

UNIVERSIDAD CATÓLICA SEDES SAPIENTIAE

ESCUELA DE POSTGRADO



El color en la poética de Carlota Carvallo

TESIS PARA OPTAR AL GRADO ACADÉMICO DE MAESTRO
EN LITERATURA INFANTIL - JUVENIL Y ANIMACIÓN A LA
LECTURA

AUTOR

Alberto Alexis Thieroldt Alfaro

ASESOR

Jéssica Rodríguez López

Lima, Perú

2021

A Ana Loli.
El mismo anhelo, la misma asesora.

Agradecimientos:

A las mías por su entrega; Lisbeth Silva, Sol y Rafaela Thieroldt Silva.

A Jéssica Rodríguez López, por su paciencia y sabiduría.

A Rosa Thieroldt y Miluska Salazar, por su fe.

A Luis Fuentes Rojas, por su comprensión.

A Pedro García Gómez, por su generosidad.

A Sandro Tucto, por las facilidades en la BNP.

A Paco Maurial Mckee, por el invaluable material.

A Rodrigo y Charo Núñez Carvallo, por las horas regaladas.

Título: El color en la poética de Carlota Carvallo

Resumen

Muchas de las obras de la escritora Carlota Carvallo, delatan a la pintora Carlota Carvallo. Es decir, en sus textos se advierte algún rasgo pictórico que evidencia que la pintura nunca se fue de ella y que, esa influencia, finalmente ha sido determinante para configurar su particular estilo de escribir. Ese estilo lleno de cromatismos y prosa visual constituye el motivo de esta investigación. El estudio recurre a la Hermenéutica literaria como herramienta metodológica para el análisis de tres obras de la autora: un poema, una novela y un cuento que son considerados representativos dentro de su poética. Pudiendo establecerse que también hubo otros factores como la vigencia de algunas corrientes literarias o la trascendencia de la obra de otros autores que también influyeron en su forma de escribir.

Palabras clave:

Literatura infantil, poética, Hermenéutica, color, estilo, estilema.

Abstract

Many of Carlota Carvallo's writings and works, betrays the painter herself. That is to say, in her texts, some pictorial feature is noticed, which shows that painting never left her and, that influence, has finally been decisive to configure his particular style of writing. This style, full of chromaticism and visual prose, constitutes the reason of investigation. The study uses literary hermeneutics as methodological tool for the analysis of three works by the author: a poem, a novel and a story which are considered representative within her poetics. Being able to establish that there were also other factors, such as the validity of some literary

currents or the transcendence of the work of other authors, who also influenced on her way of writing.

Keywords: Children´s literature, poetics, Hermeneutics, colour, style, stilema.

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I

- 1.1 Planteamiento del problema
- 1.2 Antecedentes de investigación
- 1.3 Pregunta de investigación
- 1.4 Justificación
- 1.5 Objetivos de la investigación

CAPÍTULO II

Marco teórico y conceptual

- 2.1 Marco crítico
 - 2.1.1 El estilo como expresión de conciencia artística
 - 2.1.2 Literatura infantil y canon literario
 - 2.1.3 Del análisis estructural al estilema
- 2.2 Marco histórico cultural
 - 2.2.1 Los años de formación
 - 2.2.2 Una época de varias tendencias
 - 2.2.3 Un entorno intelectual
- 2.3 Marco conceptual
 - 2.3.1 Estilo literario
 - 2.3.2 Estilo pictórico
- 2.4 Metodología

CAPÍTULO III

- 3.1 Carlota Carvallo y el color
 - 3.1.1 Descubrimiento del color: infancia en Huacho
 - 3.1.2 El color como medio de expresión: formación en Bellas Artes
- 3.2 Carlota Carvallo y la literatura
 - 3.2.1 De la pintura a la escritura

- 3.2.2 La literatura infantil peruana entre 1920 y 1950
- 3.2.3 Panorama por su obra literaria
- 3.3 Análisis del estilema color en tres de sus obras
 - 3.3.1 “El cielo es azul” (poema)
 - 3.3.2 “Oshta y el duende” (cuento)
 - 3.3.3 *Rutsí* (novela)

CAPÍTULO IV

- 4.1 Conclusiones
- 4.2 Recomendaciones

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANEXOS

INTRODUCCIÓN

A pesar de que la literatura infantil en el Perú ya no es tan joven, poco se conoce aún de las obras de sus fundadores. Si se toma como fecha fundacional de aquella la publicación del primer libro escrito expresamente para niños —*Juguetes* de Alida Elguera (1929)—, han transcurrido algo más de 90 años, pero los estudios dedicados a Carlota Carvallo (Cota), Francisco Izquierdo Ríos o Rosa Cerna, por mencionar a algunos, se limitan fundamentalmente a reseñarlos. No existen, pues, estudios propiamente literarios que establezcan los alcances de las obras de los pioneros y replanteen el lugar de literatura para niños en el canon de la literatura peruana, en general.

Entre los autores mencionados, nos parece fundamental estudiar la obra de Carlota Carvallo. En primer lugar, porque destaca entre los pioneros por producir una obra que evidencia conciencia artística y experimentación formal. También, por la variedad de su propuesta y la originalidad de su estilo. La narradora tuvo formación en artes plásticas y esto la dotó de una sensibilidad distinta que se reflejó en las obras que produjo en diversos géneros, como la poesía, la narrativa, el teatro y la música.

Ahora bien, sabemos que establecer el estilo de un escritor supone identificar los elementos y recursos literarios que distinguen sus obras, así como valorar sus aportes en el contexto de su tiempo y en relación con las propuestas de sus contemporáneos. En el caso de Carlota Carvallo, aproximarse a su obra implica, además, hacer referencia a elementos que provienen de otras artes, como el color. A nuestro entender, dos hechos marcan el origen de esta relación: su infancia en Huacho y su ingreso a la Escuela Nacional de Bellas Artes. Haber vivido en esa especie de bahía campestre del norte de Lima debe haber impactado en la sensibilidad de Carvallo, así como su formación como pintora debe haber encausado su temprana sensibilidad artística. Aunque su padre fue el primero en promover su vocación por el arte, fue su amistad con José Sabogal —abanderado del movimiento indigenista en las artes plásticas en el Perú y profesor en la Escuela— un elemento fundamental en su

carrera artística. Como Sabogal y otros intelectuales, Carvallo mostrará un marcado interés por lo peruano, que se verá plasmado en muchas de sus obras, por ejemplo. Acabada la etapa en Bellas Artes y convertida en pintora, Carvallo se entrega por tres décadas a la pintura. Ya en los años 30, impulsada por su matrimonio con el escritor Estuardo Núñez y con la llegada de su primer hijo, reorientaría su rumbo dentro del arte hacia la escritura de libros para niños. Casarse con un intelectual, significó para ella convivir con el habitual universo literario de su esposo.

El análisis de este “aparente” viraje dentro de su vida como artista —de la pintura a la escritura—, resulta trascendental para el presente estudio, pues creemos que la pintura nunca se fue del universo creador de Carlota Carvallo; es decir, aunque dejó de pintar, el color siguió presente en sus escritos. De ahí el título de esta investigación: *El color en la poética de Carlota Carvallo*. Es tan significativo este elemento en la obra de Cota como en el caso de Juan Ramón Jiménez, autor de *Platero y yo*, quien afirmaba que “escribir, para mí, es dibujar, es pintar; me sería imposible escribir en la oscuridad” (1967: 295).

Esa influencia que el color ejercía sobre Cota es el mismo que Estuardo Núñez le atribuye a José María Eguren cuando escribe: “Como que el poeta no es ajeno a la pintura, a la manipulación del matiz” (1929: 32). Recordándonos que Eguren también pintaba y que su poética registra un lenguaje pictórico. Ahora bien, aunque Eguren y Carvallo apelan al color, los fines de su utilización son distintos; el propósito del primero es connotar, mientras que la segunda busca denotar.

Precisamente, esta investigación pretende evidenciar que el color es un recurso constante en la obra de Carvallo al punto que constituye parte de su estilo, uno que es posible identificar en piezas de teatro, cuentos, poemas y hasta en su novela infantil. Para ello, hemos dividido la tesis en cuatro capítulos. El primero presenta el planteamiento del problema, los antecedentes y objetivos de la investigación. El segundo se centra en el

marco teórico y conceptual. El tercero brinda el contexto histórico cultural en el que produce su obra Carvallo, analiza tres piezas representativas de su literatura y establece el estilo literario. El último capítulo brinda las conclusiones del estudio.

No existen obras que concretamente establezcan el particular estilo que distinguen a las obras de Carlota Carvallo. Lo que hay son trabajos de corte más historiográfico que incluyen la producción de la autora investigada. Algunos de los libros hallados son *Paisaje de la mañana* de Jorge Eslava¹ y donde Carlota Carvallo es reseñada como una de las pioneras del género y son comentadas brevemente algunas de sus obras. Caso similar es el que desarrolla Jesús Cabel² en su libro *Literatura infantil y juvenil en el Perú: análisis y crítica*. Jéssica Rodríguez traza una línea de tiempo por lo más representativo de la producción literaria para niños y jóvenes en “Pilares de literatura infantil y juvenil en Perú” que forma parte del compendio *Hitos de la literatura infantil y juvenil iberoamericana* que publicó la Fundación SM en 2013. De Rodríguez también hay un breve escrito referido a la producción teatral de Carlota Carvallo. El texto es en realidad el prólogo del libro *Carlota Carvallo. Teatro para niños*, publicado en 2015 por Ediciones SM. Rosa María Carrasco es la autora del artículo “Líneas de producción narrativa infantil en el Perú” que publicó en la revista académica de la Universidad Católica Sedes Sapientiae³.

La búsqueda de bibliografía referida concretamente a Carlota Carvallo me llevó a ubicar tres trabajos: la tesis *La contribución de la cuentística de Carlota Carvallo a la literatura infantil peruana* del académico norteamericano David Heflin, quien la desarrolla en 1991 para obtener el grado de doctor en Filosofía por la Universidad de Texas⁴, y aunque vasto,

¹ Lima, Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2017.

² Lima, Sagsa, 1984.

³ Recuperado de: <https://ucss.edu.pe/images/fondo-editorial/revista-cuadernos-literarios-06/produccion-narrativa-infantil-peru-rosa-maria-carrasco.pdf>

⁴URI <http://hdl.handle.net/2346/19707>

en términos generales el trabajo sigue la misma línea de lo encontrado: recorre la vida y obra de Carlota Carvallo sin profundizar en el estilo. El texto es el Ebook *El universo fantástico de Carlota Carvallo. Aproximación y muestra* de Roberto Rosario⁵ que fundamentalmente consigna información ligada a la vida de la autora. Y el tercero es un artículo del investigador Danilo Sánchez Lihón que también hace un recorrido por algunos aspectos importantes en la vida de la autora e incluye valiosos apuntes sobre las características de ciertas obras de Carlota Carvallo.

En resumen, no hemos encontrado material que analice el estilo pictórico literario de Carlota Carvallo.

Sobre el componente pictórico empleado en literatura, la búsqueda arroja básicamente artículos académicos como “El color en la literatura del modernismo” de José Luis Bernal Muñoz⁶ o el texto de Estuardo Núñez sobre el color en la poesía de José María Eguren que publicó en *Amauta*⁷. “Entre sueño y realidad: significado del color en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer. Nuevas aportaciones”⁸, es también un artículo académico de Carlos Miguel Pueyo. Solo se encontró un libro que, además, consideramos relevante porque considera al color como elemento útil para simbolizar, el libro es *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*⁹ de Manuel Antonio Arango.

Por otro lado, para el desarrollo de esta investigación, hemos consultado diversas teorías literarias y de ellas hemos extraído algunas referencias y nociones que nos parecen

⁵ Disponible en <http://www.librosperuanos.com/libros/detalle/20643/El-universo-fantastico-de-Carlota-Carvallo.-Aproximacion-y-muestra>

⁶ Bernal, José L. 2002, en *Anales de Literatura Española*, núm 15 (2002), Alicante, Universidad, Departamento de Literatura Española, pp. 171-191. (Serie monográfica, 5) Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://data.cervantesvirtual.com/manifestation/333864>

⁷ “Ensayo sobre una estética del color en la poesía de Eguren” en la revista *Amauta* N° 21, pp. 32-34, Lima.

⁸ Miguel-Pueyo, Carlos. 2007, en *Nuevos caminos del hispanismo...: actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. París del 9 al 13 de julio de 2007.

https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_182.pdf

⁹Madrid, Editorial Fundamentos, 1998.

pertinentes para alcanzar nuestro objetivo. El primer enfoque corresponde a la Estilística, específicamente a la Estilística generativa o Crítica estilística, cuya idea base surge del pensamiento del filósofo e historiador italiano Benedetto Croce¹⁰, quien considera que el arte —incluida la literatura— es conocimiento, pero conocimiento intuitivo y sin mediación de lo conceptual. Y es a partir de ese principio que dos escuelas van reinterpretando el concepto con diferentes matices: la escuela alemana con Karl Vossler y Leo Spitzer y la escuela española con Dámaso Alonso y Amado Alonso¹¹. Para el análisis del texto literario como una estructura de signos que cohesionan una unidad con sentido, acudimos a la Semiótica, disciplina que el académico español Fernando Gómez Redondo define como “ciencia de las significaciones” (2008: 333)¹². Y es la noción de Umberto Eco de considerar al texto como un producto sígnico la que fundamentalmente guía este acápite de la investigación. El Estructuralismo nos proporciona la noción del texto como un sistema que, como tal, alcanza la cohesión a través de la interdependencia entre los elementos que lo conforman. Sobre ese eje han teorizado desde Jakobson hasta Barthes. Para la interpretación misma de los textos de Carlota Carvallo, empleamos a la Hermenéutica, que nos brindó “instrumentos para desentrañar la estructura y el sentido de obras específicas”¹³, como dice Carlos García-Bedoya en su libro, obra que se constituye en el instrumento metodológico más importante de esta investigación, pues, a través del modelo propuesto en él, se analizaron las tres obras de Carlota Carvallo elegidas aquí para dar sustento a la tesis planteada. También nos aproximamos al universo del lector a través de la Estética de

¹⁰ González Rodríguez, A. (1994). Los alcances de la estética de Croce. *Sociología: Revista De La Facultad De Sociología De Unaula*, (17), 45-52. <https://publicaciones.unaula.edu.co/index.php/sociologiaUNAULA/article/view/829>

¹¹ *Manual de crítica literaria contemporánea* (2008).

¹² Gómez Redondo, op.cit., 2008.

¹³ *Hermenéutica literaria. Una introducción al análisis de textos narrativos y poéticos* (2019: 14)

la recepción, a través de los conceptos de “lector implícito” y “lector explícito”, acuñados por Wolfgang Iser¹⁴.

Por otro lado, para establecer la representatividad de la obra de Carlota Carvallo dentro de la tradición de la literatura infantil peruana, tomamos como referencia los lineamientos de la Teoría del canon. Es necesario precisar que en el Perú aún la literatura infantil no está considerada dentro del canon nacional y son limitadas las investigaciones que, con rigor académico, analizan la obra de estos autores. Son pocos los investigadores que, como Jorge Eslava, Jesús Cabel y Jéssica Rodríguez, han desarrollado estudios serios sobre la literatura infantil peruana. Los tres académicos han brindado estudios panorámicos de la evolución de la LIJ en el Perú y han analizado algunas obras de sus representantes.

Para el soporte teórico referido a cómo se constituye un canon, hemos tenido en cuenta los postulados de Leopold Bloom. Según este crítico el canon es “el catálogo de libros preceptivos” y para su consagración se tienen en cuenta los siguientes criterios: los valores estéticos, la vigencia en el tiempo y el efecto generado en la recepción.

Finalmente, hemos consultado la Teoría del discurso, que se distingue por su interdisciplinariedad, y que nos ha brindado luces para relacionar las obras seleccionadas con discursos anteriores y simultáneos, así como con otros géneros o tipos textuales. Recordemos que, para esta corriente, es prácticamente imposible que exista algún tipo textual “puro” y promueve el diálogo entre la escritura literaria y los discursos cotidianos.

Para abordar esta parte, hemos tomado como referencia el trabajo de Bajtin “El problema de los géneros discursivos”, según el cual “cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos géneros discursivos” (1989: 248). Según el crítico, existe una distinción entre géneros discursivos “primarios” y

¹⁴ Gómez Redondo, op. cit., (2008: 316).

"secundarios". Los primeros mantienen una relación inmediata con la realidad y los enunciados reales de otros (el diálogo y la correspondencia epistolar); los secundarios son aquellos que surgen en condiciones de comunicación más complejas, como en la comunicación escrita científica, sociopolítica y artística, y tienden a absorber y reelaborar los géneros primarios y los convierten en partes del secundario. Creemos que Cota Carvallo, como sucede en la literatura, reelabora situaciones cotidianas para componer textos secundarios: poemas, cuentos, novelas para el público infantil, y esto se refleja en su estilo y estética.

Por otro lado, para la elaboración del marco histórico cultural, hemos repasado los movimientos literarios modernista, postmodernista y vanguardista, corrientes que convivieron en la época de Carlota Carvallo. Para su caracterización, he tomado como fuentes los trabajos de Wáshington Delgado, José Miguel Oviedo, Ricardo Gonzáles Vigil y Luis Lino.

En relación con las categorías de análisis, son dos las que sostienen la investigación: el estilo literario y el estilo pictórico literario. Al estilo lo definimos como la particular forma que emplea un autor en la construcción de sus escritos y que, a partir de él, al autor se le atribuye determinada caracterización. Este se configura en función a los elementos o recursos empleados en la elaboración de un texto, y en el caso de los textos literarios estos elementos están contenidos en lo que la hermenéutica literaria denomina estratos¹⁵. Por otro lado, como estilo pictórico literario entendemos al estilo que frecuentemente recurre al color para simbolizar y construir las diversas figuras de retórica incluidas en el texto. Como subcategorías tenemos al color y al símbolo. Finalmente, para el análisis hermenéutico de sus obras, hemos usado las nociones clásicas de narratología y de análisis poético.

¹⁵ *Hermenéutica literaria. Una introducción al análisis de textos narrativos y poéticos* (2019).

Acerca de la metodología, la investigación es cualitativa de tipo interpretativa. Nos hemos abocado a analizar obras de Carvallo, en primer lugar, para entender lo que hay dentro de ellas, qué elementos contienen, qué las caracteriza, qué pueden aportar. Luego de ello, hemos valorado la importancia del color en el estilo de la autora.

Espero que la presente investigación contribuya a una mejor comprensión y valoración del aporte de Carlota Carvallo a la literatura infantil en el Perú y también a generar más interés en el estudio literario de los escritores nacionales para niños y jóvenes.

