la cicatriz la habitación vacía

el perro ladra la arena parece lluvia
camino el camino pendiente
más arraigado en la ciudad
velado más lejos de mí mismo

(Cancino, p. 32)

Entre una multiplicidad de planos espacio-temporales que se entrecruzan: 1. El plano objetivo nos ofrece la imagen del yo poético que conduce al perro en la ciudad, observando las calles y percibiendo el miedo. 2. El plano subjetivo en la intromisión del pasado a través de la introspección y el recuerdo. 3. El plano de la metaficción donde el poeta, situado en el desierto, escribe los cuadernos de Tambillo. La realidad se torna diacrónica. Lo cierto es la existencia de una ciudad que se transmuta con la piel de los hombres. Por otro lado, es importante advertir la metáfora del caminante como aquel exiliado que deambula buscando los vestigios de su antiguo mundo y de un espacio al cual llamar “propio”, en tanto va dejando sus huellas en el mapa urbano. En relación con esto, Certeau (2000) expresa:

Andar es no tener un lugar. Se trata del proceso indefinido de estar ausente y en pos de algo propio. El vagabundeo que multiplica y reúne la ciudad hace de ella una inmensa experiencia social de la privación de lugar; una experiencia, es cierto, pulverizada en desviaciones innumerables e ínfimas (desplazamientos y andares), compensada por las relaciones y los cruzamientos de estos éxodos que forman entrelazamientos, al crear un tejido urbano, y colocada bajo el signo de lo que debería ser, en fin, el lugar, pero que apenas es un nombre, la Ciudad. (p. 116)

Por ello, la ciudad es un tejido de transeúntes y seres marginales que se refugian en la trasgresión, la soledad o el ensimismamiento como una forma de (re)creación del lugar soñado: ese al cual tampoco pertenecen. El poeta en *Cuadernos de Tambillo* se constituye en una frontera entre el mundo de la infancia (el paisaje andino) y el urbano, en consecuencia, está y no está en ambos espacios.

El paisaje andino, refugio de la nostalgia

En medio de un espacio disociado entre pasado y presente, el yo lírico se descubre trayendo a cuentas las culpas⁶ y sinsabores acumulados durante su vida en la ciudad. Los versos iniciales podrían hacerle un guiño a Rulfo: Hay una búsqueda del origen (Juan Preciado-yo poético) y un lugar: (Comala-Tambillo). El pueblo —proyección de la memoria y su inconstancia— está habitado por las sombras del pasado que deambulan durante el día al borde de los barrancos. Son pocas las imágenes que el hombre recuerda, apenas conserva el paseo de la luna por entre las calles, la forma del solitario eucalipto en la plaza. Su infancia ha sido guardada en el color de las piedras, en el hueco del eucalipto. Si al principio, desconocía el pulso de su corazón, el enunciador lírico le revela progresivamente la naturaleza de la nostalgia. Aquí

⁶La culpa también es un elemento asociado a lo telúrico desde lo *impensable posible*, pues está oculto en la profundidad del subconsciente del personaje y desde allí emerge y trastoca.

que vuelve de los potreros después de amarrar las heridas y el nocturno vaticinio	25
con una sogá de lluvia en verdad esta calle es como la memoria antes del último ocaso	30
rebusca en el pasado su arruinado esplendor o los murmullos de tu esqueleto olvidado en el páramo	35

(Cancino, pp. 56-57)

Texto y contexto

La composición pertenece a la estación número *Cuatro*, cuyo espacio se encuentra dominado por el paisaje rural y donde el tiempo tiende hacia el pasado. De aquí pueden extraerse las siguientes características:

a) Sus 35 versos de extensión lo colocan como uno de los dos poemas dominantes en la estación Cuatro (en dicha sección, el texto más breve consta de 19 versos) y junto a los poemas de 30 versos a más, representa el 58 % de ese conjunto; en tanto, será parte del 56 % en el poemario completo (el mínimo es de 12 vv. El máximo, de 50 vv.).

b) Ocupa la posición número veintiuno de un total de 50 poemas más una coda, en consecuencia, es parte central o axial.

c) Esta posición aparece resaltada por la estación número *Cuatro* donde se enmarca —de los doce poemas de la sección, ocupa la tercera posición—, puesto que en este conjunto se reúnen las composiciones que guardan la voz más íntima del yo lírico por sus espacios y personajes.