CAPÍTULO I

1.1 Planteamiento del problema

Durante los últimos años, la literatura infantil y juvenil en el Perú se mostró como un sector muy dinámico y atractivo. Por ejemplo, en el 2019 dos de los sellos extranjeros más importantes que operan en el Perú decidieron abrir la línea infantil y ser parte del plan lector dirigido a los colegios: Planeta y Penguin Random House, sumándose a los ya tradicionales sellos Norma, Santillana, Ediciones SM, Panamericana, Peisa, San Marcos, entre otros. Desde el 2017 no dejan de inaugurarse en Lima librerías dedicadas exclusivamente a la comercialización de libros para niños y jóvenes: Lupas, C&E Librería Infantil, La Casita del Sapo y El dinosaurio azul, además de las varias que comercializan vía online. En mayo de este 2021, Crisol, la cadena más grande librerías del Perú (33 locales), aseguró —a través de su gerente Sergio Galarza— que la categoría infantil y juvenil es la más vendida¹⁶. Cada vez hay más autores reconocidos por sus obras para otro público que se animan a escribir y publicar para niños: Gustavo Rodríguez, Iván Thays y recientemente Renato Cisneros son una muestra de ello. Durante las últimas ediciones de la FIL Lima, siempre aparece entre los más vendidos algún título de literatura infantil y/o juvenil. Desde hace mucho no deja de reconocerse la calidad de los autores peruanos que escriben para niños y jóvenes a través de premios como el de La Casa de la Literatura, Barco de Vapor, ICPNA y el Premio Nacional de Literatura; también en el extranjero nuestra literatura infantil se hace de un espacio a través de los premios o reconocimientos que obtienen nuestros escritores como Juan José Cavero, quien en 2017 ganó el Premio Norma de Literatura Infantil y Juvenil,

¹⁶ Información disponible en <https://peru21.pe/economia/libros-categorias-infantil-y-juvenil-son-las-mas-vendidas-en-el-peru-ncze-noticia/>

Jorge Eslava fue nominado en el 2018 al prestigioso Astrid Lindgren Memorial Award (ALMA), el más importante premio de literatura infantil solo después del Hans Christian Andersen (considerado el Nobel de la literatura infantil) y Micaela Chirif, quien ganó el Premio Hispanoamericano de poesía para niños en el 2019; además de la inclusión de dos ilustradoras peruanas (Issa Watanabe y Andrea Gago) en dos ediciones distintas de la mundialmente reconocida Feria del Libro Infantil de Bolonia en Italia. Pero a pesar de este protagonismo que adquiere la LIJ en el contexto cultural peruano, aún carece de un marco lo suficientemente representativo que la cohesione como un campo de conocimientos de corte más académico. Es decir, no hay investigaciones que analicen con profundidad la obra de un autor de libro para niños. Se carece, por ejemplo, de estudios que establezcan con claridad el estilo que identifica la obra de los autores considerados los fundadores de la Literatura Infantil y Juvenil peruana. Así pues, este es el contexto que muestra la necesidad de realizar investigaciones que nos permitan valorar académicamente la obra de los fundadores de la Literatura Infantil y Juvenil peruana, y en ese sentido, la presente investigación constituye un aporte al ámbito de los estudios orientados al análisis de un autor y su obra. Sobre los tipos de análisis que se aplican en los libros de literatura infantil y juvenil, el investigador venezolano Fanuel Díaz dice al respecto:

Existen diferentes niveles en el análisis: un nivel descriptivo donde no se emiten juicios, sino que se describe la obra, sus partes, el argumento... El nivel interpretativo involucra desentrañar claves o llenar los llamados 'espacios de interpretación'. En este caso se argumenta de acuerdo al sistema de signos que la obra plantea... El nivel crítico implica una evaluación, determinar qué aspectos son acertados o no en el planteamiento de la obra, cómo funcionan las partes integradas al conjunto... (p. 29)

La presente investigación se encuadra entonces en el segundo tipo de análisis: interpretativo, y bajo la metodología cualitativa. Por esa razón, las tres obras elegidas para ser analizadas en esta investigación han sido escrutadas al amparo de la hermenéutica literaria, y concretamente trabajadas bajo el modelo metodológico que propone el Ph. D. en Literatura Carlos García-Bedoya en su libro *Hermenéutica literaria. Una introducción al análisis de textos narrativos y poéticos* (2019). Quiere decir que esta investigación busca identificar el estilo que caracteriza la obra de Carlota Carvallo sobre la base de aquellos recursos literarios que se repiten en sus escritos, aunque fue necesario para la investigación, abarcar también pasajes o hechos personales de la vida de Carlota Carvallo que indudablemente han sido determinantes para moldear el estilo escritural de esta notable escritora peruana.

1.2 Antecedentes de investigación

Acerca de las investigaciones que anteceden a este trabajo, diremos que solo hay aproximaciones o, mejor dicho, lo que existe, no está ligado directamente con el tema propuesto en esta tesis. Significa que, en términos generales, la obra de Carlota Carvallo es abordada dentro de un contexto donde priman los trabajos de carácter histórico literario, es decir, lo producido por ella se revisa como parte del conjunto de obras escritas por la diversidad de autores que han publicado a lo largo del devenir de la literatura infantil y juvenil peruana. Es el caso del libro *Paisaje de la mañana* de Jorge Eslava¹⁷, volumen donde el también escritor desarrolla algunos conceptos que permiten conocer de manera más crítica lo acontecido en la historia de la Literatura Infantil y Juvenil peruana. El libro se dirige

¹⁷ Lima, Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2017.

fundamentalmente a los docentes de escuela en el Perú y Eslava expone su contenido a través de uno de los objetivos que se percibe tiene el libro: “(...) trazar un desarrollo histórico del género (...)”, se lee en la tapa del libro. Otro antecedente es el libro *Literatura infantil y juvenil en el Perú: análisis y crítica* de Jesús Cabel¹⁸.

También Jéssica Rodríguez hace un breve recorrido por lo más importante de la producción literaria para niños y jóvenes en su texto “Pilares de literatura infantil y juvenil en Perú”¹⁹ que forma parte del compendio *Hitos de la literatura infantil y juvenil iberoamericana* que publicó la Fundación SM en 2013. Allí la investigadora no solo reseña a los fundadores del género y sus aportes, sino que también nos habla de aquellos autores (Eguren, Valdelomar, Vallejo, Valle Goicochea u otros) que, sin escribir expresamente para niños, incluyeron elementos infantiles en sus obras y estas terminaron siendo inspiradoras para los que más tarde sí escribirían manifiestamente para niños. De la misma investigadora existe un texto que, aunque breve, es de los pocos —si no el único— que se ocupa de comentar críticamente parte de la producción teatral de Carlota Carvallo. El texto en mención es el prólogo²⁰ del libro *Carlota Carvallo. Teatro para niños*, publicado en 2015 por Ediciones SM.

El académico chileno Manuel Peña Muñoz dedica una página a la obra de Carlota Carvallo en el marco de su análisis sobre la literatura infantil peruana para el volumen *Historia de la literatura infantil en América Latina* que publicó la Fundación SM en 2009²¹. En este escrito dedicado al Perú, Peña expone una cuidadosa revisión histórica por obras y autores que, en algunos casos, poco tienen que ver con la literatura infantil y juvenil, pero cuando se ocupa de autores ligados directamente a la literatura para niños y jóvenes, con buen tino

¹⁸ Lima, Sagsa, 1984.

¹⁹ Madrid, pp. 219-231.

²⁰ Lima, pp. 5-11.

²¹ Madrid, “Perú: indigenismo y preocupación social” pp. 553-588.

enjuicia la obra de estos. Además, en su revisión también hace referencia a los ilustradores, promotores y estudiosos de la literatura infantil peruana.

En la revista académica número 6, *Cuadernos literarios de la Universidad Católica Sedes Sapientiae*²², aparece el artículo “Líneas de producción narrativa infantil en el Perú” de Rosa María Carrasco. En él, la autora hace un repaso comentado por las distintas clasificaciones que sobre la Literatura Infantil han hecho algunos investigadores como Jesús Cabel, Eduardo de la Cruz, Danilo Sánchez Lihón, entre otros. Y sobre la base de estos trabajos, ella termina esbozando su propia clasificación.

Excepcionalmente encontramos tres trabajos que sí se centran en Carlota Carvallo: la tesis *La contribución de la cuentística de Carlota Carvallo a la literatura infantil peruana* del investigador norteamericano David Heflin desarrollada en 1991 para obtener el grado de doctor en Filosofía por la Universidad de Texas²³, el libro *El universo fantástico de Carlota Carvallo. Aproximación y muestra* de Roberto Rosario²⁴ y el artículo *Cien años del nacimiento de Carlota Carvallo* de Danilo Sánchez Lihón²⁵. El primer trabajo es más extenso y acucioso en medio de todo lo hallado, pero sigue la misma línea: recorre la vida y obra de Carlota Carvallo y aunque ciertamente con un nivel mayor de análisis recorre, comenta y reconoce que la extensa obra de la autora engrandece la literatura infantil peruana, finalmente no llega a proponer claramente una tesis como tal. El segundo es un libro que está a la venta en formato Ebook y que, sin dejar de ocuparse de la producción literaria de

²² Recuperado de: <https://ucss.edu.pe/images/fondo-editorial/revista-cuadernos-literarios-06/produccion-narrativa-infantil-peru-rosa-maria-carrasco.pdf> pp.101-119.

²³URI <http://hdl.handle.net/2346/19707>

²⁴ Disponible en <http://www.librosperuanos.com/libros/detalle/20643/El-universo-fantastico-de-Carlota-Carvallo.-Aproximacion-y-muestra>

²⁵ Recuperado de: <http://www.librosperuanos.com/autores/articulo/00000000285/Cien-anos-del-nacimiento-de-Carlota-Carvallo>.

Carlota Carvallo, fundamentalmente contiene información sobre la vida de la autora. Y el artículo de Danilo Sánchez Lihón también perfila la vida de la autora —menciona hechos, oficios, logros—, además de señalar brevemente las características de algunas de sus obras.

En conclusión, nada de lo hallado se ocupa del particular estilo de clara orientación pictórica que tuvo la obra Carlota Carvallo. Los trabajos inciden en su vida, en los elementos, en lo literario, pero no llegan a establecer su poética ni a definir su estilo.

Sobre el componente pictórico empleado en literatura, el rastreo permitió identificar que hay varios escritores que también utilizaron al color como un elemento trascendente en sus obras y que nos han servido de referencia; el español Juan Ramón Jiménez y los peruanos José María Eguren y José Watanabe. Aunque para la explicación teórica del uso del color en los textos literarios tampoco hay mucho, incluso, fundamentalmente son artículos académicos como “El color en la literatura del modernismo” de José Luis Bernal Muñoz²⁶ y en donde describe el uso que diversos autores le daban al color para simbolizar algún objeto o sentir. El matiz como elemento que erige las sinestesias que caracterizan a los escritos de muchos modernistas. También destaca el texto de Estuardo Núñez sobre el color en la poesía de José María Eguren y que fue publicado en *Amauta*²⁷. En ese breve escrito, el crítico literario explica el significado que cada color tiene en la poesía de Eguren y el manifiesto intento del poeta por establecer un lenguaje connotativo. “Entre sueño y realidad: significado del color en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer. Nuevas aportaciones”²⁸, es otro artículo científico del académico Carlos Miguel Pueyo que, ciertamente, al leer el título se

²⁶ Bernal, José L. 2002, en *Anales de Literatura Española*, núm 15 (2002), Alicante, Universidad, Departamento de Literatura Española, pp. 171-191. (Serie monográfica, 5) Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://data.cervantesvirtual.com/manifestation/333864>

²⁷ “Ensayo sobre una estética del color en la poesía de Eguren” en la revista *Amauta* N° 21, pp. 32-34, Lima.

²⁸ Miguel-Pueyo, Carlos. 2007, en *Nuevos caminos del hispanismo...: actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. París del 9 al 13 de julio de 2007. https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_182.pdf

podría pensar que el texto solo es útil si se aborda la obra del poeta sevillano, pero no, el mismo autor ofrece la idea del “uso del color como arma pictórica” que puede ser empleada universalmente. Excepcionalmente encontramos un libro muy valioso en tanto, aborda consideraciones referidas al color como símbolo, y aunque está referido a la obra de García Lorca, aplica el mismo concepto que el caso anterior en cuanto a la universalidad del uso del color como recurso literario. El libro es *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*²⁹ de Manuel Antonio Arango. Además, este libro se adentra ya en el terreno de la psicología del color.

1.3 Pregunta de investigación:

¿Existen elementos y rasgos que configuren un estilo de influencia pictórica en la obra literaria de Carlota Carvallo?

1.4 Justificación

Esta tesis surge ante la ausencia de trabajos que establezcan con rigor académico el estilo de los autores considerados fundadores de la literatura infantil peruana. Esa limitación impide que esta literatura no alcance aún el protagonismo que merece en los círculos académicos y que, a su vez, resta posibilidades en lo referido a que sus autores logren la valoración que, por ejemplo, sí ostentan muchos de los autores que escriben para otro tipo de lectores. Así, este trabajo que se erige fundamentalmente a través de una herramienta

²⁹Madrid, Editorial Fundamentos, 1998.

empírica generada desde la Hermenéutica literaria, no solo pretende contribuir a elevar el nivel de las investigaciones en torno a la Literatura Infantil y Juvenil en el Perú, sino también en constituirse en material de consulta para quienes deciden acercarse a la obra de Carlota Carvallo y su particular estilo para escribir, o en todo caso, representar un modelo metodológico aplicable al estudio de cualquier autor.

1.5 Objetivos de la investigación

1.5.1 Objetivo general:

Determinar la importancia que el color tiene en tres obras de Carlota Carvallo.

1.5.2 Objetivos específicos:

1. Identificar qué elementos a nivel de expresión son recurrentes en tres obras representativas en la poética de Carlota Carvallo.
2. Establecer las principales influencias en la configuración del estilo en Carlota Carvallo.
3. Determinar a qué corriente literaria se adscribe la poética de Carlota Carvallo.

CAPÍTULO II

II. Marco teórico y conceptual

2.1. Marco crítico

Caracterizar el estilo de un autor implica identificar y reconocer los recursos que comúnmente emplea en la construcción de sus textos. Al ser la obra un “signo de múltiples valencias”³⁰, esta requiere del análisis e interpretación para su valoración como obra en sí y como objeto que pertenece —y representa— a un contexto cultural específico. En consecuencia, no solo obra y autor abarcan el alcance de esta investigación, sino también lector y tradición deben ser considerados bajo la lectura de los múltiples discursos críticos.

Sobre este último aspecto cabe recordar que, en el caso de la literatura infantil es indudable que los autores tienen muy presentes a sus lectores; por eso, al análisis estilístico que se pueda hacer de cualquier obra debemos siempre considerar las adecuaciones que los creadores realizan para que sus textos dialoguen con sus receptores, incluso haciendo distinciones muy finas, como la edad y las capacidades lectoras. Así, para esta investigación hemos tenido en cuenta inicialmente los aportes de la Estilística, la Teoría de la recepción y la Teoría del canon.

³⁰ *Manual de crítica literaria contemporánea* (2008: 18).

2.1.1. El estilo como expresión de conciencia artística

No está de más recordar que una de las grandes limitaciones que encontramos en la literatura infantil es que quienes la producen muchas veces privilegian la función pedagógica que esta puede tener sobre los lectores y olvidan la dimensión artística. Por eso, nuestra primera fuente teórica es la Estilística, específicamente la que postula Benedetto Croce. Este crítico sostiene que en el arte intuición y expresión son lo mismo. O sea, todo lo imaginado tiene *per se* una forma, y es, a través del lenguaje —como modo de comunicación—, donde se reúnen lo expresivo con lo imaginado individualmente por cada persona. Significa que el lenguaje es un acto individual, idea que alude a la dicotomía saussureana entre lengua y habla y sobre la que Croce precisa: “(...) Buscar la lengua modelo equivale a buscar la inmovilidad del movimiento. Cada uno habla, debe hablar, con arreglo a los ecos que las cosas despiertan en su espíritu, con arreglo a sus impresiones” (Croce, 1912, citado en Gómez Redondo, 2008: 94). Entonces nos situamos en el espacio de la estilística del habla, del particular uso que cada uno hace del lenguaje. En resumen, a partir de nuestras impresiones, tomamos de la lengua aquellos recursos que se muestran como expresivos y consideramos los apropiados para esclarecer la naturaleza de lo que queremos revelar. En Carlota Carvallo, cabe preguntarse por cuáles son esos recursos que dotan de expresividad a sus textos.

Todo texto se compone de signos, y quien se ocupa de estudiar las propiedades y el valor comunicativo de estos es la Semiótica. En ese sentido, las ideas de Umberto Eco guían esta parte de la investigación. Dice Fernando Gómez Redondo sobre el semiólogo italiano: “(...) Eco ha desgranado los múltiples problemas de la creación y de la recepción con una valoración continua del texto como producto sígnico, integrado en otra serie de sistemas significantes de los que depende tanto su sentido como su dimensión estética” (2008: 343).

Y eso es precisamente lo que buscamos determinar en las obras de Carlota Carvallo: la utilización que hace del color como unidad de significado, y más concretamente del color como símbolo, en tanto objeto que simboliza.

En el ámbito de la literatura infantil debe ser donde más claramente se define y entiende lo que Wolfgang Iser llama “lector implícito” para referirse al destinatario pensado por el autor mientras elabora su obra. Desde la Teoría de la recepción, podemos afirmar que difícilmente el autor de libros para niños no selecciona con particular atención los elementos que dan forma a sus escritos. En este ámbito, pensar en el lector como receptor de significados es un tema trascendente. Terry Eagleton sostiene que la historia de la teoría literaria moderna fue cambiando de punto de estudio, así, inicialmente el interés estuvo centrado en el autor, luego en el texto y “en los últimos años, cambio de enfoque, ahora dirigido al lector (...) para que la literatura *suced*a la importancia del lector es tan vital como la del autor” (2001: 95). Por eso, en el marco de esta investigación nos preguntamos, ¿es el color un recurso de fácil *significación* para el niño lector?

De la Teoría del discurso, recurrimos al trabajo de Bajtín "El problema de los géneros discursivos", según el cual "cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos géneros discursivos" (1989: 248). Según el crítico, existe una distinción entre géneros discursivos "primarios" y "secundarios". Los primeros mantienen una relación inmediata con la realidad y los enunciados reales de otros —el diálogo y la correspondencia epistolar—; los secundarios son aquellos que surgen en condiciones de comunicación más complejas, como en la comunicación escrita científica, sociopolítica y artística, y tienden a absorber y reelaborar los géneros primarios y los convierten en partes del secundario.

A partir de todo lo expuesto, creemos que Cota Carvallo, como sucede en la literatura, reelabora situaciones cotidianas (“diálogos”, siguiendo a Bajtín) para componer “géneros

secundarios”: poemas, cuentos, novelas para el público infantil. Esto se refleja en su estilo y, a su vez, esto responde a su visión de la literatura para niños como una expresión artística. Esta primera conclusión nos parece interesante porque como señalamos al comienzo en la literatura para niños es común que se anteponga lo pedagógico a lo literario; sin embargo, en el caso de Carvallo su conocimiento del receptor no limitó sus búsquedas artísticas que se reflejan en su estilo.

2.1.2. Literatura infantil y canon literario

Desde la palabra que lo originó —*Kanón*, que significaba vara que mide— hasta sus varias reinterpretaciones devenidas en norma, repertorio o paradigma, el concepto de canon quedó definido hoy como listado donde han sido incluidos —*canonizados*— determinados autores y sus obras considerados representativos de una tradición literaria en particular. Y el referente de canon en nuestra cultura occidental está constituido por uno grupo selecto de escritores, cuyo número varía según los estudiosos. Por ejemplo, según Harold Bloom en su libro *El canon occidental*³¹ son 26. Así, el canon de una cultura, región o país termina siendo una recopilación de lo más representativo de su tradición literaria. En el caso peruano, Carlos García-Bedoya³² ha hecho un recorrido historiográfico por los libros que son referentes de la tradición literaria peruana y, de ellos, además de puntualizar la orientación ideológica que los caracteriza, los fija en tres momentos específicos de nuestra historia: un primer canon de corte oligárquico establecido durante la república aristocrática,

³¹ Madrid, Anagrama, 2012.

³² García-Bedoya Maguiña, C. (2007). El canon literario peruano. *Letras (Lima)*, 78(113), p. 7-24. <https://doi.org/10.30920/letras.78.113.1>

luego un canon oligárquico-criollo a partir del leguismo y un último canon post oligárquico iniciado en los años cincuenta que termina de cohesionarse desde el gobierno de Velasco. Durante la etapa republicana, son varios los intelectuales los que dan forma al canon nacional. Por ejemplo, al primer periodo pertenecen los trabajos de Riva Agüero y de Ventura García Calderón; al segundo, los escritos de José Carlos Mariátegui y Luis Alberto Sánchez, y en el último periodo destacan los trabajos de Sebastián Salazar Bondy, Alberto Escobar y Antonio Cornejo Polar. Los autores considerados también son diversos y su elección casi siempre dependió de la orientación ideológica de quien selecciona y de la época de sus escritos, pero en lo que todos coinciden es en considerar a Ricardo Palma como la figura y eje del canon peruano. Y si bien en algunos textos de Ricardo Palma³³, al igual que en los de Valdelomar y Eguren hay elementos infantiles, ninguno de ellos es un escritor de literatura infantil propiamente dicho, es decir, este tipo de literatura no ha tenido un representante destacado hasta la aparición de Carlota Carvallo y Francisco Izquierdo Ríos y amerita una revisión al respecto sobre la base de los estudios e investigaciones que legitimen el derecho a que alguno de ellos forme parte del canon. Al respecto, existen pocos trabajos³⁴ que insertan algunos de los autores de literatura infantil dentro del canon nacional. No obstante, estas propuestas han sido realizadas por investigadores vinculados a este campo y no por críticos que exploran la tradición literaria general. Aunque estoy de acuerdo en que la literatura infantil debe integrarse al canon general de nuestra tradición, sin embargo no es objeto de esta investigación defender la inclusión de Carvallo en el mismo.