Este texto gira en torno a la figura de una calle empedrada como metáfora del camino que lleva al yo lírico a develar estampas de su propia historia en un viaje introspectivo entre el pasado y el presente, con lo cual responde al tópico ITER VITAE (el camino de la vida) u HOMO VIATOR (hombre viajero), es decir, el entendimiento de la vida como un camino que nunca ha de volver y del hombre como un caminante o exiliado que está privado de un lugar, por tanto, ausente y en pos de “algo propio”. Dicho tema ha sido desarrollado por muchos poetas y narradores dentro del vasto universo literario.

Por citar algunos ejemplos, una de las primeras referencias de este tópico aparece con Gonzalo de Berceo en la introducción de su obra *Milagros de nuestra Señora*⁷; nos trae reminiscencias manriqueñas en *Coplas por la muerte de su padre*⁸; lo vemos con Antonio Machado en sus *Proverbios y cantares* de *Campos de*

⁷“Todos cuantos vivimos y sobre pies andamos / —aunque acaso en prisión o en un lecho yazgamos— / todos somos romeros que en un camino andamos: / esto dice San Pedro, por él os lo probamos. // Mientras aquí vivimos, en ajeno moramos; / la morada durable arriba la esperamos, / y nuestra romería solamente acabamos / cuando hacia el paraíso nuestras almas enviamos” (De Berceo, 2005, p. 27).

⁸“Este mundo es el camino / para el otro, que es morada / sin pesar; / mas cumple tener buen tino / para andar esta jornada / sin errar. // Partimos cuando nacemos / andamos mientras vivimos, / y llegamos / al tiempo que fenecemos; / así que cuando morimos / descansamos” (Manrique, 2016, copla 5, p. 7).

Castilla⁹. En el mismo Dante Alighieri, aparece este tópico en el Canto I¹⁰ de *La divina comedia*. Asimismo, sin ir más lejos, lo encontramos en el poema *Walpurgis Natch* de Artidoro Velapatiño (2011), integrante del movimiento poético del 70 en Tacna:

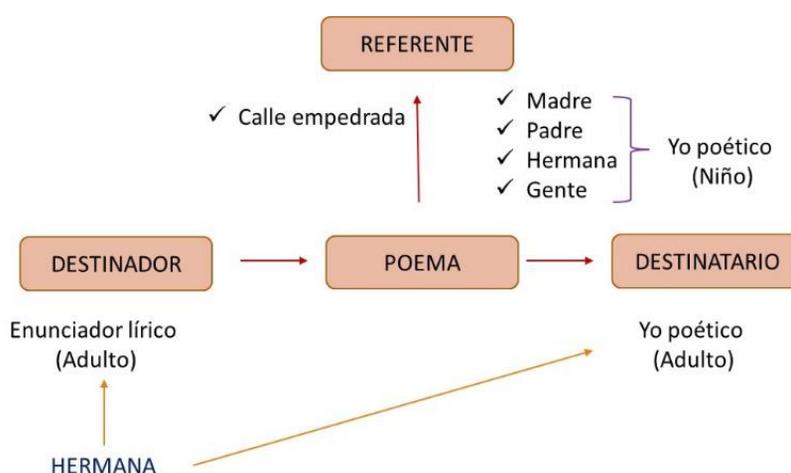
UNO

Y de aquel tiempo a esta parte no recuerdas
 cómo fue que te hallaste en medio de este camino
 donde cada piedra cada árbol cada recodo cada sombra
 te era conocido y ahora poblado de rumores y silencio
 te es extraño y no quedan rastros de tus ya borrados pasos
 no hay plenilunios ni guitarras ni canciones
 ni ladridos tan siquiera ni nadie con quien caminando hacer camino
 y te preguntas a qué volviste de tierras extrañas
 a donde ya nadie llora tu ausencia. (p. 51)