³³ *El Palma de la juventud*, libro editado por su hija Angélica en 1921 que reúne poemas y tradiciones dirigidos a niños y jóvenes del Perú.

³⁴ Uno de ellos es el de Jorge Eslava, *Paisaje de la mañana. Esbozo para un curso de literatura infantil peruana* (2017).

2.1.3. Del análisis estructural al estilema

Según el Estructuralismo, un texto es considerado un sistema compuesto por varios elementos que, al ser estos interdependientes entre sí, le dan sentido de unidad. Y como sistema que es, en su estructura posee dos niveles: uno formal o exterior que organiza al texto en por ejemplo estrofas o párrafos y el otro al interior del texto mismo que determina su composición, como por ejemplo identificar el tiempo o espacio usado dentro del relato. Un análisis estructural del texto se centra en su forma —expresión o significante— y no en su contenido —concepto o significado—. Importa ver del texto cómo está articulado y cómo funciona en tanto estructura. Se prioriza el cómo se comunica, antes que el qué se comunica. Bajo ese razonamiento, el análisis estructuralista es más un método descriptivo, antes que interpretativo. Roland Barthes se refiere así a la naturaleza del análisis estructuralista: “(...) no intenta interpretar el texto, proponer el sentido probable del texto: no sigue un camino anagógico hacia la verdad del texto, hacia su estructura profunda, su secreto” (1985: 292). Y para la investigación, es fundamental identificar las estructuras que poseen las obras de Carlota Carvallo consideradas aquí.

Es necesario precisar que los postulados de los discursos mencionados en esta parte del marco teórico son nociones que amplían y enriquecen el nivel de análisis de esta investigación, pero la herramienta metodológica sobre la que fundamentalmente se apoya el presente estudio es la que propone Carlos García-Bedoya en su libro *Hermenéutica literaria. Una introducción al análisis de textos narrativos y poéticos*³⁵. La razón fundamental de tal elección radica en que el modelo allí propuesto se ha configurado sobre la base de las diversas corrientes teóricas-metodológicas de la crítica literaria, es decir, el modelo termina convirtiéndose en una herramienta que concilia lo más destacable de todos los

³⁵ Lima, Editorial Cátedra Vallejo, 2019.

enfoques abordados (ver anexo 1: Esquema de trabajo). También porque se basa en los textos que Gérard Genette³⁶ definió como de régimen constitutivo, aquellos a los que se les asigna una función estética —Carlota Carvallo hizo referencia a ello³⁷— y, finalmente, porque el modelo de García-Bedoya tiene como otro de sus fundamentos el principio del filósofo francés Paul Ricoeur referido a que para comprender una obra (labor que se ejecuta desde fuera de la obra) es necesario explicarla (labor que se ejecuta desde dentro de la obra)³⁸. Por todo eso, este es el instrumento elegido para el escrutinio de las tres obras de Carlota Carvallo consideradas en esta tesis.

Si bien en la sección correspondiente, analizaremos las obras elegidas desde las herramientas del Estructuralismo y valoraremos sus alcances de manera hermenéutica, por las particularidades de nuestra escritora, hemos decidido incluir una categoría adicional que responde a un rasgo específico que creemos distingue a su estilo. Esta categoría es el estilema, que según García-Bedoya es “un recurso estilístico empleado de modo constante en una obra”³⁹.

2.2. Marco histórico cultural

2.2.1. Los años de formación

El ingreso de Carlota Carvallo a la Escuela Nacional de Bellas Artes marcó su inserción en la vida cultural del país. Es 1926 y ella tiene 17 años. Como en todo el Perú de esos días,

³⁶ Genette, 1993, citado en García-Bedoya, 2019: 22.

³⁷ “Se ha llegado al convencimiento de que la buena Literatura Infantil no es solamente un pasatiempo sin importancia, sino una verdadera necesidad, que en algunos casos puede tener categoría artística (...)” (Carvallo, 1967: 1).

³⁸ García-Bedoya, op.cit., 2019: 89.

³⁹ García-Bedoya, op.cit., 2019: 184.

allí también se vive un ambiente convulso. Gobierna Leguía, y su gestión se caracteriza por ser dictatorial y entreguista al capital extranjero. Ante ello, sectores emergentes presionan por verdaderos cambios sociales, políticos y económicos. Mientras que pensadores e ideólogos no solo proclaman la urgencia de reformar el Estado, sino también de repensar al Perú en términos culturales. Están en boga propuestas ideológicas marcadamente reivindicatorias como la de José Carlos Mariátegui, quien desde su particular análisis de la sociedad peruana expuesto en *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*⁴⁰, dejó establecida la necesidad de incluir en la vida social del país a los sectores históricamente postergados hasta ese momento. Al respecto, Gustavo Gutiérrez sostiene que el principal interés de Mariátegui siempre “fue conocer el Perú y construir en él una sociedad humana y justa”⁴¹. Coincidentemente el año que ingresa Carvallo a Bellas Artes, Mariátegui publica el primer número de la influyente revista *Amauta*, y entre los colaboradores más comprometidos con el proyecto se encuentra quien más tarde sería determinante en la vida y obra de nuestra escritora: el pintor José Sabogal. Aunque no hay registros, todo hace suponer que Carlota Carvallo conoció y frecuentó en algún momento a José Carlos Mariátegui por la cercanía que este tuvo con Sabogal. La obra y prédica peruanista del padre del indigenismo pictórico caló en muchas de sus alumnas y pronto Julia Codesido, Leonor Vinatea, Teresa Carvallo, Alicia Bustamante, Carlota Carvallo y algunos otros nombres que más tarde lograrían el reconocimiento de los críticos abrazan el mismo ideario. Incluso, la influencia de Sabogal habría de trascender más allá de su tiempo:

Es posible decir que pocos creadores del siglo XX han ejercido una influencia comparable a la de Sabogal. Aún hoy, a pesar de haber sido uno de los pintores más debatidos y polémicos de su tiempo, existe pleno consenso acerca de su

⁴⁰ Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007.

⁴¹ Gutiérrez, G. “La autonomía intelectual de Mariátegui”, en *Anuario Mariateguiano*, volumen 7, número 7, Editorial Amauta, Lima, (1995: 50)

importancia no sólo dentro del campo de la plástica, sino también en el proceso más amplio de la definición cultural del Perú moderno.⁴²

Algunos años después de la muerte de Sabogal, la misma Carlota Carvallo habría de hacer manifiesta la influencia que en ese grupo tuvo el pintor: “José Sabogal fue uno de los primeros pintores que volvieron los ojos a la realidad peruana. Admiró nuestra tierra, con su habitante, su paisaje su flora y su fauna. [...]. Nos enseñó a amarla y a enorgullecernos de ella”⁴³ Y aunque ciertamente en parte de su obra Carlota Carvallo pintó al Perú, su pintura abarcó también otros motivos. Paralelamente a sus estudios en Bellas Artes, empieza a trabajar (1928) en las revistas *El hombre de la calle* y *La revista semanal*, ambas de Federico More. Esta proximidad con el escritor modernista e integrante del grupo Colónida, la conectó también con el ambiente intelectual peruano. Y es en este entorno donde le llega el amor y tiempo después habría de unirse a quien sería su esposo por más de 47 años. Aunque Estuardo y Carlota se conocían desde mucho antes de coincidir y enamorarse mientras trabajaban en la revista de More, pues ambos vivían en Barranco y tomaban el mismo transporte público, como tiernamente lo cuenta su hija Charo en la siguiente cita que extraje de la entrevista que me concedió: “Mi papá le había echado el ojo porque mi mamá iba a la Escuela de Bellas Artes y él iría a la universidad en el tranvía”⁴⁴. A partir de su unión con Estuardo Núñez en 1934, nuevos aires habrían de soplar en la vida de Carlota Carvallo en torno a su relación con las Letras.

⁴² Afirma Natalia Majluf en “Sabogal, la mayor retrospectiva dedicada al artista”. Recuperado de: https://www.abcviajes.com/noticias/1037_sabogal_la_mayor_retrospectiva_dedicada_al_artista_museo_de_arte_de_lima.php

⁴³ “Un recuerdo del pintor Enrique Camino,” *Alpha, revista literaria de los amigos del arte*, no. 6, año II, (1966: 19)

⁴⁴ (A.A. Thieroldt, comunicación personal, 19 de noviembre de 2020).

2.2.2. Una época de varias tendencias

Tres son los movimientos literarios que seguramente influyeron en la vida artística y cultural de Carlota Carvallo: el Modernismo, el Postmodernismo y el Vanguardismo. Es difícil delimitar con exactitud el tiempo que abarca cada movimiento, pero sintetizando lo que exponen en sus libros Wáshington Delgado⁴⁵, Ricardo González Vigil⁴⁶ y José Miguel Oviedo⁴⁷, el lapso que engloba a las tres corrientes y su alternancia, empieza en los últimos años del siglo XIX y se prolonga hasta más allá de 1940. En palabras de González Vigil, “Manuel González Prada es el inaugurador de la modernidad en el Perú y el más antiguo de los modernistas en lengua española”⁴⁸; sin embargo, el primer poemario publicado de corte abiertamente modernista es *Iras santas* (1895) de José Santos Chocano. Y, si advertimos en lo ya dicho, que los primeros textos de Carlota Carvallo se publican en 1940, entonces ella escribió en medio de un ambiente en donde estos movimientos influyeron en muchos de los escritores que publicaron aún después de los años 50.

Wáshington Delgado establece que el Modernismo en el Perú tuvo tres períodos o momentos: inicial, de plenitud y final o Postmodernismo. A su vez, González Vigil determina que cuatro son las fuentes o escuelas que nutrieron al Modernismo peruano: el Parnasianismo, el Simbolismo, el Impresionismo y el Decadentismo. Y sobre ellas mencionamos algunos rasgos que caracterizan las obras de quienes escriben bajo la influencia de estas vertientes. En lo que concierne al Parnasianismo, lo antiguo o clásico es un elemento recurrente, se busca la técnica depurada y son usuales las descripciones.

⁴⁵ *Historia de la literatura republicana* (1984).

⁴⁶ *Enciclopedia temática del Perú. Literatura* (2004).

⁴⁷ *Historia de la literatura hispanoamericana. 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo* (2001).

⁴⁸ González Vigil, op.cit., 2004: 105.

Mientras que el Simbolismo apela a las imágenes que las palabras generan y no por lo que convencionalmente definen, importa el lado connotativo de estas para sugerir o insinuar, recurre a las metáforas y es usual el verso libre. El Impresionismo apela a referencias sensoriales, acude a las sinestesias para ligar lo sensorial con lo simbólico. Y el Decadentismo tiene entre sus características al hecho de representar pesimistamente a la cultura occidental, se establece un modo de evidenciar la decadencia del hombre, hay interés por abarcar lo cruel, lo cínico e inserto en ello, el escritor busca el aprecio en medio de tanta perdición.

Durante el período inicial —primeros años del siglo XX—, José Santos Chocano fue la figura descollante que, sin embargo, no es considerado por Delgado como un modernista puro por estar próximo al Romanticismo y al Neoclasicismo, antes que al Simbolismo o al Parnasianismo. El segundo período o la segunda generación de modernistas tiene dos corrientes: una denominada arielista —en clara alusión a la influencia literaria que ejerció José Enrique Rodó, junto con Rubén Darío, en un grupo de escritores peruanos— y el otro colonidista, llamado así por el grupo y la revista *Colónida* que encabezó Abraham Valdelomar. Los arielistas tuvieron un claro matiz aristocrático y no fueron capaces de entender cabalmente a la realidad peruana de aquel entonces. Entre sus representantes más connotados estaban José de la Riva Agüero, los hermanos García Calderón, José Gálvez, Alberto Ureta, Enrique Carrillo y Clemente Palma. Gonzáles Vigil señala que Ventura García Calderón fue “el escritor peruano que más plenamente asumió la estética modernista”⁴⁹, y menciona que su libro de cuentos *Dolorosa y desnuda realidad*, es un claro ejemplo de Decadentismo. Lo del grupo *Colónida* es muy particular porque si bien coexiste con la orientación arielista, se diferencia de esta en que tiene un cariz provinciano, a contracorriente del aristócrata que caracterizó a los arielistas. Ese sentir rebelde e

⁴⁹ Gonzáles Vigil, op.cit., 2004: 108.

iconoclasta se reflejaba en las páginas de Colónida, aquella revista que fundó Abraham Valdelomar y que, aunque solo tuvo cuatro números, conmocionó al ambiente literario de aquella época porque “apuntaba al descubrimiento de todo lo que parecía nuevo e inquietante” (2001: 83), afirma José Miguel Oviedo, he ahí el origen del nombre Colónida, alusión directa a Colón. Valdelomar no solo fue representativo por haber liderado a este grupo de modernistas, sino que él mismo a través de sus primeros cuentos de corte regionalista, dio forma a lo que se considera el punto de partida de la narrativa moderna del Perú. Sin embargo, Wáshington Delgado (1984) precisa que el modernismo de Valdelomar rebasa los límites de la propuesta más auroral de este movimiento:

En su obra hay rasgos, elementos, motivos, formas expresivas que superan los límites de la escuela rubendariana y abren inéditas posibilidades literarias. Lo modernista es en él, el espíritu intuitivo, antirretórico, estéticamente renovador, la fe indesmayable en la belleza. (p. 23).

Acompañaron a Valdelomar en la revista como en la apuesta por el modernismo colonista Federico More, Alfredo Gonzáles Prada, Augusto Aguirre, entre otros.

La última etapa del Modernismo trazado por Delgado se bifurca. Por un lado, se mantiene la presencia del Modernismo de los colónida y su cercanía al ambiente pueblerino y de hogar, y por el otro, el de José María Eguren y su poesía de ensueño. En palabras de José Miguel Oviedo, a Eguren “es posible verlo como un autor que atraviesa el amplio arco cronológico que va del modernismo cenital al postmodernismo y de allí a las fronteras de la vanguardia” (2001: 84). Es decir, ante una poesía tan remozada de originalidad como la suya, resultaba imposible restringirla a un modelo en particular. Y en cuanto a la vertiente modernista que con más frecuencia se advierte en su producción, destaca claramente el Simbolismo. En su obra *Poesía* (1929) están reunidos los tres libros de poemas que escribió y en ellos desfilan cromatismos, alegorías, imágenes que con voz delicada construyen mundos etéreos y surreales que a la crítica de aquella época le costó descifrar. Su poesía,

cargada de música y plástica, color y fantasía, sueño e irrealidad, llevó a que en algún momento se le considere un poeta de lo infantil. Con *Poesía*, Wáshington Delgado considera que acaba la vigencia del Modernismo y asoma el Vanguardismo en el Perú.

Como en el caso de los movimientos anteriores, al Vanguardismo literario también es difícil de delimitarlo con exactitud, pero podemos establecer que tiene sus primeras manifestaciones en 1916 y se prolonga hasta más allá de 1930. En términos generales, el peruano fue un Vanguardismo ecléctico porque en las obras de sus exponentes no se observa una adhesión plena a los elementos usados en los ismos que alimentaron a esta corriente. Salvo el poeta César Moro, que fue un confeso surrealista. Además del Surrealismo, el Cubismo, el Futurismo y el Dadaísmo fueron las demás tendencias que singularizan al Vanguardismo. De acuerdo con Gonzáles Vigil⁵⁰, las siguientes son algunas de las características que identifican a cada una de estas tendencias. Por influencia del Cubismo la narración se torna discontinua y cambiante. El texto deriva en un *collage* de voces. En el plano del espacio y del tiempo se establecen más de una perspectiva. En torno al Futurismo los temas se ligan con lo nuevo o moderno y hay libertad en las formas tanto a nivel gramatical como en la presentación visual de los escritos. Sobre el Dadaísmo resalta su carácter disruptivo, irreverente y cuestionador ante la literatura tradicional. Es común que en su interior las letras, palabras y sonidos nos lleven al sin sentido. Se pone en entredicho al Esteticismo. El Surrealismo se distingue por la manifiesta acción de distanciarse de la conciencia y la razón, la idea es revelar la visión onírico del escritor. A través de las metáforas se fuerza al acto interpretativo del lector.

César Vallejo es considerado el escritor más emblemático de la vanguardia porque desde su primer libro de poemas —*Los Heraldos Negros*, 1919— empieza a romper con la forma de escribir que imperaba, la cual se caracterizaba por el refinamiento de la expresión en

⁵⁰ Gonzáles Vigil, op.cit., 2004.

busca de la belleza del texto como fin supremo y donde no se incide en el tono intimista. Vallejo irrumpe con un estilo bronco, íntimamente humano, intenso, áspero e incluso, irreverente con las reglas gramaticales. Tres años después, con *Trilce*, da inicio a la vanguardia poética. Esto significa que Vallejo no se mantuvo fiel a unos preceptos, él fue un auténtico renovador. Otros autores destacados de esta corriente fueron Alberto Hidalgo, Martín Adán, Carlos Oquendo de Amat, Emilio Adolfo Westphalen, entre otros.

En el capítulo 3 corresponderá establecer si los escritos de Carlota Carvallo contienen rasgos modernistas, postmodernistas o vanguardistas y, consecuentemente, determinar si estos movimientos influyeron o no en su obra.

2.2.3. Un entorno intelectual

Ya casada con Estuardo Núñez, Carlota Carvallo habría de integrarse definitivamente al mundo de las Letras. Y aunque no abandona la pintura, su círculo es cada vez más literario. Con su esposo concurre asiduamente a la peña literaria Pancho Fierro, que tuvo entre sus fundadoras y principal promotora a su antigua compañera de aula en Bellas Artes, la pintora Alicia Bustamante. La peña era un espacio donde confluían muchos intelectuales peruanos y algunos extranjeros que visitaban el Perú. Además, había conocido a José María Arguedas a través de la hermana de Alicia, la poeta Celia, quien en aquel entonces era la esposa del autor de *Todas las sangres*. Por directa mediación de Estuardo, Carlota Carvallo conoce y se hace amiga de Emilio Adolfo Westphalen y de Martín Adán. Fue tanta la amistad con ellos que, incluso, Cota decide retratarlos en su lienzo. También tiene entre sus amigos a José María Eguren, a quien llega a través de su amiga la pintora ecuatoriana Isajara (Isabel Ramos de Jaramillo) que radicaba en Perú y era íntima amiga del autor de

Simbólicas. Isajara era la más entusiasta promotora del grupo “Los Duendes” que fundó José María Eguren y que reunía a Martín Adán, Emilio Adolfo Westphalen, Luis Valle Goicochea, Enrique Bustamante Ballivián, Arturo Jiménez Borja, Alida Helguera, entre otros destacados escritores peruanos. En parte de una entrevista concedida a Jorge Eslava, Rosa Cerna testimonia que efectivamente Carvallo y Eguren eran amigos: “A José María lo conocí gracias a Cota. En una tertulia a la que los dos asistimos”⁵¹.

2.3. Marco conceptual

Los conceptos base de esta investigación son dos:

2.3.1. Estilo literario

En función a los textos revisados y leídos sobre este punto, podemos definir al estilo literario como la particular forma de escribir que tiene un autor y que, al caracterizarlo, lo singulariza o distingue de los demás. Así, la noción de *estilo* se relaciona con la de *forma*, y en el caso de la literatura, implica la manera de expresar —poética o narrativamente— un texto. Gunter Grass emplea un modo muy particular para referirse al estilo como forma habitual de expresión que tiene un autor:

El contenido es el inevitable rebelde, el pretexto para la forma. La forma o la sensibilidad para ella es algo que se tiene, que se lleva como una bomba en el maletín: Sólo se requiere el detonador —llamémoslo historia, anécdota, hilo rojo,

⁵¹ *Libro del capitán II. Islas de la literatura infantil peruana* (2013: 307).

tema o también contenido— para concluir los preparativos de un atentado durante largo tiempo planeado (...) ⁵².