En cuanto a los elementos comunicativos, hay en el poema un enunciador lírico que se describe a sí mismo y complementa su historia a través del diálogo indirecto de la hermana. Por otra parte, el destinatario resulta ser también el destinatario de la composición, tal como se revela en los tres últimos versos. En base a esto, el yo lírico establece una relación de identidad con las tres personas gramaticales:

Figura 3

Elementos comunicativos en el poema 21.



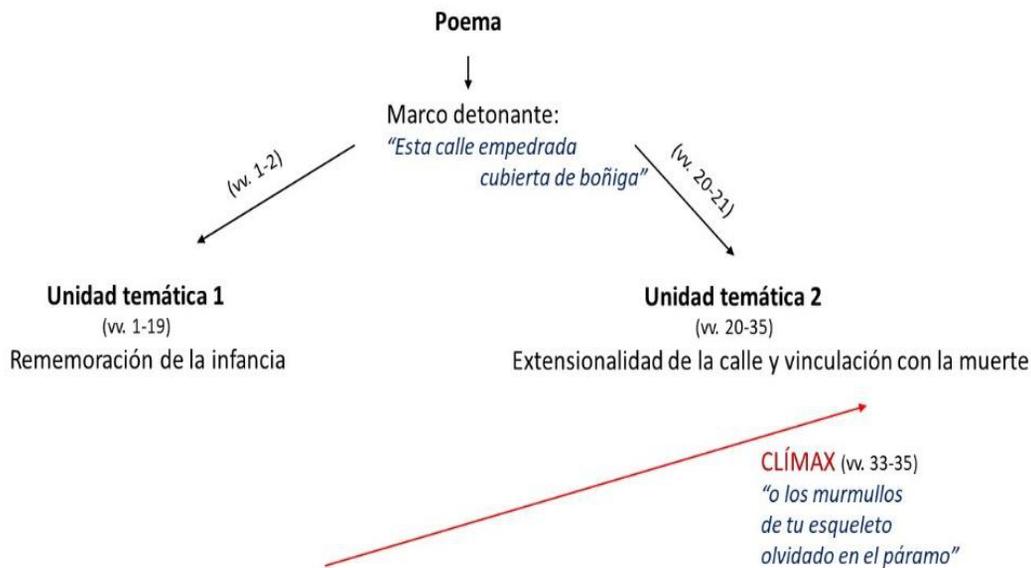
La composición, y con ella todo el libro, desarrolla en líneas generales el viaje hacia el pasado a partir del elemento geográfico; en este caso en particular, es la calle empedrada cubierta de boñiga la que activa la memoria del enunciador lírico a fin de conducirlo en una regresión temporal hasta el

⁹“Caminante, son tus huellas / el camino y nada más; / Caminante, no hay camino, / se hace camino al andar. / Al andar se hace el camino, / y al volver la vista atrás / se ve la senda que nunca / se ha de volver a pisar. / Caminante no hay camino / sino estelas en la mar. (p. 130) (Machado, 2020, poema XXIX, p. 130)

¹⁰“Del camino a mitad de nuestra vida / encontrem por una selva oscura, / que de derecha senda era perdida. // ¡Y cuánto en el decir es cosa dura / esta selva salvaje, áspera y fuerte, / que en el pensar renueva la pavora! // Tanto es amarga que es poco más muerte: / más, para hablar del bien que allí encontrara / diré otras cosas de que fui vidente” (Alighieri, 1922, p. 3).

momento cuando descubrió el mundo desde la espalda de su madre y dio inicio a su largo camino de aprendizaje, con lo cual se vuelve en significativo de un “espacio antropológico”. El tema del poema veintiuno queda formulado así: *Viaje retrospectivo hacia la propia interioridad*. En este sentido, el esquema compositivo se estructura en dos unidades temáticas o apartados:

Figura 4
Articulación temática del poema 21.



Unidad temática 1:

El yo lírico retorna a su pueblo buscando desentrañar los albores de su historia personal. En medio de esta búsqueda se topa con la calle empedrada cubierta de boñiga —signo desacralizado de un pasado bucólico— que simultáneamente connota la totalidad de su experiencia de vida rural y la preservación del único espacio fiel a la memoria, excluyendo aquello que ahora no guarda correspondencia con el recuerdo y, por tanto, ha desaparecido. En este viaje retrospectivo, el recuerdo ancla en la imagen de la madre, quien lo lleva a cuestas sobre su espalda. Este momento es clave para significar el descubrimiento del mundo y la capacidad de simbolización a través del lenguaje que definen al hombre. Del padre habrá de heredar la fantasía y su inclinación a la tristeza. Y la hermana, haciendo uso de la misma lengua materna con que aprendió a interpretar el mundo, cumplirá el papel de testigo a fin de completar la historia del yo lírico y su conversión en ese personaje insomne, íntima y secretamente desvalido, que aún continúa siendo.

Unidad temática 2:

El elemento geográfico, esto es la calle empedrada, adquiere dinamismo y se extiende a la naturaleza misma del yo lírico, interiorizándose en él y convocando a quienes habitan el paisaje andino y han dejado moldear sus temperamentos por las características del entorno, en una confrontación diaria con el dolor y la amenaza de la cercana muerte. Los versos 28 y 29 expresan lo que ya se había dado a entender antes: la potencialidad del elemento telúrico para activar el mecanismo de la memoria frente al declive de la vida. No obstante, si bien permite la preservación del pasado, queda implícita la imposibilidad de recuperar toda vida anterior, con lo cual, el recuerdo termina por desteñirse.

Los tres últimos versos conducen al clímax del poema donde se revela finalmente el espacio metafísico que habita el protagonista. Al principio, en un juego sutil, se sugiere el tránsito del viajero que ha retornado a su pueblo de origen buscando recuperar los signos que conforman su historia y se ha topado con un solo lugar en fiel correspondencia con aquel que guarda en su memoria: la calle empedrada cubierta de boñiga donde escuchó el llamado del mundo para salirse de sí mismo un día. Sin embargo, el enunciador, distanciándose de sí en su rol protagónico, reviste al poema de un perspectivismo espectral que lo deja como una versión de Sísifo condenado eternamente a andar y desandar el mismo camino en el más profundo anonimato. Acaso, al intentar retornar a su pueblo ha descubierto que no forma parte de la memoria colectiva, nadie en el pueblo aparte de él recuerda al niño que una vez paseó en la espalda de su madre o cabalgó sobre el caballo imaginario del padre antes de desaparecer del todo en otro lugar. Esto es lo telúrico desde la perspectiva de *lo impensable posible* que describe la sinergia que se produce al traer lo impensable —la condición fantasmagórica del yo lírico que evoca su pasado y la culpa por haberse alejado de su lugar natal, un espacio protegido por la madre (Pachamama) — aflorando desde la profundidad de su subconsciente hasta lo posible: la realidad donde el yo lírico descubre “su verdad” y se da cuenta de su transformación.

En cuanto a la organización léxica del poema, se destacan dos esferas principales y determinantes:

1. La naturaleza: *Calle, boñiga, caballo, horizonte, potreros, lluvia, ocaso, páramo*. Estos sustantivos están asociados a las fuerzas primarias del hombre en cuanto a su domesticación de la naturaleza. Así también hacen referencia a la soledad y al ciclo inalterable de la vida.