Para el escritor alemán la forma —estilo— tiene más relevancia que el contenido —incluso lo llama “excusa”—. Lo cual es inteligible si aceptamos que los escritores cambian de contenidos, mas no de estilo. A sus vidas, no dejarán de llegar nuevos “detonantes” que los motiven a escribir y lo harán siempre bajo aquellos recursos que caracterizan su particular forma de expresarse. Y aunque Antoine Albalat coincide con Grass al decir que “el estilo es la expresión, el arte de la forma”⁵³, amplía el concepto y afirma que casi siempre “El fondo y la forma *todo es uno*; no se le puede separar, como no puede separarse el músculo de la carne. Es imposible expresar una *idea* que no tenga su *forma* (...). Trabajar la forma es trabajar la idea”⁵⁴ y en muchas obras de Carlota Cavallo esto resulta una verdad irrefutable, como en *Rutsí*, cuya constante ambientación paisajística por la que transita el protagonista obligaba emplear ese lenguaje cromático que ella utilizó. Es decir, para su escritura fue necesario un estilo descriptivo que a decir del mismo Albalat, este “supone el color, el relieve (...), la vida representativa y física: descripción, cuadro, observación, retratos, detalles”⁵⁵. Así, Carlota Carvallo pertenece entonces al grupo de los escritores que según Renard (citado por Albalat), Balzac definía como “escritores de *imágenes*, los que hablan a los sentidos y quieren conmovernos por la evocación directa de las cosas visibles...”⁵⁶. Aspecto sobre el cual que profundizaremos en el acápite 3.3 referido al análisis de las obras de Carvallo incluidas en esta investigación.

⁵² Recuperado de: <https://profehernanblog.wordpress.com/2014/07/19/el-contenido-rebelde/>

⁵³ *El arte de escribir y la formación del estilo* (2008: 37)

⁵⁴ Albalat, op.cit., 2008: 41.

⁵⁵ Albalat, op.cit., 2008: 167.

⁵⁶ Albalat, op.cit., 2008: 168.

Y para las definiciones operacionales de esta investigación, hemos recurrido a Luis Lino⁵⁷ y a Carlos García-Bedoya⁵⁸. En el caso de *Hermenéutica literaria. Una introducción al análisis de textos narrativos y poéticos*, este libro constituye la guía metodológica que nos llevó a determinar que las categorías de análisis para la investigación: estilema, tema, personajes, trama, espacio, tiempo y lenguaje para el caso de los textos narrativos; y nivel fónico, métrica, versificación, figuras retóricas y estilo para el caso del poema. Todas estas categorías están diseminadas en los siguientes tres estratos utilizados como herramienta metodológica para el análisis de las obras de Carlota Carvallo analizadas en el presente estudio:

- Estrato superficial: representa el plano de la expresión de una obra y desde allí se desarrolla el análisis de la dicción textual.
- Estrato intermedio: plano de contenido. Análisis de la sintaxis textual.
- Estrato inferior: sustancia del contenido. Análisis de la semántica textual.

2.3.2. Estilo pictórico

El conjunto de textos consultados nos permite definir al estilo pictórico literario como aquel estilo que constantemente recurre al color para simbolizar y para construir las diversas figuras de retórica que se incluyen en un texto. Entre dichos textos está el artículo científico “El color en la literatura del modernismo” del académico español José Luis Bernal Muñoz⁵⁹,

⁵⁷ *El ritmo y la modernización de la lírica peruana. Los casos de Gonzáles Prada, Eguren y Valdelomar*, (2013).

⁵⁸ García Bedoya, op. cit., 2019.

⁵⁹ Bernal, José L. 2002, en *Anales de Literatura Española*, núm 15 (2002), Alicante, Universidad, Departamento de Literatura Española, pp. 171-191. (Serie monográfica, 5) Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://data.cervantesvirtual.com/manifestation/333864>

el cual nos acerca a autores que usaron al color como elemento fundamental para la elaboración de sinestesias y metáforas cromáticas.

Otro texto fundamental es el que Estuardo Núñez publicó en *Amauta* en 1929⁶⁰ sobre la inclusión del color en la poesía de José María Eguren, allí señala que, en manos del poeta, “el color proporciona calidad poética al objeto a que se aplica”. “Entre sueño y realidad: significado del color en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer. Nuevas aportaciones”⁶¹, es también un artículo científico del filósofo y académico Carlos Miguel Pueyo y en él subraya que el poeta sevillano utiliza al color para pintar la escena que relata, punto coincidente con la obra de Carlota Carvallo, pues ella tiene la misma intención. Entre los libros consultados están *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*⁶² y *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*⁶³. El primero es obra de la socióloga alemana Eva Haller, quien reúne y analiza las opiniones de 2000 personas en torno a la relación de los colores con los sentimientos. Para la presente tesis, el aporte fundamental de ese libro gira en torno al precepto referido a que, si bien ningún color carece de significado, es el contexto dentro del cual se usa lo que produce su efecto, y Carlota Carvallo apela al color en una diversidad de situaciones y escenarios dentro de los universos de ficción que construye.

El segundo libro pertenece al académico colombiano Manuel Antonio Arango. En él analiza el recurrente uso del color —en tanto símbolo— que caracteriza a gran parte de la obra del poeta español o en palabras del propio autor:

⁶⁰ “Ensayo sobre una estética del color en la poesía de Eguren” en la revista *Amauta* N° 21, pp. 32-34, Lima.

⁶¹ Miguel-Pueyo, Carlos. 2007, en *Nuevos caminos del hispanismo...: actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. París del 9 al 13 de julio de 2007.

https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_182.pdf

⁶² Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL., 2004.

⁶³ Madrid, Editorial Fundamentos, 1998.

El objeto de esta investigación no es el de crear un diccionario general de símbolos en la obra de Federico García Lorca, sino el de limitarnos a un análisis del vocabulario literario aplicado al empleo concreto de la palabra en su contexto (1998: 18).

Es decir, el ejercicio que hace Arango de contextualizar palabras en su rol de símbolos, es el mismo que ponemos en práctica para interpretar palabras (colores) en la poética de Carlota Carvallo.

2.4. Metodología

La presente investigación es de carácter exploratorio, pues no existen estudios previos que incidan en el análisis hermenéutico de obras escritas por autores de literatura infantil y juvenil en el Perú. Recordemos que los estudios exploratorios se efectúan, normalmente, cuando el objetivo es examinar un tema o problema de investigación poco estudiado o que no ha sido abordado antes. “Es decir, cuando la revisión de la literatura reveló que únicamente hay guías no investigadas e ideas vagamente relacionadas con el problema de estudio” (Roberto Hernández *et al.*, 2006: 70).

Tipo de investigación

Analizar e interpretar son los dos criterios que implica el diseño de esta investigación y, por lo mismo, la metodología cualitativa resulta idónea para este estudio. Analizar escritos exige entender lo que hay dentro de ellos, qué elementos contienen, qué los caracteriza, qué pueden aportar, es decir, se busca profundizar en el estudio y revisión de las obras de la autora considerada en esta tesis.

CAPÍTULO III

3.1. Carlota Carvallo y el color

3.1.1 Descubrimiento del color: infancia en Huacho

Tres escritores que utilizan al color como recurso literario han vivido su infancia muy cerca de la naturaleza: Juan Ramón Jiménez nació y pasó sus primeros años en Moguer, un pueblo agrícola español donde se cultivaba la vid y que además estaba muy cerca de un puerto; José María Eguren creció en las haciendas Pro y Chuquitanta a 20 kilómetros de Lima; y Carlota Carvallo en Huacho, lugar que ondula entre su condición de puerto y campiña. Crecer en estos entornos provee de algunas imágenes paisajísticas que retratan la diversidad de matices que solo la naturaleza puede ofrecer y permanecen en la memoria de espíritus tan sensibles como los escritores. Así lo refrenda la académica española Gema Areta Marigó cuando se refiere a la infantil estancia de Eguren en el campo: “La naturaleza observada con los ojos de la infancia quedará grabada para siempre en su imaginación

poética (...)”⁶⁴. Cabe precisar también que, en los tres casos, el impacto que el color de la naturaleza ejerció sobre ellos se trasladó también al lienzo: Jiménez estudiaba pintura, Eguren la practicaba con regularidad y Carvallo se formó en ella. Queda establecido entonces que en Carlota Carvallo la sensibilidad por el arte empezaría a manifestarse en esa auroral residencia en Huacho, naturaleza y color marcarían para siempre su vida como artista. Y ella lo reafirma algunos después (1967) al decir que “Los cuentos que se escriben en América deben pintar nuestros paisajes con sus flores, sus pájaros, sus árboles y su clima”⁶⁵. Además de la naturaleza aludida en la cita de Carvallo, debe repararse en el verbo **pintar**, y es que era afán de ella escribir siempre a través de una particular prosa visual que caracterizó a su estilo literario.

En la vida de Cota, la infancia en Huacho no solo es trascendente por los paisajes y lo que estos le dejaron, lo es también porque en esa etapa de su vida ella se empieza a aproximar al arte en sus diversas manifestaciones. Allí aprende a tocar el piano, juega a la actuación con sus hermanas y se aficiona por el cine. Pero son fundamentalmente la escritura y la pintura las que le generan mayor interés. En el primer caso, desde muy niña empieza a escribir cartas: “Yo tengo unas cartas que son desde los siete años, cartas que le escribe a su papá que estaba fuera, de viaje, son muchas cartas donde cuenta la vida de Huacho, peripecias de su infancia (...)”⁶⁶, me confió en una entrevista su hija Charo Núñez, refiriéndose a su madre. Y en el caso de la pintura, su hijo Rodrigo cuenta que, todavía siendo niña, Carlota Carvallo le manifestaba a su padre el deseo de querer pintar árboles y cielos, caballos y personas⁶⁷. Finalmente, significa que los primeros 16 años de la vida de

⁶⁴ *La poética de José María Eguren* (1993: 10).

⁶⁵ *El papel de la literatura infantil* (1967: 13)

⁶⁶ (A.A. Thieroldt, comunicación personal, 19 de noviembre de 2020).

⁶⁷ Núñez, R. (15 de abril del 2019). “Carlota Carvallo, una huachana ilustrada”. Sociología en la red de la UNJFSC. Recuperado de: <https://sociologiaenlaunjfsc.wordpress.com/2019/04/15/carlota-carvallo-huachana-ilustradacota-y-el-tea/>

Carlota Carvallo estuvieron matizados de arte, así, no era difícil imaginar que definitivamente encaminaría su vida en esa dirección.

3.1.2 El color como medio de expresión: formación en Bellas Artes

Carlota Carvallo empieza sus estudios de pintura en 1926. Cuando ingresa a Bellas Artes, la escuela era dirigida por Daniel Hernández, pintor que había tenido una larga estancia en Europa y que retornó al Perú expresamente para ser su director. “De esta manera la Escuela inicia su funcionamiento con un enfoque académico francés (...)”⁶⁸, sin que ello signifique que algunos docentes no pudieran desarrollar estéticas con otras orientaciones. Y es el caso del profesor José Sabogal que opta por una corriente peruanista que resultó siendo una propuesta pictóricamente más atrayente para Carlota Carvallo y otros de sus jóvenes alumnos. El grupo encamina su formación hacia elementos que retratan motivos fundamentalmente peruanos frente a estilos pictóricos extranjeros que habían prevalecido hasta ese momento. Juntos, el maestro José Sabogal y sus alumnos, empiezan a sentar las bases de lo que luego sería denominado el indigenismo pictórico.

Cota ingresó a la escuela cuando tenía 17 años, y hasta los 51 —1960, año en que deja de pintar— va a desarrollar una destacada labor como pintora que le permitió participar en varias muestras colectivas e individuales en Perú, Chile, Suecia y Noruega. Además, en 1953 obtuvo el Premio Nacional de Pintura Ignacio Merino. Es decir, durante 34 años el arte pictórico fue una forma de expresarse. Su propuesta no se limitó a la primera corriente que como pintora adoptó, sino que fue diversificándose tanto en motivos como en técnicas: pintó

⁶⁸ Alvino, J. (16 de diciembre del 2020). “La Escuela Nacional de Bellas Artes y el surgimiento del Neoperuano”. *Apuntes. Revista digital de arquitectura*. Recuperado de: <http://apuntesdearquitecturadigital.blogspot.com/2020/12/la-escuela-nacional-de-bellas-artes-y.html>

paisajes, desnudos, bodegones o retratos, y lo hizo al óleo, acuarelas, lápices u otros. El crítico Diego Otero resume muy bien el tránsito de su trayectoria:

Pasó de una versión personal del indigenismo sabogalino —de un sutil tono menor, extraño para la época, y más extraño aun para la radicalidad con que la escuela postulaba sus programas— a una abierta, libre exploración de lo onírico desde distintas vertientes —lo naif, ciertas interpretaciones del legado cubista—, pasando por una suerte de feliz especialización en el retrato de personajes.⁶⁹

Aunque no existe un registro que permita conocer la totalidad de sus obras y sus fechas de creación, he podido recoger algunos datos y enlazarlos en el intento por trazar una línea de tiempo sobre su etapa de pintora. Desde su ingreso a Bellas Artes (1926) y hasta 1939, se dedica casi por completo a pintar y exponer⁷⁰. Y afirmo que no se dedica totalmente porque debe tomarse en consideración que tres poemas suyos —“Las vocales”, “Mi caballo blanco” y “El negro Pancho”— aparecen en el diario *La Prensa* de Buenos Aires en mayo de 1940⁷¹, lo que significa que en esa década del 30 Cota tiene que haber empezado a escribir literatura. Es decir, desde la escritura de esos poemas y hasta 1960, formalmente va a dedicarse a ambos oficios.

Después de 1960, abandona la pintura y se dedica exclusivamente a la escritura. Como sugiere Otero, el tramo final de la carrera de Cota como pintora está caracterizado por los retratos y cuadros de estilo cubista, y a esos ámbitos pertenecen las siguientes obras que he podido identificar y que tienen claramente establecidas las fechas:

- 1947: Retrato de Eleonora Katz (ver anexo 2)
- 1950: Retrato de Martín Adán (ver anexo 3)
- 1950: retrato de su hijo Hernando (ver anexo 4)

⁶⁹ Otero, D. (21 de octubre del 2007). “Trazos familiares”. *El Comercio*, suplemento *El Dominical*, p. 8.

⁷⁰ Biblioteca Nacional del Perú (1990: 13-14). *Carlota Carvallo 1909-1980 Biobibliografía*.

⁷¹ Biblioteca Nacional del Perú, op.cit., 1990: 26-27.

- 1957: Carrusel (ver anexo 5)
- 1957: Los columpios (ver anexo 6)

Existe un retrato de Emilio Adolfo Westphalen que no pude ubicar y que ha sido pintado durante los años 50⁷², y otro de Estuardo Núñez (ver anexo 7) que no muestra la fecha. Con estos, da por concluida su carrera como pintora y se entrega única y definitivamente a la escritura de obras para niños.

3.2. Carlota Carvallo y la literatura

3.2.1 De la pintura a la escritura

Queda establecido que la publicación de tres poemas de Carlota Carvallo en 1940 marca el inicio de su exitosa carrera como escritora. Queda establecido también que la inquietud de ella por escribir literatura tiene que haber surgido unos años antes, es decir, durante la década del 30. Dos hechos acontecidos en ese lapso influyen en que Cota se decida a escribir literatura, y concretamente infantil. El primero es su matrimonio con Estuardo Núñez en 1934. Una vez casada, Cota va a estar inmersa en el universo intelectual que rodea a su esposo; clases, investigaciones, escritos y amistades ilustradas. Aunque ciertamente el mundo de las Letras no le era ajeno a Cota porque ella leía desde pequeña. O en todo caso, como sostiene su hijo Rodrigo, “El amor le renueva los intereses literarios. Él le regala nuevos libros (...)”⁷³, refiriéndose a la unión de sus padres. Pero si hay un resurgir de su interés por la literatura, ahora también lo hay por escribirla. Y mucho esfuerzo no le iba a

⁷² Conversación con su hijo Rodrigo Núñez Carvallo. (A.A. Thieroldt, comunicación personal, 27 de julio de 2020).

⁷³ Núñez, R. (15 de abril del 2019). “Carlota Carvallo, una huachana ilustrada”. Sociología en la red de la UNJFSC. Recuperado de: <https://sociologiaenlaunjfsc.wordpress.com/2019/04/15/carlota-carvallo-huachana-ilustradacota-y-el-tea/>

demandar: desde los trece años ella escribía disciplinadamente un diario personal. La existencia del diario en mención se enlaza con el otro hecho trascendente en su deseo de escribir literatura infantil: su estreno como madre. El diario personal que por años escribía toma un giro a partir del nacimiento de sus hijos: “(...) convierte el diario en el diario de sus hijos [...]”⁷⁴, menciona su hija Charo Núñez. Así, la maternidad representa otro vigoroso estímulo para Carvallo. “La llegada de su primer hijo, en 1935, le despertó nuevas inquietudes que la llevarían a explorar en el campo de las Letras”⁷⁵. Incluso la misma Carvallo deja entrever que la presencia infantil en casa fue determinante: “A medida que vamos envejeciendo olvidamos esta magia de la palabra y del ritmo, pero bastará tener pequeños en nuestra casa para que brote una poesía para ellos”⁷⁶.

Entonces, el matrimonio con Estuardo Núñez y su estreno como madre son hechos personales que, finalmente, inciden en su determinación de reorientar su vida también en dirección a la escritura de libros para niños.

Después de los poemas publicados en Buenos Aires, el siguiente escrito que deja de ser inédito —aunque todavía no publicado— fue su novela *Rutsí, el pequeño alucinado*. A este libro lo considero el más importante y significativo de toda la obra literaria de Carlota Carvallo, y no solo porque en 1943 obtuvo el Premio Editorial Farra & Rinehart de New York, sino que, además, a partir de él queda establecido para siempre el estilo literario que habría de caracterizar la poética de Carlota Carvallo. En ese libro se funden a la perfección fondo y forma. El fantástico personaje principal da inicio a una búsqueda que lo lleva a recorrer las tres regiones del Perú, y entonces al estar casi siempre contextualizado en

⁷⁴ (A.A. Thieroldt, comunicación personal, 19 de noviembre de 2020).

⁷⁵ Eslava, J. *Paisaje de la mañana. Esbozo para un curso de literatura infantil peruana* (2017: 305).

⁷⁶ *El papel de la literatura infantil* (1967: 7)

parajes y paisajes naturales, las escenas que ofrece el narrador están descritas con muchos matices, como si fueran pequeños cuadros:

Grandes macizos de retama amarilleaban el campo, y las casas de madera, techadas de palmera, fueron sustituidas por otras blancas como palomas adormecidas sobre los cerros, coronadas de rosadas tejas. El cielo se ponía cada vez más azul. Las nubes parecían vellones blancos⁷⁷.

En esta obra se puede observar, claramente, la influencia de tres factores que, a mi consideración, configuraron el estilo literario de Cota; su formación de pintora, sus lecturas y el contexto cultural de su época:

1. En la versión que en el 2009 publicó Ediciones SM de Rutsí, la historia está contada en 190 páginas, y al interior de ellas hay 165 menciones al color. Esta recurrencia evidencia lo presente que está el color en Cota. En esta, y en otras obras de Carvallo, se percibe la intención de querer hacer más visual la experiencia de quien lee sus obras. Es como si quisiera hacer más vívidas las escenas que construye utilizando una prosa visual, y esa es la diferencia con los otros dos autores que también hacen uso del color y son mencionados en esta investigación: Eguren y Jiménez; mientras ellos lo usan para connotar, Cota suele utilizarlo para denotar, y entonces en ella resulta siendo habitual el uso de epítetos, por ejemplo.

2. En sus primeras lecturas, incluyó algunos románticos europeos: “Antes de la adolescencia había agotado el conocimiento de Andersen, Grimm, Schmidt, (...). También la mitología griega”⁷⁸. Andersen y los hermanos Grimm, que en algunos casos crearon y en otros recrearon sus cuentos basados en el folklore de sus países, influyeron en ella a través de ese romanticismo al que Wáshington Delgado se refiere como el que “cultivó el gusto

⁷⁷ Rutsí, *el espíritu de la selva* (2009: 33)

⁷⁸ (Núñez, 1984, como se citó en Heflin, 1991)

por la vida popular, por las literaturas de tradición oral, por el folklore y por todo lo típico y pintoresco de cada pueblo”⁷⁹. Y en ese sentido, no solo fue en Rutsí que Cota sigue esa línea, fueron muchas las obras donde ella se inspira en los mitos y leyendas del Perú. La influencia que esa corriente tuvo sobre ella la llevó a afirmar que “Los más hermosos cuentos de todo el mundo han sido los que se han inspirado en los relatos populares de su propio país, porque ellos sirven para dar al hombre desde temprano, la conciencia de su propio medio”⁸⁰.

3. La obra de Cota se enmarca bajo la influencia del Modernismo. Si bien ella empieza a escribir a fines de los años 30 y publica a inicios de los 40, el Modernismo que en ella incide data de algunos años antes. Es decir, de autores que publicaron en décadas anteriores y que sin escribir expresamente para niños, sus libros “trazaron la ruta e inspiración a algunos a hacerse escritores, más precisamente, de libros para niños”⁸¹. Esos pioneros fueron fundamentalmente Abraham Valdelomar y José María Eguren.

Los primeros cuentos de Valdelomar son considerados el inicio de la narrativa moderna en el Perú. Son historias de corte regionalista que recogen el cálido y sencillo ambiente de la provincia. Intención que en Cota no solo se plasma en muchos de sus escritos, sino también en las varias citas que al respecto he incluido en esta investigación y donde ella lo expresaba abiertamente. Otro punto que en común tienen del Modernismo Valdelomar y Cota es el referido al arte en general:

La complejidad del Modernismo supuso intercambios activos de fuentes de inspiración y motivaciones contemporáneas en el artista en general. Esto

⁷⁹ Delgado, op.cit., 1984: 59.

⁸⁰ Respuesta a una de las preguntas que Jesús Cabel le formuló en un cuestionario referido a la literatura infantil en el Perú y que aparece en *Literatura infantil en el Perú/Debate y alternativa* (1981: 14).

⁸¹ Rodríguez, J. (2013) Pilares de literatura infantil y juvenil en Perú. En B. Robledo (eda.), *Hitos de la literatura infantil y juvenil iberoamericana* (p 219).

determinó la cooperación entre diversas disciplinas. Abraham Valdelomar practicó este ejercicio creativo, pues confluyeron en él intereses literarios y plásticos⁸².

Concepto que irrefutablemente también se observa en Carlota Carvallo. Su larga alternancia entre la pintura y la escritura así lo demuestra, al igual que su estilo literario de evidente tono pictórico. Y en este aspecto, Carvallo se relaciona también con el Modernismo de Eguren, aunque es necesario precisar que a Eguren “(...) es posible verlo como un autor que atraviesa el amplio arco cronológico que va del modernismo cenital al postmodernismo y de allí a las fronteras de la vanguardia (...). Eguren, enigmáticamente, parece desbordar esos encasillamientos y seguir desafiando la sagacidad de los críticos”⁸³. Por eso su poesía fue inicialmente incomprendida, por ese lenguaje tan original que responde a su propia voz o como dice el mismo Oviedo: “la suya es la vida de un contemplativo, que mira afuera sin dejar ser introspectivo para contemplar sus propios paisajes de ensueño”⁸⁴. Eso explica porque la presencia infantil en sus poemas transita por entornos etéreos, mientras que en Carlota Carvallo eso no es la norma. Entonces queda claro que la coincidencia entre ambos escritores se da concretamente por la abundancia de cromatismos e imágenes verbales. E insistimos, Carvallo citaba al color para remarcar, Eguren para simbolizar. Y en la poesía del autor de *Simbólicas* queda en perfecta evidencia la definición de Gonzáles Vigil sobre el simbolismo poético: “El poema simbolista opta por la sugerencia, por la polisemia abierta de las palabras con todo su potencial connotativo y el encanto de lo no dicho declarativamente”⁸⁵.

⁸² Barriga, M. (mayo del 2019). “Abraham Valdelomar: sus ideas estéticas y el Modernismo europeo”.

Recuperado de:

https://www.researchgate.net/publication/333092720_ABRAHAM_VALDELOMARSUS_IDEAS_ESTETICAS_Y_EL_MODERNISMO_EUROPEO_1

⁸³ Oviedo, op.cit., 2001: 84.

⁸⁴ Oviedo, op.cit., 2001: 85.

⁸⁵ Gonzáles Vigil, op.cit., 2004: 110.

3.2.2 La literatura infantil peruana entre 1920 y 1950

La publicación del libro *Juguetes*, en 1929, marca un hito en la historia de la literatura infantil en el Perú por tratarse de la primera obra escrita expresamente para niños. Sin embargo, este libro no es el primero que incluye niños o elementos infantiles en sus textos, ya algunos años antes —en la primera década del siglo XX— Valdelomar y Eguren lo hicieron y, por esa razón, muchos estudiosos los consideran los pioneros. Ellos ya habían erigido personajes infantiles que serían memorables en la historia de la literatura peruana. Por ejemplo, en 1914 Valdelomar dio vida a Miss Orquídea en “El vuelo de los cóndores” y Eguren, en 1916, a la niña de la lámpara azul en el poema del mismo nombre. Incluso Ricardo Palma incluyó niños en algunos de sus trabajos y, parte de estos, fueron recopilados por su hija Angélica y publicados en 1921 bajo el título de *El Palma de la juventud*. Es decir, el camino de Alida Elguera —autora de *Juguetes*— y de todos los que vendrían después, fue trazado fundamentalmente por Valdelomar y Eguren. Gran parte de la obra de estos pioneros fue escrita bajo la influencia del modernismo, pero “a partir del 20 y durante dos décadas, el Vanguardismo impera en el Perú y revoluciona lo artístico y social, sacudiendo así las bases de nuestra cultura”, menciona Eslava (2017: 280). Ello repercutió también en la literatura infantil, así, lo que fue escribiéndose a partir de *Juguetes* se empieza alejar del tono abiertamente moralista que predomina en los diez cuentos navideños del libro de Elguera y al que Carlota Carvallo le reconoció “ternura y fantasía” (1967: 23). Inaugurando la década del 30 apareció el libro de Angélica Palma *Contando cuentos*, obra sobre la que Sebastián Salazar Bondy se refirió como “lo mejor con que cuenta la literatura infantil peruana”⁸⁶. Un año después, César Vallejo escribiría el cuento

⁸⁶ (Como se citó en Eslava, 2017: 303)

Paco Yunque, aunque tuvieron que pasar 20 años para que el relato fuera finalmente publicado, y eso porque la editorial en la cual iba a aparecer inicialmente, desistió de hacerlo por considerarlo inapropiado para niños. Y seguramente el veto se basó en que, al habitual tono bronco de Vallejo, había que sumarle la crudeza con la que aborda el tema de la desigualdad social, elementos poco aptos en aquel entonces como para dirigirse a la niñez. De tono evocativo y próximo a Valdelomar —por el manso y reposado retrato que se hace de la provincia—, en 1932 se publica el libro *Las canciones de Rinono y Papagil* de Luis Valle Goicochea, obra que Jéssica Rodríguez considera como uno de los dos primeros poemarios para niños⁸⁷. De este mismo autor, dos años después aparece *El sábado y la casa*, obra que, aunque conserva el tono evocativo, además, ahora es doliente. La del 30 sigue siendo una década de convulsión para el Perú, derrocado Leguía, se suceden los militares en el poder y en medio del férreo manejo gubernamental, las ideas de Haya De la Torre y Mariátegui van ganando espacio en la sociedad civil. Y aunque Mariátegui muere en 1930, su *peruanicemos al Perú*⁸⁸ permanece vigente como una prédica que es asumida en diferentes ámbitos del arte, y en la literatura infantil también se hacía evidente. Así, las siguientes publicaciones en aparecer tienen ese cariz. María Wiese, quien fue habitual colaboradora de la revista *Amauta* y cercana a Mariátegui, publicó *Quipus. Relatos peruanos para niños* en 1936. El libro es un conjunto de veintinueve narraciones breves que alineadas conforman un recorrido por nuestra historia. Y en medio de ese trayecto varios mitos y leyendas andinas son recreados. Los textos se acompañan por xilografías hechas por su esposo, el pintor José Sabogal. En 1937 se publica *Niños del Kollao* de José Portugal Catacora, maestro comprometido con el Perú no solo por retratar en sus escritos a la penosa realidad educativa de la provincia, sino también por su sacrificada labor

⁸⁷ Rodríguez, op.cit., 2013: 220.

⁸⁸ Nombre de la sección que José Carlos Mariátegui tenía en la revista *Mundial* que circuló entre 1925 y 1929 y en la que publicaba artículos sobre el Perú.

alfabetizadora en zonas rurales. Su libro en mención lo componen dieciséis cuentos que, como el título adelanta, tienen a niños como protagonistas en medio de entornos escolares bastante modestos. En 1938 aparece *Mis doce cuentos de colores* de Lucila Larrabure. Y cerrando la década —1939— Abraham Arias Larreta publica *Rayuelo*. “Libro cantarino y juguetero” dice de él Danilo Sánchez Lihón, y ciertamente prima una inocente musicalidad que se deja oír a través de la inclusión de onomatopeyas en varios de sus poemas como el “pácata pácata” del Potro alazán o el “chiqui chiqui chac” del tren que resoplado va. El libro tuvo varias reediciones, incluso algunas bilingües. Empezando la década del 40 se escribe el cuento “El trompo”, pero no sería publicado hasta 1951 como parte del libro *Estampas mulatas* de José Diez Canseco. Autor ni cuento se dirigían a niños, pero la trascendencia del relato para la literatura infantil radica en que, así como Valdelomar y Eguren erigieron personajes infantiles memorables, Chupitos también lo es. Es un morenito de 10 años que representa a esa niñez vivaz y marginal que en Lima se empezaba a configurar, que a punta de duras lecciones de vida da inicio a su andar por el mundo. Cuento que además inspiraría a otros autores —no necesariamente de literatura infantil y juvenil— que más tarde retrataron en sus obras a la Lima criolla y marginal. *Tono de fauna* —1941— es uno de los dos primeros libros que publicó Mario Florián, y sobre ellos, Eslava dice: “revelan un interés por formular una estética andina que impregne las fuentes de inspiración popular” (2017: 407). Inspiración que muchas veces surge de la propia experiencia, pues, según Ricardo Gonzáles Vigil, Florián fue pastor en su infancia⁸⁹, y entonces el yo poético de su poema “Yo soy un pastorcito” es su misma voz. En 1943 Luis Valle Goicochea escribe *Marianita Coronel*, obra que la investigadora Jéssica Rodríguez reconoce como el segundo poemario publicado para niños. Marianita era el nombre de la madrina de bautizo del autor. Al año siguiente se publica *Pelota de trapo* de Teófilo Acuña, obra conformada por quince

⁸⁹ Gonzáles Vigil, op.cit., 2004: 129.

narraciones que retratan el tránsito de la niñez a la juventud en un entorno sencillo y humilde. En 1945 se publica la obra *La canción menuda* de Jorge Ortiz Dueñas que lleva prólogo de Francisco Izquierdo Ríos y que al respecto dice:

Ortiz Dueñas, ignorado maestro primario, hace a la Patria valiosa ofrenda; digo a la Patria, porque los niños, para quienes es el libro, son los futuros forjadores de ella, y nada mejor, entonces, que un libro de literatura infantil para arraigar en ellos ese sentimiento (1969: 28).

La cita muestra lo vigente que estaba el deseo de encaminar a la niñez y juventud peruana hacia el encuentro con su cultura, entorno y realidad. A tono con esa tendencia, en 1946 se publica *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*, recopilación hecha por José María Arguedas y Francisco Izquierdo Ríos. Sobre la obra, este último autor refiere lo siguiente:

(...) *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*, correspondientes a las tres regiones naturales del país, seleccionados del material recogido por los maestros y alumnos de las escuelas de la República bajo la orientación de la Sección de Folklore y Artes Populares, dependencia de ese organismo del Estado. La selección y notas de dicho libro se deben al escritor José María Arguedas y a mí, que desempeñaba por entonces la Jefatura de la Sección indicada. El hombre peruano de la Costa, la Sierra y la Selva, en proceso de mestizaje, con su peculiar modo de vida, sus costumbres, sus trabajos, su condición social, es un elemento que no puede estar ausente de la literatura infantil (1969: 23).

Destacable de la obra es que, todo lo recopilado en ella —sesenta y cinco relatos de las tres regiones del Perú—, fue escrito por maestros y alumnos que recogen parte de la literatura oral del Perú. Convirtiéndose el libro en una cantera para los siguientes autores que optaron por escribir historias fabulosas ligadas al acervo nacional, como afirma Jéssica Rodríguez (2013: 226).

La década del 50 es significativa para la literatura infantil peruana porque marca el inicio de la carrera literaria de Francisco Izquierdo Ríos, quien —junto a Carlota Carvallo— es considerado el principal pionero de literatura infantil y juvenil peruana. A lo largo de su vida,

Izquierdo Ríos estuvo ligado a la infancia y juventud no solo por la numerosa obra que a ellas dedicó, sino también desde su infatigable labor de maestro que fundamentalmente ejerció en su región de origen; la amazónica. Además, desde su puesto en el Ministerio de Educación impulsó la divulgación de las diversas expresiones del arte popular, como la recopilación *Mitos, leyendas y cuentos peruanos* ya comentada anteriormente. Esta década fue el marco inicial que para dar a conocer lo trascendente que sería su voz dentro de la literatura infantil y juvenil peruana, por ejemplo, sus primeras obras publicadas pertenecen a tres géneros diferentes: *Cuentos del tío Doroteo* en 1950, el libro de poesía *Papagayo, el amigo de los niños* en 1952 y la novela *Gregorillo* en 1957. A esos libros le siguió una numerosa y reconocida obra, entre la que destacan *El árbol blanco* —Premio Nacional de Fomento a la Cultura Ricardo Palma en 1963—, el cuento “El bagrecico” —incluido en el libro de relatos *El colibrí con cola de pavo real* en 1965— y su ensayo *La literatura infantil en el Perú* en 1969.

También a inicios de los 50, Julián Huanay publica *El retoño*, relato de corte socialmente realista. Al igual que Rutsí, Juanito —el protagonista— emprende un viaje hacia la ciudad y como este, descubre que el camino está lleno de engaños y abusos para quienes simbólicamente buscan una sociedad más justa. Como el inocente Esteban, el protagonista de “El niño de junto al cielo”, niño provinciano que en la ajena urbe es timado por otro niño que, a diferencia de él, es criollo y pendenciero. Que más de un cuento pertenezca a esta temática, da cuenta que ello se tornaba en tendencia dentro de la literatura peruana. Este último relato es de 1954 y pertenece al libro *Lima, hora cero* de Enrique Congrains. Cerrando la década aparecen otros dos libros también relevantes dentro de la literatura infantil; *Poesía infantil* de Mario Florián en 1956 y la antología de *Cuentos infantiles peruanos* de Sebastián Salazar Bond en 1958. Este último libro constituye la primera obra

que reunía lo más representativo —hasta ese momento y a juicio de Salazar Bondy— de la narrativa infantil para niños en el Perú.

Este repaso nos permite concluir que los escritores eran fundamentalmente maestros que optan por escribir acerca de nuestras tradiciones o por reflejar la desigual realidad a través de un tono de denuncia. Es decir, la literatura infantil y juvenil peruana se constituía en un ámbito de reflexión acerca del Perú y su realidad.

3.2.3 Panorama por su obra literaria⁹⁰

La obra de Carlota Carvallo es vasta en producción, pero limitada en reediciones. No hay disponible muchas de sus obras y, quien emprenda una investigación sobre su trabajo, deberá acudir fundamentalmente a otros investigadores, libreros de viejo material, familiares de ella o bibliotecas especializadas. Por la razón expuesta, no he podido revisar toda la obra de la autora, aunque —afortunadamente— lo que pude obtener y analizar, es considerado lo más representativo de su producción y es la base sobre la que trazo este recorrido.

Carlota Carvallo abarcó casi todos los géneros literarios; novela, cuento, poesía, ensayo e incluso, teatro, música y periodismo cultural. Su obra está en libros, antologías, periódicos y revistas dentro y fuera del Perú. Los primeros escritos de ella aparecen en la década del 40 y los últimos a finales de los años 70. Sus primeros textos fueron unos poemas que aparecieron en un periódico bonaerense, y en 1977 escribió su último texto: el cuento titulado “El abuelo volador” que fue publicado póstumamente por sus hijos en 1990 en el libro *La niña del espejo y otros cuentos. Obras escogidas*. Tomo I. Es decir, durante cuatro

⁹⁰ En este apartado no voy hacer mención a la novela *Rutsí, el pequeño alucinado*, al poema “El cielo es azul” ni al cuento “Oshta y el duende” porque serán analizados en el siguiente ítem.

décadas Carlota Carvallo se dedicó a escribir obras cuyos registros ondulaban fundamentalmente entre el texto que recoge y recrea la sabiduría popular y ancestral del Perú y la creación de universos propios de corte realista o también fantástico. Su interés por recuperar o escribir literatura temáticamente ligada a lo peruano se empieza a gestar en su infancia gracias a que “Entre las empleadas del hogar, tuvo buenas informantes de leyendas y apólogos indígenas del Perú” afirma Estuardo Núñez⁹¹. Ese interés por reflejar la cultura peruana se acrecienta también por los numerosos viajes que ya casada hizo al interior del país en compañía de su esposo y por la influencia que sobre ella ejercieron sus amigos José Sabogal y José Carlos Mariátegui. Aspectos que finalmente establecerían una constante en su literatura y que la llevaría a afirmar que “Considero fundamental la literatura infantil inspirada en nuestro folklore (...)”⁹². Dentro de esta línea escritural de clara ambientación peruana y en cuyo interior se mueven personajes oriundos de las tradiciones populares, resaltan algunos cuentos del libro *Cuentos de Navidad* (1964) como “Los campesinos” o “El tayta niño”. Este libro reúne diez relatos cargados de esperanza para unos personajes que padecen o carecen de algo que los hace infelices. También hay mucha fantasía que, en este caso, llega para aliviar los padecimientos de los protagonistas. *El amaru y otros cuentos peruanos* (1976) es una antología que agrupa diecisiete relatos entre fábulas y leyendas. Algunos son adaptaciones, otros de propia autoría —Rosa Cerna, Francisco Izquierdo Ríos, Arturo Jiménez Borja u otros— y cuatro de Carlota Carvallo. También hay poemas que le cantan al Perú o a su patrimonio; “El guanaco y la vicuña”, “El gallito de las rocas”, “Costa, sierra y montaña”, “Niñita serrana” entre otros poemas. La poesía de Carlota Carvallo es sencilla, con pocos ornamentos y casi siempre en versos de

⁹¹ (Núñez, 1984, como se citó en Heflin, 1991).

⁹² Respuesta a una de las preguntas que Jesús Cabel le formuló en un cuestionario referido a la literatura infantil en el Perú y que aparece en *Literatura infantil en el Perú/Debate y alternativa* (1981: 14).

arte menor⁹³. Su producción poética está dispersa en antologías, periódicos, revistas u otros medios. Recién en 1986 su poesía pudo ser agrupada en el libro que recopiló Jesús Cabel: *Poesía para niños*. También dentro de este ámbito y por la relevancia que tuvo, cabe reseñar a la revista Urpi. Emblemática publicación que se entregaba como suplemento del diario La Prensa entre los años 1974 y 1975. En la mayoría de sus páginas abundó lo peruano, tal como lo anunciaba la editorial de su primer número —21 de diciembre de 1974—: “Esta es ‘URPI’, la revista para los niños del Perú [...]. Será además un vínculo constante entre la infancia de todo el país de cuya temática se nutrirá en cuanto a gentes, flora, fauna, tradiciones y proceso social”. Y la promesa se mantuvo durante los 47 números que alcanzó la publicación. Desde ese primer número el tenor de peruanidad se hizo manifiesto. Así, en dicha inicial edición hubo un reportaje —a dos páginas— de Irma Esther, una niña de 11 años que vivía en Junín y burilaba mates; una reseña —también a dos páginas— sobre villancicos peruanos; un cuento ambientado en los Andes de la misma Carlota Carvallo titulado “La nochebuena de Jacinto”. Además de un espacio para tratar sobre los trajes típicos del Perú. A partir del segundo número se incluye la sección “Viajando por el Perú”.