2. Dimensión humana: El yo lírico (adulto, niño, fantasma / *pasado, memoria, esplendor, murmullos*) queda enmarcado a partir de la madre (*espalda*); el padre (*sueño, pena*); la hermana (*vejez*); la gente (*beridas, vaticinio, lluvia*). La madre se constituye en el soporte afectivo que determina en el niño su relación simbólica con el mundo a través del lenguaje, es también una imagen de la Pachamama. El padre le permite abstraerse de la realidad y migrar hacia el terreno de la aventura y la fantasía, de él también aprende la melancolía. La hermana representa la conciencia del paso del tiempo y la importancia de tener quienes atestigüen nuestra historia, ella se une también a la figura de la madre a través del lenguaje. Finalmente, la gente que va desde los potreros hacia sus casas son metáfora de la relación del hombre con la naturaleza, el dolor y la muerte.

En síntesis, el poeta construye este texto, de gran intensidad y fuerza expresiva, en torno a la evocación del pasado a partir del elemento geográfico que se torna antropológico. Esta relación binaria entre lo telúrico y temporal sirve como desencadenante del viaje introspectivo que realiza el yo lírico, para dar cuenta de la vida y de la muerte como un ciclo continuo y permanente. Asimismo, reconoce la funcionalidad de diversos personajes en la conformación de su temperamento y su perspectiva de mundo.

CONCLUSIONES

En *Cuadernos de Tambillo*, la unidad tiempo-espacio (este último visto desde lo telúrico) conforma un cronotopo activo que explica la imagen del yo lírico y de los distintos personajes que transitan a lo largo de los poemas, determinando sus peculiaridades, su carácter y las relaciones que establecen entre ellos y con el entorno. Por tanto, entender el valor signico de este vínculo ha permitido un acercamiento intrínseco a la compleja estructura del libro. Allí radica, precisamente, su importancia.

REFERENCIAS

- Alighieri, D. (1922). *La divina comedia*. Buenos Aires: Latium.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Cuarta reimpression y primera edición bajo la norma Acervo (FCE Argentina). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1989). *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre poética histórica en Teoría esencia de la novela*. Madrid: Taurus.

- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Cancino, S. (2011) *Cuadernos de Tambillo*. Lima: Atalaya editores.
- Centro de Culturas Originarias Kawsay (2005). Metodología Propia, educación diferente. Cochabamba: Editorial Kipus.
- Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano*. Primera edición en español. México: Universidad Iberoamericana Biblioteca Francisco Xavier Clavigero.
- De Berceo, G. (2005). *Milagros de nuestra señora. Edición crítica y glosario de Claudio García Turza*. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/libro/334695.pdf>
- Diez de Medina, F. (1974). *Nayjama, Introducción a la mitología andina*. 2ª edición. Madrid: Editorial Paraninfo.
- Ferrater Mora, J. (1964). *Diccionario de filosofía. Tomo I*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Hernández, B. (2008). *Para una concepción sistémica del texto: las propuestas de Iuri Lotman y Walter Mignolo*. Recuperado de <https://scielo.conicyt.cl/pdf/alpha/n26/art05.pdf>
- Huanacuni, F. (2005). *Visión cósmica de los Andes*. 3ª edición. La Paz: Librería Armonía.
- López-Casanova, A. (1997) *Comentario literario de un texto poético en El análisis textual. Comentario filológico, literario, lingüístico, sociolingüístico y crítico*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- Machado, A. (2020). *Campos de Castilla*. Recuperado de <https://www.textos.info/antonio-machado/campos-de-castilla/descargar-pdf>
- Manrique, J. (2016). *Coplas por la muerte de su padre*. Recuperado de <https://www.textos.info/jorge-manrique/coplas-por-la-muerte-de-su-padre/descargar-pdf>
- Morón Espinoza, A. C. (2019). Más allá de lo siniestro y lo fantástico: Concepto de lo telúrico y su aplicación en un análisis de Hamlet en *Tropelías*. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. Recuperado de <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/3371/3358>
- Velapatiño, A. (2011). *Olvido que nunca llegas*. Tacna: Cuadernos del sur.
- Zenteno, H. (2009). Acercamiento a la visión cósmica del mundo andino. *Punto Cero*, 14 (18). Recuperado de http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1815-02762009000100010