En esta sección del suplemento el lector era “paseado” por diferentes regiones del país a través de los ojos del personaje Julito, quien junto a su tío Nicolás visitaban lugares emblemáticos del Perú e iban mencionando una serie de datos relevantes referidos al sitio visitado⁹⁴.

Además de su relevante participación en Urpi, Carlota Carvallo también tuvo activa participación en otras publicaciones como en la revista *Alpha, revista literaria de los amigos*

⁹³ Ahondo en el análisis de los elementos de su poesía en el acápite 3.3.

⁹⁴ Thieroldt, A. (30 de abril del 2012). “Letras como pinceles: un escrito luminoso sobre doña Sol”. Academia Boliviana de Literatura Infantil y Juvenil. Recuperado de: <https://www.ablij.com/articulos/letras-como-pinceles-un-escrito-luminoso-sobre-dona-sol>

del arte. Publicación que circuló entre los años 1965 y 1969 y en la cual Carvallo no solo escribía regularmente, sino que también fue la subdirectora (ver anexo 8: Postón de la revista Alpha, N°6).

La otra vertiente temática que desarrolló Cota en su carrera es la referida a la literatura de propia creación y origen. En este sentido su producción discurrió entre textos fantásticos y realistas o ambos a la vez. La literatura fantástica de Carlota Carvallo se alinea con el concepto de fantasía doméstica que expone la doctora en Filología y profesora de literatura inglesa en la universidad de Navarra, Rocio G. Davis⁹⁵. Esta académica refiere que, un relato de ese corte, tiene que partir de una representación realista, de un mundo reconocible por el propio niño lector, y en él se introduce la fantasía a través de dos alternativas: la primera; solo se incluyen elementos fantásticos como un animal que habla, un hombre que hace magia, un instrumento que no deja de sonar u otro que va a ser gravitante en relación con el objetivo del protagonista. La segunda; en medio de ese mundo real se ingresa a un mundo encantado, ya sea a través de una puerta, un túnel, una ola u otro. A este segundo mundo lo denomina mundo secundario donde rigen sus propias reglas, y después de muchas peripecias en este fantástico mundo, el protagonista —casi siempre un niño— regresa al mundo del que partió —el real, el nuestro—, pero en ese peregrinaje logró muchas cosas —entre ellas aprendizajes— y entonces, al retornar ya no es el mismo que se fue. Pero aun siendo mundos fantásticos, “Debe tener elementos que el lector reconozca, o que formen parte de una tradición ya conocida”. Casi toda la narrativa de Carlota Carvallo se enmarca bajo los preceptos de Davis. Por ejemplo, su libro de cuentos *El pájaro niño* (1958), contiene nueve relatos distribuidos en cuatro secciones, todas las

⁹⁵ Davis, Rocio G. 2002. Mundos paralelos: un acercamiento a la fantasía en la literatura infantil en DA-FYL-Filología-Artículos de revista-REV-RILCE-2000, 16.3. Depósito Académico Digital Universidad de Navarra. <https://hdl.handle.net/10171/5354>

historias parten de entornos reales, pero al avanzar la narración se entrecruzan con elementos fantásticos. Y significativo es observar que aquí también gravita el color como recurso: es signíco que en el cuento “Los dos caballitos” uno sea de color rojo y blanco el otro. Lo mismo sucede con las tres islas azules en el relato “Leyenda de las 3 islas”. El siguiente libro publicado fue *El arbolito y otros cuentos* (1962), volumen que reúne trece cuentos y que fue el primer que publicó luego que dejara de pintar para dedicarse por entero a escribir libros para niños.

Le siguió *Cuentos fantásticos* (1968) que ilustró su hija Charo y que agrupa cuatro relatos: “El molino de los peces rojos”, “La laguna encantada”, “Una sombra en la ventana” y “Bajo las ramas del lúcumo”. Carlota Carvallo muere el 29 de marzo de 1980 y diez años después y a modo de homenaje, sus hijos publicaron *La niña del espejo y otros cuentos*. El libro contiene 22 relatos que en muchos casos ya habían sido publicados anteriormente en libros, antologías o revistas. Por esa razón, el libro podría considerarse lo que en opinión de sus hijos que editaron la obra, constituye lo más significativo de la narrativa corta de Carlota Carvallo. Incluso el haber elegido relatos que pertenecen a todas las vertientes que Carvallo cultivó durante su etapa de escritora, le da un matiz de antología a la publicación. Dicha selección lo componen los siguientes títulos: “La niña del espejo”, “Ojo de plata”, “El monigote de papel”, “La mujer del Chirreclés”, “El molino de los peces rojos”, “El pájaro niño”, “Oshta y el duende”, “El abuelo volador”, “El bosque de rocas”, “Extraña Navidad”, “El gavilán”, “El apostador”, “Bajo las ramas del lúcumo”, “La niña del papagayo”, “El pájaro dorado”, “La flor del tiempo” y “Juan oso”.

Entre sus obras de teatro pudimos revisar *La tacita de plata* (1944), obra fantástica en la que tres duendes —súbditos fieles de tres reyes diferentes—, encuentran a una avispada niña que perdió su tacita mágica. Los tres prometen ayudarla en la búsqueda y le aseguran que lo mejor será ir al reino de los duendes porque seguro allí la encontrarán. Y ciertamente así fue, pues uno de ellos secretamente la tenía. En *Florisel* (1959) un trotamundos refinado

y de poético hablar fue interceptado por tres bandoleros que pretendían asaltarlo, pero en medio del incidente, encuentran una niña que misteriosamente dormía en medio del bosque. El hecho cambia los acontecimientos y ahora discuten sobre la presencia y destino de la niña. Los ladrones desisten de cualquier acto deshonesto y se van. Luego aparece el lechero y la panadera del pueblo y también conjeturan sobre la niña con el trotamundos, pasa el sombrerero y lo mismo, aunque este es perseguido por un acto de poca gravedad y el trotamundos decide ayudarlo, y mientras sobre esto hablan, aparecen los agraviados del sombrerero. Lo están increpando y la niña despierta. Les dice que vaga por el mundo. Se vuelve a dormir mientras ellos planean su destino. Nadie se queda con ella y luego aparecen miembros de un circo que andaban buscándola. Finalmente, la niña se va con ellos. En *El monigote de papel* (1976) Juanito, un niño poco apegado a los deberes escolares, sufre el acoso de un monigote de papel dibujado por él mientras debía estar concentrado en sus obligaciones colegiales. Como castigo por el mal comportamiento, este hombrecito de papel lo acosará incesantemente. El hostigamiento alcanza tal magnitud que ni comer o dormir tranquilo puede ya Juanito. Nadie cree en la pesadilla que dice vivir. Salvo la veterana señora que ayuda en las labores del hogar da fe a lo que dice Juanito, entonces lo guía para idear el plan que ha de poner fin al maligno acosador.

Las canciones que pude ubicar son *El trencito*, *Las palomas*, *La niña estrella*, *Florecita blanca*, *La lluvia*, *Linda mariposita*, *El caballo blanco*, *Las vocales* y *Ven a jugar*. Las letras completas e incluso sus partituras, están disponibles en internet⁹⁶. Todas estas composiciones le cantan a las cosas sencillas con las que vamos nutriendo el imaginario del niño, y en su afán por dotarlas de ternura, la autora apela recurrentemente al diminutivo. El género ensayo tampoco le fue ajeno a Carlota Carvallo, en 1967 escribió *El papel de la literatura infantil*. Trabajo en el que analiza la situación de la literatura infantil en aquel

⁹⁶<http://canteradesonidos.blogspot.com/2010/10/canciones-infantiles-peruanas.html>

entonces. El texto empieza trazando un breve y elemental marco teórico sobre las capacidades del niño ligadas a la lectura, da cuenta de lo que se hacía en el mundo para promover la literatura infantil, analizaba el entorno nacional del niño, establecía un perfil del escritor de libros para niños y cita y comenta lo que en arte se produjo para el niño en nuestro país: teatro, libros y revistas.

Finalmente, la prolífica obra de Carlota Carvallo fue reconocida por los trece premios que ganó a lo largo de su carrera como escritora, distinciones que recibió no solo en el Perú, sino también en EEUU, España y Argentina. Y entre los que destaca la obtención del Segundo Concurso Literario Latinoamericano de la Editorial Farrar & Rinehart de Nueva York en 1943.

3.3. Análisis del estilema color en tres de sus obras

Son varios los elementos que comúnmente enmarcan la obra de Carlota Carvallo: la naturaleza, lo peruano y la fantasía. Pero ninguno es tan constante como el color. Y si bien el uso que le da es menos “artificial” frente a autores como García Lorca, Juan Ramón Jiménez o Eguren —de quien Estuardo Núñez dijo que “malabariza con el color”⁹⁷—, igualmente no deja de ser la arcilla con la que ella modela la mayoría de sus figuras y termina siendo el estilema que caracteriza su escritura. Previo al análisis hermenéutico de tres de sus obras, considero necesario repasar brevemente lo que semióticamente representa el color dentro de la literatura.

⁹⁷ “Ensayo sobre una estética del color en la poesía de Eguren” en la revista *Amauta* N° 21, pp. 32-34, Lima.

La idea primigenia de signo es todo aquello que comunica. Para Peirce, el fundador de la semiótica moderna, es cualquier cosa interpretable⁹⁸. Es decir, cualquier elemento —objeto, imagen, gesto, palabra— que representa una idea, sentimiento o realidad y que es percibido por cualquiera de los sentidos es un signo. A su vez, este filósofo y científico norteamericano establece que un signo puede ser clasificado en:

- a. Índice, el signo como indicio de algo con el que guarda una relación de causa-efecto. Por ejemplo, jardines mojados o el humo que vemos de lejos.
- b. Ícono, el signo como objeto nuevo que, aunque se erige sobre sus propias características, siempre surge de algo sobre el que conserva varios elementos. Por ejemplo, un plano o una estatua.
- c. Símbolo, el signo como objeto que se relaciona con lo que representa solo porque convencional y arbitrariamente se le atribuye un significado específico. Por ejemplo, la balanza de la justicia o las palabras de una lengua.

Quiere decir que el signo es símbolo cuando a este objeto interpretable le asignamos significado. Así, simbolizar es dar significado. Y si, como dice Eva Heller, “ningún color carece de significado”⁹⁹, entonces estos simbolizan. Eso es exactamente lo que hacen los autores que acuden al color para construir las figuras con las que adornan sus escritos. Y Carlota Carvallo es una de ellas. Así, tres de sus obras consideradas entre las más representativas son analizadas bajo la hermenéutica que propone el Ph. D. en Literatura Carlos García-Bedoya y que constituye la herramienta metodológica que guio esta investigación. Del modelo propuesto por García-Bedoya, tomamos en cuenta únicamente el punto 1, “Explicación”, porque se ocupa del análisis mismo de los estratos que componen

⁹⁸ Citado por Salguero en Teoría general de los signos y del significado. En Á. Nepomuceno Fernández, J.F. Quesada Moreno, F.J. Salguero Lamillar (Ed.), Información: tratamiento y representación (pp. 41-58). Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones. <https://hdl.handle.net/11441/70395>

⁹⁹ Heller, op.cit., 2012: 18.

un texto literario. Nos interesa caracterizar la obra de Carlota Carvallo y para ello es necesario descomponerla. O como precisa el autor: “El enfoque se centra en el objeto del texto” (2019: 91).

3.3.1 Análisis del poema “El cielo es azul”

El único registro hallado sobre la escritura y aparición de este poema se basa en la información proporcionada por el investigador Roberto Rosario, quien en un artículo publicado en el 2011¹⁰⁰ refiere que el poema formó parte de un grupo de escritos que Carlota Carvallo envió al Concurso organizado por la Segunda Región de Educación en Lima a mediados de los años setenta. Fueron 39 poemas en total presentados en forma de cuadernillo y en cuya hoja final se consigna el título *Poesías para niños*. A partir de allí, el poema ha aparecido en diversos medios y aquí lo reproducimos del libro que en 1986 publicó¹⁰¹ Jesús Cabel donde reúne los poemas de Carlota Carvallo.

Para el análisis de este primer texto cabe precisar que, al tener el plano de la expresión una mayor y natural correlación con la poesía —por ser esta la que más énfasis le pone a la dicción— fundamentalmente analizo el poema bajo los preceptos del primer estrato de la propuesta metodológica de García-Bedoya: el plano de la expresión o *elocutio* (ver anexo 1).

El cielo es azul

El cielo es azul
y verde el mar
y negras son las noches
sin luna ni estrellas,
y blancas son las nubes
y amarillo el sol.

¹⁰⁰ Rosario, R. (5 de junio del 2011). “Vigencia de Carlota Carvallo en la literatura peruana”. Recuperado de: <https://academiaperuanalij.blogspot.com/2011/06/vigencia-de-carlota-carvallo-en-la.html?m=1>

¹⁰¹ J Cabel *Poesía para niños*.

En el mundo que hizo Dios,
todo tiene algún color
y verlo es maravilloso.

Es rojo el clavel
y blanco el jazmín,
moradas las violetas,
rosado el geranio,
azul las campanillas,
dorado el girasol.

En el mundo que hizo Dios,
todo tiene algún color
y verlo es maravilloso.

Generalidades del poema:

Está compuesto por dieciocho versos de arte menor que se agrupan en cuatro estrofas; dos sextillas y dos tercetos. Aunque en realidad estos últimos son un estribillo¹⁰² que, como tal, se repite en el poema.

En todas las estrofas hay versos cuyos cómputos silábicos determinaron que varíe el número de sílabas fonológicas. En algunos casos fue la presencia de sinalefas la que obliga a convertir dos sílabas fonológicas en una métrica o en otros fue que varios versos terminaban en palabra oxítona (aguda), obligando así a sumarle una sílaba al verso.

¹⁰² Me resulta oportuno tomarme la licencia de analizar el origen de la palabra estribillo porque considero que establece su significancia dentro del poema. El diccionario de la RAE consigna que la palabra se origina del diminutivo de estribo, es decir, considera al sufijo “illo”, el cual es empleado para aludir a algo que es pequeño. A su vez, una de las entradas de la palabra estribo deriva en estribar; “dicho de una cosa”, o sea, lo que se dice, menciona o trata una cosa. Así, el estribillo termina siendo un *textito* cuya función dentro del poema o canción es decirnos —reiterativamente— de qué trata, en esencia, la composición leída o escuchada.

La estructura que Carlota Carvallo eligió para su poema es idónea para lo que quiere expresar. Ambos elementos —tema y estructura— confluyen armoniosamente en el poema. El yo poético expresa su fe en Dios creador de un mundo que, por rebosante de color, resulta maravilloso contemplarlo. Y la exposición de ese credo se organiza en dos acciones; mostrar y presentar.

- Primera estrofa: Muestra la obra del creador: astros (cielo, mar, noches, luna, estrellas, nubes y sol).
- Estribillo: Presenta al creador de la obra: Dios. Además de establecer que el color es imprescindible en la obra creada (naturaleza).

Y reitera el movimiento:

- Tercera estrofa: Muestra la obra del creador: flores (clavel, jazmín, violetas, geranio, campanilla y girasol).
- Estribillo: Presenta al creador de la obra: Dios.

Aspectos particulares de cada estrofa

*Primera estrofa:

Sinalefa hay en 4 versos: 1, 2, 4 y 6. Los versos 1, 2 y 6 terminan en palabra oxítona y por eso se les agrega una sílaba. Al realizar el cómputo silábico se observa que esta es la estrofa con mayor variabilidad métrica: los versos 1, 4 y 6 tienen 6 sílabas; los versos 3 y 5, 7 sílabas; y el verso 2, 5 sílabas. Lo que deriva en una estrofa heterométrica. También es variable el ritmo de los versos: el 1, 4 y 6 son trocaicos; y el 2, 3 y 5 son yámbicos. Todos son versos blancos (sin rima entre sí) e impausados. La pausa versal del verso 4 se remarca con una coma (,).

Figuras empleadas:

- Polisíndeton: el uso reiterado de la conjunción “y” busca transmitir la sensación de incesante, nos dice que el ejercicio de crear los coloridos objetos puede ser infinito por obra de Dios.
- Hipérbaton: salvo en el primer verso donde respeta el orden sintáctico sustantivo-adjetivo, en todos los demás donde enuncia el binomio objeto-color, lo altera o invierte.
- Elipsis: en el segundo y sexto verso se omite el verbo es.
- Epítetos: se vale del color para caracterizar a los objetos que nombra, configurando epítetos en 5 de los 6 versos de la estrofa.
- Paralelismo: se repite la construcción del verso en toda la estrofa: el elemento enunciado se acompaña del adjetivo.

***Estribillo:**

Los tres versos tienen una sinalefa en su interior, y por terminar en palabra aguda los dos primeros, les fue añadido una sílaba. Así, los tres versos tienen ocho sílabas y convierten a la estrofa en isométrica. Con lo cual, se consigue sostener el mismo patrón rítmico.

En el estribillo no hay rima (son versos sueltos), pero sí musicalidad a partir del ritmo que le otorgan los acentos y las pausas. Los acentos de los tres versos han determinado que el ritmo del estribillo sea trocaico. Ciertamente ninguno de los tres ha sido pausado internamente, pero la pausa versal del primer verso es gravitante para la intencionalidad que tiene el poema. Incluso se hace manifiesto el pausar la enunciación del verso a través de la coma (,) colocada al final del primer verso, en la palabra Dios. Haciendo evidente que la construcción busca darle tiempo al lector para que, durante ese fugaz silencio que media entre la pronunciación de la palabra Dios y la palabra todo (en el siguiente verso), en su oído permanezca el enunciado Dios y lo que este representa.

*Tercera estrofa 3:

Sinalefa hay en 4 versos: 1, 2, 4 y 6. Los versos 1, 2 y 6 terminan en palabra oxítona y por eso se les agrega una sílaba. Aunque con menor variabilidad métrica que la primera estrofa, también es heterométrica: los versos 1, 2 y 4 tienen 6 sílabas; los versos 3, 5 y 7, 7 sílabas. También difiere el ritmo entre sus versos: el 1, 2 y 4 son trocaicos; y el 3, 5 y 6 son yámbicos. Todos son versos blancos (sin rima entre sí) e impausados. La pausa versal de los versos 2, 3, 4 y 5 se remarcan con una coma (,).

Figuras empleadas:

- Asíndeton: se omite la conjunción “y” al inicio.
- Epítetos: se vale del color para caracterizar a los objetos que nombra, configurando epítetos en los 6 versos que conforman la estrofa.
- Hipérbaton: en todos los versos altera (invierte) el orden sintáctico sustantivo-adjetivo.
- Elipsis: a excepción del primer verso, en todos los demás se omite el verbo.
- Paralelismo: se repite la construcción del verso en toda la estrofa: el elemento enunciado se acompaña del adjetivo.

Estilo:

Sus palabras, más que fuerza expresiva, buscan fuerza visual. Le interesa que su lector no solo lea, sino también, vea. Por eso el uso reiterado del color, pero lo emplea como característica natural. El suyo es un colorismo poético que no sugiere, no alegoriza, no connota. No apela, por ejemplo, a la sinestesia; no hay sonidos azules para las flautas, el azul es para el cielo. Y esto no es un demérito porque esa intención corresponde plenamente con su objetivo: la hoja es un lienzo sobre el cual retrata a la naturaleza a modo

de paisaje escrito. Naturaleza y color, dos elementos que están presentes en el imaginario de Carlota Carvallo desde su infancia y que fueron determinantes para configurar ese estilo que Antoine Albalat —ya referido anteriormente— definía como *descriptivo* y que es propio de los escritores de imágenes. Y aunque ciertamente este es el poema *más colorido* de Carlota Carvallo, el color siempre aparece en muchos otros para matizar la característica forma de escribir que tiene la autora. A manera de ejemplo, menciono algunos poemas que contienen versos que evidencian lo afirmado:

- En el poema “El pájaro y la playa” describe al pájaro “con sus rayos plateados”.
- En “Una niña linda” refiriéndose a ella dice que pronto llegará “y será morena como el capulí”.
- En “Gallito de las rocas” este dice de sí mismo “mis plumas son rojas”.
- En “Niñita serrana” la voz poética se dirige a ella y menciona la pena que se esconde “en tus ojos negros”.
- En “Costa, sierra y selva” alude a la sierra “con sus blanquísimos nevados”.
- En “Ocho palomitas” estas son descritas como “ocho palomitas blancas”.
- En “Florecita blanca” repite el título en el primer verso “florecita blanca” para empezar a poetizarla.
- En “El caballo blanco” la voz poética afirma que anda “buscando un caballo blanco”.
- En “Mariposita linda” dice de ella que es “color maíz”.

3.3.2 Análisis del cuento “Oshta y el duende”¹⁰³

Este es el cuento más conocido y difundido de la autora que, en 1955, fue adaptado como obra de teatro y bajo el nombre de *El valiente Oshta*, obtuvo el Premio de Teatro Escolar

¹⁰³ El cuento completa puede verse en el anexo 9.

del Ministerio de Educación. Al tener numerosas ediciones, las ilustraciones que han acompañado al texto también ha ido cambiando de autor. Por ejemplo, tuve acceso a la edición de Ediciones Quipu del 2011 y lleva las ilustraciones de su hija Charo Núñez y de su nieta Adriana Patrucco. La del desaparecido Instituto Nacional de Cultura (INC) del 2003 contiene las del artista Roberto Pari y una más reciente, del 2017 (Ediciones SM) le pertenecen al ilustrador —también escritor— peruano Christian Ayuni.

Para el análisis de un texto narrativo, la propuesta hermenéutica indica que se debe empezar por establecer cortes en el escrito para facilitar su análisis. Divisiones que suelen estar previamente determinadas por el autor a través de párrafos, acápites, capítulos u otros. Sin embargo, García-Bedoya precisa que quien hace el análisis debe elaborar su propia segmentación que sirva a los objetivos que se propone el hermeneuta. Así, para el análisis del cuento “Oshta y el duende” voy a segmentar el relato en cuatro escenas o momentos en función al tipo de interlocutor —humano, animales, ser fantástico, humano— con quien interactúa Oshta en cada una de ellas. División que, además, corresponde con el orden narrativo que identifiqué y determinó la autora. Los segmentos o escenas son:

1. El niño Oshta y su madre; en un paraje andino ambos pastan a los animales mientras ella le manifiesta que debe volver a casa y lo va a dejar solo allí. Se va no sin antes aleccionarlo sobre los peligros que podrían acecharlo en soledad.
2. Oshta y los animales; los potenciales peligros advertidos aparecen a través de la visita del zorro y luego del puma que, atraídos por las llamas y ovejas del niño, le manifiestan —directa o indirectamente— sus intenciones de apoderarse de alguna de ellas.
3. Oshta y el duende: superada la primera amenaza —la del zorro y el puma—, el peligro no cesa y, al contrario, se acrecienta con la irrupción de un fantástico y

embaucador ser que persuade al niño para ser parte de un juego de nunca acabar y lo introduce en una dimensión encantada donde el tiempo es otro.

4. Oshta y su madre: se reencuentran, pero ya nada es igual que antes.

En estos cuatro segmentos se resume el relato “Oshta y el duende”. Cuento que ratifica el estilo de Carlota Carvallo: el reiterado uso de lo peruano, lo fantástico y del color como recurso expresivo.

Análisis del estrato intermedio o forma del contenido (*dispositio*):

El orden narrativo tiene una secuencialidad lógica que a partir del segmento 3 se altera cronológicamente, deviene en anacronía. El transcurrir del tiempo en el entorno en el que Oshta cuidaba a sus animales es distinto al que acontece en la dimensión fantástica en la que el duende adentró a Oshta. Y por pasar más rápido, todo lo adelanta; si en el campo el tiempo en el que Oshta juega con el duende oscila entre 8 o 9 horas (“Hemos jugado toda una tarde... Mira, ya ha caído la noche...”)¹⁰⁴, en el entorno fantástico han pasado 58 años y medio. Es decir, el tiempo inicial del relato derivó en un salto hacia el futuro, hay una prolepsis.

La acción dramática discurre bajo el modelo clásico de inicio-nudo-desenlace. El final de la historia se alinea con la implicancia tradicional de un retorno a la calma mostrada en la escena inicial, y el obligado cambio en los protagonistas es originado por la alteración del tiempo narrativo a partir del segmento tercero: la madre deviene en anciana y “todo ha cambiado desde entonces”¹⁰⁵, ¿todo menos Oshta? Al no mencionarse la apariencia de este al volver, es válido pensar que, por obra del agua bebida de la cantimplora del duende,

¹⁰⁴ Le dice Oshta al duende cuando este le pregunta si sabe cuánto tiempo han estado jugando.

¹⁰⁵ Dice la madre de Oshta finalizando el cuento.

Oshta —sin saberlo él mismo— se ha convertido también en un ser encantado para quien el tiempo no pasa, por eso su madre lo ve igual que como se fue: niño.

A nivel de **plano discursivo**, el discurso diegético (el del narrador) está representado por una figura omnisciente que enuncia desde la tercera persona y que, alterna las modalidades propias del discurso diegético; de narrar las acciones o movimientos pasa a la descripción del entorno, objetos y/o de los personajes. Mientras las acciones suponen temporalidad, las descripciones pausas. Y cuando las acciones se detienen para la descripción, se pasa a un plano más contemplativo: “Los altos picachos de la cordillera se hallaban cubiertos de nieve”, dice el narrador en el párrafo inicial del cuento. En lo referido al discurso mimético (la voz de los personajes), se ponen en uso las dos formas tradicionales: discurso directo, en la cual el personaje —tomemos a Oshta— asume la función enunciativa a través del diálogo (en este cuento abundan) o del soliloquio (“ovejas mías venid, ved que tan solo me encuentro...”, cantaba Oshta); y discurso indirecto, si bien se trata de lo que piensa o dice el personaje, lo sabemos por mediación del narrador (“se dijo a sí mismo que ya era hora de mostrarse valiente”), menciona la voz que narra sobre lo que acontece en la cabeza de Oshta.

Además, en este cuento se hace manifiesta la presencia del autor implícito —distinto al autor real, Cota Carvallo— que, como entidad abstracta que siempre es, sutilmente delinea los trasfondos de la historia, “(...) a partir del análisis del propio texto es posible establecer el perfil del autor implícito, sus opiniones y sus gustos, sus simpatías y rechazos, en los planos de lo ideológico, lo político, lo filosófico, lo ético o lo estético”, dice García-Bedoya¹⁰⁶. Y Cota Carvallo siempre tuvo entre sus preceptos para escribir para niños contribuir a su formación, “La Literatura Infantil desempeña un papel muy importante en la formación

¹⁰⁶ García-Bedoya, op.cit., 2019: 231.

cultural y moral de la infancia”¹⁰⁷. En la tercera escena hay un pasaje que evidencia lo afirmado aquí: ya inmerso en el juego con el duende y transcurrido el tiempo, Oshta empieza a escuchar el llamado de su madre e inicialmente quiere obedecer a él, pero se deja convencer por el pertinaz duende para seguir jugando e incluso, accede a la petición del geniecillo de beber de su cantimplora para hacerse invisibles y evadir a la insistente madre. Y el desatender, desoír o desobedecer al llamado de una madre trae siempre consecuencias, como en el cuento. Ese es el mensaje que el autor implícito le envía al lector implícito, el niño.

La **temporalización** se entiende a partir del Ahora de la enunciación¹⁰⁸ (desde la escena inicial del relato) y en este cuento sigue el normal orden cronológico. Es decir, hasta antes del encuentro de Oshta con el duende, el narrador nos hace saber que el tiempo del enunciado es el mismo que el tiempo de la enunciación. A partir de ese encuentro, en el segmento 3, se incluye otro aspecto de la temporalización, el de la duración o velocidad que, ciertamente, va ser determinante en la historia porque cambia el rumbo de la misma: al interior del juego (dimensión fantástica) el tiempo se ralentizó y fuera de él (en el campo) se aceleró. Y es por eso que, al abandonar Oshta la dimensión fantástica, luce igual que como se fue, no así su madre: “Tú, buena anciana, no puedes ser mi madre”, le dice Oshta a la viejita que encontró en su camino de regreso y que le aseguraba ser su madre. La misma que, más adelante, es quien le dice del tiempo trascurrido: “Ha pasado tanto tiempo desde que te fuiste... ¡58 años y medio!”. O sucede lo ya comentado, Oshta se convirtió también en un ser encantado.

Espacios solo hay dos en el todo el cuento: uno abierto y real y el otro cerrado y fantástico. El primero es cualquier paraje andino enclavado en la naturaleza, compuesto por campos,

¹⁰⁷ Carvallo, op.cit., 1967: 1. El subrayado es mío.

¹⁰⁸ García-Bedoya, op.cit., 2019: 253.

nevados, quebradas y animales y que sirve de marco a las escenas 1, 2 y 4. El segundo espacio —escenario del segmento 3— es figurativo y corresponde con lo ya abordado en torno al concepto de fantasía doméstica que formula la académica Rocio G. Davis¹⁰⁹. Ella sostiene que hay dos formas de insertar la fantasía en un relato de inicio realista: a través de objetos o seres fabulosos que van apareciendo durante el desarrollo de la trama o un quimérico mundo que el protagonista descubre en su andar y al que lleno de curiosidad ingresa a través de algo en particular. A este universo Davis lo denomina “mundo secundario”, y luego de una arriesgada estancia allí, el personaje principal —casi siempre un niño— regresa al mundo del que partió, encontrando que allí muchas cosas cambiaron para siempre. Eso es lo que sucede en “Oshta y el duende”. La primera forma en que Carlota Carvallo inserta la fantasía está representada por animales que hablan —el zorro y el puma— y por un ser encantado. El segundo elemento es el mundo mágico al que ingresa Oshta luego de beber agua de la cantimplora del duendecillo y que lo hace invisible. Finalmente, el niño logra salir de ese fabuloso universo para volver al mundo del que antes salió.

Análisis del estrato profundo o sustancia del contenido (*inventio*):

Personajes

El zorro y el puma son personajes de tipo estáticos, es decir, no sufren ningún cambio a lo largo de la historia. O si hay un cambio, este es en realidad solo a nivel de la caracterización que a priori se tiene de ambos animales. El zorro es astuto, nunca inocente, y aquí lo fue al creer en la “buena voluntad” de Oshta. Pero no es que a lo largo de la historia haya

¹⁰⁹ Davis, Op.cit., <https://hdl.handle.net/10171/5354>

cambiado su psicología, valores o mentalidad, su intención siempre fue la misma: apoderarse de una de las ovejas. Con el puma pasa lo mismo, él siempre es fiero, nunca concertador, y aquí pacta con Oshta y cree en su “amabilidad”, pero no es que haya cambiado en el transcurso del relato. El duende también es estático, desde el principio se muestra arrogante y embustero y así permanece durante toda la narración. Oshta sí es un personaje dinámico, en él operan cambios significativos. Del inicial niño asustadizo, de quien el narrador llega a decir “(...) el niño se resistía a permanecer solo. Tenía miedo”, se transforma en otro que, con valentía y sagacidad, logra vencer a dos temibles animales. Y también al invisible duende que, cuando se hizo visible, Oshta tuvo el arrojo de decirle “¡Pero qué feo eres duende...!”. A pesar del cambio tan llamativo de la madre, esta sigue siendo un personaje estático, su transformación es solo de apariencia. Incluso su profundo amor filial no se modifica ni para reprender a Oshta por el abandono al que la sometió, y más bien, amorosamente le expone la razón por la que pacientemente lo esperó: “¡Para eso soy tu madre, Oshta, hijo mío!”.

El tema gira en torno al amor entre una madre y su hijo. Este es un relato de aprendizaje en el que al inicio se hace manifiesta la intención de la madre por encaminar el crecimiento de su pequeño hijo. Ella considera que va llegando el momento de asignarle determinadas responsabilidades que, ciertamente, tienen algunos riesgos. Ante ello, el niño alega que nunca antes ella lo dejaba solo y por qué habría de hacerlo ahora, “Porque eras pequeño, pero ahora ha crecido y puedes ayudarme”, le responde la madre a Oshta. En ese trance es que él enfrenta con valentía esos primeros retos de los que sale bien librado, pero cuando el desafío va siendo más grande, sucumbe a la tentación del juego sin medir las consecuencias —está en pleno proceso de aprendizaje—. Inmerso en la seducción del juego, a lo lejos oye que su madre lo llama, sabe que debe acudir a ese llamado, incluso ensaya un leve intento por corresponder, pero se deja convencer por el duende y permanece en el juego. Al final, consigue regresar con su madre quien, a pesar de las

indeseables consecuencias para sus vidas, ella le ratifica su incondicional amor filial, y se asume que él debe haber aprendido la lección.

A nivel del concepto de **mundo representado** que plantea la taxonomía del libro de García-Bedoya, el cuento analizado encaja en la categoría Modelo de mundo de lo ficcional no verosímil. Dentro de esta tipología se incluyen a los relatos que incluyen personajes o situaciones tomados del mundo real (un niño y su madre ven pastar a sus animales), pero que al quebrantarse los criterios que rigen el mundo fáctico (variaciones en el transcurrir del tiempo) se integran a un mundo estructuralmente ficcional no verosímil.

Estilo

De ritmo ágil gracias a los constantes diálogos insertos en el relato y con algunas figuras de retórica dispersas por el texto:

- Prosopopeyas: animales que hablan.
- Exclamación (ecfonesis): ¡Para eso soy tu madre, Oshta, hijo mío!
- Hipérbaton: “Los altos picachos”, “Y la buena mujer”.

Y en función al color, hay dos figuras que sobre él se construyen: símiles y epítetos. “Ella tiene los ojos negros y hermosos como los de las llamas”, “Tú tienes el cabello blanco como los vellones de mis ovejas”, son los símiles. “Sobre él las nubes blancas...”, “el cielo intensamente azul” (con adverbio incluido) son los epítetos dispuestos en el primer segmento del relato. Pero donde se hallan los de mayor significancia por caracterizar al objeto sustancial del relato, es en el segmento tres. Así como en el poema “El cielo es azul”, donde el color se usa para erigir epítetos referidos a las obras creadas por Dios (astros y flores), en “Oshta y el duende” el color es utilizado para construir los epítetos referidos a los objetos que recibe quien gana el juego (piedras preciosas). Los colores que naturalmente

poseen estas piedras (el rojo del rubí, el verde de la esmeralda...) es el elemento que los va a dotar de identidad en medio del juego. El mismo que consistía en adivinar el color de la piedra que uno de los competidores tenía oculta en el cerrado puño. Si adivinaba, era suya, si erraba, entregaba una de las que había obtenido anteriormente. Y así, se entregaron con fervor al juego, fue una vorágine que los fue envolviendo sin tregua, al punto que ya “Solo se escuchaban sus voces.

—¡Verde! ¡Gané! ¡Azul! ¡Perdiste!

—¡Amarillo! ¡Rojo! “Blanco! ¡Negro!”.¹¹⁰

En ese estado, ya no se ganaban piedras (preciosas o no, eso no importaba), ganaban colores, colores engastados en piedras. Victoria o derrota, en una de las dos se convertía la enunciación de un color. Allí el color era el objeto mismo, el color como un sustantivo.

Como en el análisis del poema, aquí también debo destacar que este es el cuento *más colorido* de Carlota Carvallo, sin que ello implique que el color no esté significativamente presente en muchos otros y que, a partir de él, se configure la pictórica forma de escribir que tenía Carlota Carvallo. A manera de ejemplo, nombro algunos otros cuentos cuyos protagonistas u objetos relevantes basan su representatividad en el color.

- En el cuento “El pájaro niño” se consigna “pluma negra” para referirse al pingüino, de quien también se dice que en “su pecho blanco había una huella escarlata” y permanecía sobre la “arena gris”.
- En “Leyenda de las tres islas” el lugar de la esperanza eran tres “islas azules” y que, cerca de ellas, navegaban barcas de “blancas velas”. Y en contraste, “un ave negra” se arrojaba al mar muy lejos del “cielo azul”.

¹¹⁰ Ediciones Quipu E.I.R.L (2011: 61)

- En “El pájaro de fuego” la voz que cuenta nos hace saber de las cosas que los personajes van encontrando a su paso: “rojos frutos”, “ave roja”, “pluma roja”, además de un “hombre de tez oscura”.
- En “La niña antigua” ella es admirada por su “dorada y larga cabellera y sus ojos intensamente azules”. Otro personaje de “ojos negros” divisa un objeto que “despedía blancos destellos”.
- En “Los dos caballitos” se simboliza al bien y al mal. El malo: un hombre que “llevaba un poncho negro”, la buena: una joven que poseía un “caballito blanco” y que pretendían cambiárselo por un “brioso caballo negro”. Además de la constante presencia del “caballo rojo” de la hermana de la muchacha buena.
- En “La flauta maravillosa” la protagonista se tiende sobre “la arena rojiza” y desde allí contempla “una iglesia con su blanco campanario”. Luego se echa a andar por un camino solitario donde los árboles “estaban marchitos y amarillentos”, pero apenas la flauta empezó a sonar “los árboles reverdecieron”.
- En “La soledad de Timoteo Inga” el narrador describe a ciertos objetos que pueblan el entorno en el que se mueve el protagonista: “piedras blancas”, “verde pasto”, hojas que despiden “reflejos plateados” y una rara “vaca amarilla” llamada la Buenamoza.
- En “El arbolito” se describe como este, de ser una “cosita pequeña y verde”, se torna en hogar de “una florecita amarilla” y de “un lindo jilguero de pecho amarillo y copete negro”, para satisfacción de niño enfermo y triste.
- En “Bajo las ramas del lúcumo” las niñas se divierten persiguiendo “multitud de mariposas azules” y desde la colina divisan “casitas blancas con tejados rojos”, mientras una de ellas hace “ondear sus cabellos negros”.
- “Juan Oso” es un relato oscuro y lúgubre, y entonces objetos y personajes corresponden con el tono; un misterioso joven llega “montado sobre un caballo

negro” y luego lleva a la mujer hasta “la negra abertura de una caverna”. El misterioso joven resultó ser un “oso negro”. Y en los parajes por donde él y su familia andaban, “un gran perro negro aullaba tristemente”.

3.3.3 Análisis de la novela *Rutsí, el espíritu de la selva*¹¹¹

Es la única novela que la autora escribió. Fue también su primer libro galardonado. En 1943 ganó el Segundo Concurso Literario Latinoamericano de la Editorial Farrar & Rinehart de Nueva York. En Perú, la obra fue publicada recién en 1948 y estuvo a cargo del Ministerio de Educación para su distribución gratuita en los colegios del país. Esta es una obra que suele ser etiquetada de “juvenil”, y aunque en toda la obra a ningún personaje se le reconoce una edad concreta, el uso del sustantivo muchacho lo sugiere: “Rutsí (...), y ya se disponía a huir cuando distinguió a un muchacho de rostro tostado...”, se lee en la página 62 en torno a la aparición de personaje Vicente. Pasa lo mismo en la página 111 con Polilla: “Se abrió la puerta y apareció el mismo hombre arrastrando a un muchachito descalzo que se resistía a entrar”.

Aunque también tiene diversas ediciones como el cuento “Oshta y el duende”, con este libro no pasa lo mismo en lo referido al autor de las ilustraciones, o en todo caso, para *Rutsí* solo han sido sus hijos quienes tuvieron a su cargo los dibujos de la obra; desde la primera versión que fue ilustrada por la misma autora, han sido Charo y Rodrigo Núñez Carvallo quienes ilustraron para las distintas editoriales que actualmente poseen los derechos del libro: Charo para Ediciones Nosedal y Rodrigo para la de Ediciones SM.

La historia gira en torno a un vivaz e inquieto espíritu que carece de cuerpo y voz ante los humanos llamado Rutsí. Vive en la selva y quiere ser hombre para —

¹¹¹ Es el título que le puso Ediciones SM a la publicación que desde el 2009 reedita periódicamente, pero el título original es *Rutsí, el pequeño alucinado*.

fundamentalmente¹¹²— conquistar el amor de Shambi, la joven hija de un cacique. Para conseguir su propósito, va en busca del supremo Padre Río para que le sea concedida la conversión. Luego de algunas dudas, la autoridad suprema le pide a la vieja y poderosa hechicera de la selva que concrete la acción. Ella obedece y consuma el anhelo de Rutsí. Con la nueva apariencia, este va en busca de Shambi, pero pronto se entera que unos forasteros han raptado a la niña llevándosela a trabajar lejos de allí. Así, los hechos que ocurren en los 19 capítulos en torno al protagonista, van formando una línea que diacrónicamente da cuenta de lo que vive Rutsí en pos del objetivo ambicionado: encontrar y traer de vuelta a Shambi. *Rutsí, el espíritu de la selva*, termina constituyéndose en una panorámica obra porque a través del protagonista y su andar por las tres regiones del Perú, se va retratando culturalmente a cada una de ellas mediante algún breve relato, leyenda o mito recreado en la voz de los sencillos personajes —incluso animales— que circunstancialmente desfilan por el largo peregrinaje de Rutsí.

Como ya fue mencionado en el análisis del cuento, la herramienta metodológica elegida señala que debe empezarse el ejercicio por establecer cortes en el escrito para facilitar su estudio, y en este caso, la autora estableció dividir la novela en 19 capítulos que representan también nuestra unidad de análisis. Sin embargo, una mirada más profunda nos indica otra división basada en los objetivos del protagonista. Rutsí hace manifiestos sus deseos en los dos primeros capítulos, y es a través de esos anhelos abiertamente expresados que queda establecido cómo se iba a desarrollar la trama: “(...) quiero ser hombre para saber lo que hay detrás de esta inmensidad verde y para ver adónde alumbra el sol cuando desaparece tras las altas copas de los árboles” (9). Y resolutivo, expresa también: “¡Yo iré a la gran ciudad!”, cuando se entera que Shambi está muy enferma y que

¹¹² Tiene más de un propósito que serán conocidos en el siguiente ítem.

es necesario ir hasta allá en busca de las “sales de oro”. A partir del tercer capítulo empieza el viaje motivado por esos dos motivos. Entre el capítulo 3 y el 7, se cumple el primer objetivo: “Rutsí comprendió que había llegado al lugar de su destino. Allí era donde el sol se perdía todas las tardes. Pero ya las altas montañas no le estorbaban la visión.” (82). Es decir, llegó a la costa, mas no a la gran ciudad. Del capítulo 8 al 14 debía concentrar sus esfuerzos e intereses en hallar el remedio para la cura de Shambi, pero fueron tantos los personajes y sus entornos codiciosos y egoístas que, además de distraerlo, lo hastiaron y ahora “estaba cansado de la ciudad. Lo que al principio fue solamente un deseo vago, se había convertido en anhelo irresistible de volver a la selva”. (148). Del capítulo 15 al 18, se relata el retorno de un Rutsí decepcionado y ya casi sin pensar en Shambi.

En resumen, la novela pudo concentrarse en los deseos de Rutsí (capítulos 1 y 2), lo que hay más allá de los árboles (capítulos, 3, 4, 5, 6 y 7), en pos del remedio de Shambi (capítulos 8, 9, 10, 11, 12, 13 y 14) y el retorno (capítulos 15, 16, 17 y 18). Considero que no eran necesarios tantos capítulos porque ello obligó a incluir numerosos personajes con sus respectivas acciones que no eran relevantes para la cohesión del relato. Por eso, la obra puede ser vista también como un álbum de fotos en las que el protagonista se retrata en cada una de las paradas que hace durante su periplo, y en vez de ser únicamente mostradas, esas 19 fotos son comentadas de forma muy colorida por el narrador.

Análisis del estrato intermedio o forma del contenido (*dispositio*):

Como en casi toda su obra, el **orden narrativo** establecido por la autora mantiene una secuencialidad lógica (*ordo naturalis*) para el relato de los hechos. El andar del protagonista va trazando una línea horizontal que simbólicamente atraviesa el país en busca de lograr su objetivo. No se alteran los criterios lógicos ni cronológicos, lo que excepcionalmente hay

en el capítulo 9 es la lúdica intención confundir al lector: “¿No habría sido toda su aventura solamente un largo sueño?”, se preguntaba Rutsí luego de un incidente vivido por él.

La acción dramática en este escrito también es bastante tradicional. El inicio de la novela —convencionalmente— delinea las motivaciones que tiene el protagonista para emprender las futuras acciones. Incluso se hacen manifiestas: Rutsí quiere ser hombre “para que Shambi pueda oír mi voz y jugar con ella (...) (9). Y quiero ser hombre para saber lo que hay detrás de esta inmensidad verde y para saber adónde alumbra el sol cuando desaparece tras de las altas copas de los árboles”. Implícitamente allí hay un primer dilema: ¿se queda Rutsí a conquistar a Shambi o emprende el viaje para saciar su curiosidad? Y el planteamiento de la novela soluciona rápido la disyuntiva porque apenas Rutsí se torna en hombre y va en busca de Shambi, se entera que ha sido raptada por forasteros, entonces el viaje es inminente por doble razón: encontrar a Shambi y conocer lo que anhelaba. Pero no pasó mucho para que Rutsí lograra su primer objetivo, hallar a Shambi, solo que la encontró muy enferma, casi desfalleciente, “el mal que padece esta chica es mucho peor. Quizás se aliviaría con unas sales de oro, pero habría que ir a buscarlas muy lejos, tal vez hasta la gran ciudad...” (29), fue lo que oyó Rutsí y de inmediato se marchó en dirección a la urbe. A partir de allí, la tensión dramática va a oscilar a lo largo del extenso relato. Hasta el desenlace, en el que retorna la calma con un Rutsí vuelto a su espiritualidad y habiendo logrado solo uno de los objetivos: conocer a la decepcionante civilización.

A nivel de **plano discursivo**, el discurso diegético (el del narrador) es cambiante, ciertamente predomina la voz en tercera persona, pero no son pocas en las que se enuncia desde la segunda persona: “¿Conocéis al serruchero?” (18), le pregunta el narrador al lector. Hace lo mismo en la página 107: “Quizás no lo sepamos tampoco nosotros. Sigámoslo pues en sus próximas aventuras”. Y en la 190: “Pues bien, dejadme que os lo explique”. Cuando lo hace desde la tercera persona —al igual que en el cuento— emplea las dos formas del discurso diegético; de narrar las acciones o movimientos pasa a la

descripción del entorno, objetos y/o de los personajes. Mientras las acciones suponen temporalidad, las descripciones pausas. Pero en este relato hay insertas otras pausas o cese parcial de las acciones distintas a las descripciones. Los episódicos personajes que aparecen concretamente en determinados capítulos se animan a contarle alguna historia, leyenda, mito o fábula a Rutsí, relacionadas con lo que en ese momento trataban. Así, en la novela hay 14 de estos textos que, incluso, han sido transcritos fuera de esta obra e incluidos como cuentos en otros libros de la autora. Como por ejemplo “Historia del niño cojito”, en la novela está inserto en el sexto capítulo (67) y en el libro de cuentos *Oshta y el duende y otras historias* de Ediciones Quipu es el cuarto relato (2011: 17). También el cuento “El gavilán”, en el libro *La niña del espejo y otros cuentos* de Ediciones El monigote de papel es el relato número 11 (67) y en la novela aparece en medio del capítulo 17 (174). En relación con el discurso mimético (la voz de los personajes), se ponen en uso las dos formas tradicionales: discurso directo, en la cual el personaje asume la función enunciativa a través del diálogo (en la novela hay muchos); y discurso indirecto, si bien se trata de lo que piensa o dice el personaje, lo sabemos por mediación del narrador (“¡Otra vez solo! — se dijo Rutsí), menciona la voz que narra.

En la novela también se hace evidente la presencia del autor implícito que precisamente cierra la novela con un mensaje esperanzador para el lector implícito, el niño: “Yo sé que el hombre lucha por la perfección. Llegará un día en que no será ese ser egoísta que Rutsí ha conocido. No buscará solamente las riquezas y el bienestar material. La injusticia y el desenfreno no reinarán en el mundo” (190).

En términos generales, la **temporalización** sigue el orden cronológico: el tiempo del enunciado es el mismo que el tiempo de la enunciación. En algunos pasajes, ciertamente apela a elipsis para abreviar el tiempo: “A la mañana siguiente” o “Caminó muchos días”. Y también en el capítulo final el narrador apela a una analepsis para explicarnos lo que

finalmente pasó con Shambi, pues durante los hechos que conciernen a las acciones del protagonista —Rutsí— no se menciona el destino final de ella. Y decide contar lo que pasó anteriormente usando la segunda persona: “¿Shambi? Sí, ella misma. Pues bien, dejadme que os explique: El buen padre, cuando el pequeño geniecillo desapareció (...). Entonces, en recuerdo de Rutsí y del amor que profesaba por Shambi, se la llevó consigo al corazón de la selva y la dejó en la orilla, convertida en una maravillosa flor” (190).

Los **espacios** son cambiantes: abiertos y cerrados, y en ambos casos se turnan la realidad y la fantasía. Por ejemplo, abierto realista es el escenario descrito en el quinto capítulo donde en un pueblo celebraban la fiesta de Santiago y al cual llegó circunstancialmente Rutsí. Son descritas las coloridas vestimentas de los pobladores, los adornos que estaban sus animales, lo que iban a comer, los instrumentos que tocaban u otros objetos. Abierto fantástico es la isla donde misteriosamente llega Rutsí y que está habitada por un hombre que puede determinar los movimientos del mar y una foca que habla (capítulo nueve). Cerrado realista es el reformatorio donde encierran a Rutsí luego del incidente en que un muchacho es herido en la calle (capítulo once). Cerrado fantástico es la mina donde mora el Muqui (capítulo cuarto).

Tomando como base las ideas —ya expuestas— de Rocío G. Davis sobre la fantasía en un relato, este elemento discurre aquí en sentido contrario en relación con el relato “Oshta y el duende”: mientras en el cuento, de un entorno real se pasa a uno fantástico, en la novela va de uno fantástico a uno real. Dicho de otro modo, Oshta parte de la realidad para ir a la fantasía, en tanto que Rutsí marcha de la fantasía a la realidad. Volviendo los dos al punto de donde partieron, tornando en convencional la estructura de ambos relatos.

Análisis del estrato profundo o sustancia del contenido (*inventio*):

Personajes

En esta novela abundan los personajes secundarios y episódicos que, por su relativa significancia o corta participación en el relato, no ameritan ser tomados en cuenta en este análisis. En todo caso, incluiré en este acápite solamente a los que aparecen en por lo menos tres capítulos de los 19 que narran el periplo de Rutsí y son relevantes para el desarrollo de las acciones: Vicente, Polilla y el camionero. Además de los personajes de la selva que intervienen directamente en el destino de Rutsí: el Padre Río, la hechicera y Shambi. **Vicente** es un muchacho que vive con sus padres dedicados a atender un tambo. Él entra en escena en el capítulo seis y aparece pescando camarones en el río, adonde llega Rutsí confundido luego de haber descubierto lo que es un tren y conceptualizarlo como un “negro gusano que avanzaba penosamente a los lejos, por el estrecho camino pegadito al cerro”. Luego de la amable explicación de lo que es un tren, los túneles y su importancia, Vicente descubre la inocencia e ignorancia que tiene Rutsí sobre la civilización, pero lejos de burlarse como lo hacen otros personajes, él lo toma con humor y se convierte en su honesto amigo. Así lo demuestra en los cuatro capítulos en los que interviene (seis, siete, ocho y once) y en los que da cuenta que se trata de un personaje estático, es decir, sin cambios en su psicología, valores o mentalidad a lo largo del relato. **Polilla** es un inquieto y vivaz canillita que gran parte del relato se ve obligado a vivir en la calle. Él se constituye en el guía que orienta a Rutsí en cómo sobrevivir en medio de la dura y hostil metrópoli. Se relaciona con Rutsí a partir del capítulo once y lo sigue en el doce y trece. Es también un personaje estático. A diferencia del **camionero** que se constituye en el único personaje dinámico de todos los analizados aquí. Se conoce con Rutsí luego de que este anduviera por la carretera en espera de que alguien gentilmente acceda a trasladarlo. Un camión se detuvo por un desperfecto, reparada la avería con ayuda de Rutsí, este se animó a pedirle al hombre que lo lleve como carga. El chofer accedió y decidió que Rutsí lo acompañe en

el asiento contiguo a él. Y aunque inicialmente el camión no se dirigía a la selva, igual Rutsí consideró que iría avanzando en su camino de retorno a la amazonía. Durante los largos trayectos juntos, conversaban de sus vidas y de las expectativas que ambos tenían sobre ellas. En este trance, Rutsí descubrió que el camionero era un hombre sencillo que vivía de su trabajo al lado de su familia. El espíritu ahora convertido en hombre le habla de las numerosas satisfacciones que otorga vivir en un entorno lleno de paz y respeto por los demás. El hombre interroga sobre qué comer, cómo vestir, qué hacer en ese idílico lugar que Rutsí iba describiendo. El hombre se convenció y aceptó enrumbar hacia la selva, pero no solo en busca de paz, sino también de caucho para ganar dinero. En su ruta, vivían diversas situaciones y en una de ellas, descubren donde hay un tesoro escondido. A Rutsí le interesa en la medida que con ello podría ayudar a los muchos desposeídos que había conocido en su camino, pero el hombre pareció enloquecer: “La codicia y el temor se habían apoderado de él” (181), se oye en voz del narrador. Suben al camión con el valioso cargamento y emprenden la marcha. Pronto Rutsí descubre que el hombre ha cambiado la ruta, ya no van en dirección a la selva, sino de regreso a la ciudad. Rutsí le increpa por la acción y el hombre le responde: “Cuando lleguemos a la ciudad nos compraremos una casa muy hermosa...” (183) Rutsí está decepcionado: “Te has vuelto malo. ¡Cómo has cambiado!” (181). Luego de una parada en un pueblo en el que ya antes estuvieron, se ven envueltos en un raro incidente que termina costándoles el tesoro. A Rutsí finalmente no le importó, pero el chofer quedó muy abatido. Y como último recurso, se mantiene firme en su decisión de ir a la selva con la única consigna de hacerse rico con el caucho. Y cuando faltaba muy poco para arribar a su destino, el camión se despista y cae al abismo, muriendo él y Rutsí. Sí, muere Rutsí, pero el mortal, el hecho hombre. Mas el espiritual retorna a su hábitat y se reencuentra con su Padre Río y con todos los seres maravillosos que pueblan la selva. Tal como lo había determinado al inicio de la historia el Padre Río: “Y recuerda que solo volverás a nosotros cuando ese cuerpo que te hemos dado haya perecido” (15).

Y sobre el chofer, queda en evidencia que este personaje sí modifica su comportamiento, en él si hay cambios significativos: “El chofer estaba trasfigurado. Ya no era aquel hombre apacible y bondadosos que Rutsí había conocido” (181), dice el narrador. **El Padre Río** es el ser supremo en la selva, su voluntad rige entre los seres maravillosos que la habitan. Es un personaje estático porque nunca modifica ni su actuar ni su pensar, siempre ve por los demás y busca la armoniosa convivencia allí. **La hechicera** resulta ser una bruja blanca o no maligna. En todas sus intervenciones da muestras de obrar del lado del bien. Es también estática. Al igual que **Shambi**, a pesar del cambio final en ella, de mujer a flor, por obra del Padre Río. Pero es un cambio de apariencia, mas no de comportamiento o voluntad. Incluso Shambi tiene poca participación en el relato, pero es relevante por haber sido una de las motivaciones que tuvo Rutsí para mover los hilos de la novela. Y finalmente el personaje principal, **Rutsí**, quien —además de ir por Shambi— se propone ir más allá de los linderos movido por su esencia inquieta y curiosa. Personaje parecido al bagrecico de Francisco Izquierdo Ríos. Ambos personajes tienen un viejo guía y protector que, ante la inminente partida de ellos, les hablan del retorno: “Tienes que volver”, le dice su abuelo al bagrecico” (2004: 6). “Y recuerda que solo volverás a nosotros cuando (...)”, le dice el Padre Río a Rutsí (2009: 15). Bagrecico y Rutsí emprenden la larga travesía llena de peligros y amenazas, y descubren que casi siempre es la mano —y el corazón— del hombre la causante de las desdichas. Lo azaroso del camino hace que el juicio de Rutsí se perciba cambiante cuando se trata de referirse a la gente civilizada, a veces es duro y resignado: “Es fría, indiferente al dolor ajeno. Parece vivir tan solo para sí misma...”, pero a veces es esperanzador: “se dijo que quizás ese muchacho con mezquinas aspiraciones representaba solo una clase de individuos, y que podría ser que encontrara otro tipo de hombres...” (124), dice el narrador sobre lo que piensa Rutsí luego de hablar con un joven de ambición desmedida. Pero más allá de las posturas eventuales, el pensamiento de Rutsí no cambia y se resume en palabras que él mismo pronuncia en medio de la conversación con el crítico

estudiante que conoce poco antes de emprender el retorno: “Yo soy capaz de sacrificarme por la felicidad de los otros. Yo lucharía por hacer una humanidad menos desgraciada...”, “¡Ah, Rutsí! ¡Tú eres un pequeño alucinado!”, le responde su interlocutor (155). Y es cierto, desde el inicio del peregrinaje da muestras de estar decidido a ofrecer todo o mucho por el bienestar de los demás: como por la sachavaca (18), como por las aves enjauladas (132), como por Shambi (29), como por María (147) o como por la hija de la hilandera (184-185). Y ha de repararse en que el término “alucinado” que emplea el estudiante para calificar a Rutsí, no está referido al sentido de lo etéreo o abstracto, sino al de visionario e idealista. De ahí el subtítulo de la obra, como complemento necesario para caracterizar al protagonista o héroe Rutsí.

El tema se liga con el descubrimiento y la búsqueda del otro. Como espíritu libre, Rutsí había vivido en armoniosa convivencia con la diversidad de criaturas que pueblan la selva peruana. Hasta que, sin poder explicárselo, siente atracción por una joven mortal llamada Shambi. Y si él ya tenía la inquietud de saber que hay más allá de los árboles, ahora tiene otro motivo más por descubrir; qué hay en el corazón de los hombres que repentinamente les hace sentir eso que ahora a él alborota en torno a Shambi. Rutsí es consciente que para poder descubrir las dos cosas que le inquietan debe empezar por encarnar, es decir, dejar de ser una entidad etérea y materializarse en hombre. Lograda la conversión, Rutsí emprende un largo viaje en el que, ciertamente encuentra a Shambi, pero no la redime. Y sobre conocer lo que hay en el corazón del hombre, le bastó con verlo actuar para descubrir lo que fundamentalmente habita en él.

Para la literatura infantil y juvenil este libro constituye un hito porque problematiza el tránsito que implica dejar la niñez. Detrás de las aventuras o peripecias de un inquieto e inocente ser, hay un tema de mucha hondura. Con esta obra la literatura de aquel entonces se abría a los grandes temas. Y a nivel de la autora, el solo hecho de crear una novela es un hito

mayor. Es decir, para el creador también es una metáfora sobre el crecimiento, el autor confrontado que sale de su espacio. Carlota Carvallo se atreve —casi sin pudor— a usar la voz de uno de los personajes para manifestar lo que ella misma pensaba acerca de su labor. “El artista tiene la obligación de crear obras bellas. Él debe dar a los demás su visión personal del mundo que lo rodea” (119).

A nivel del concepto de **mundo representado** la novela corresponde a la categoría Modelo de mundo de lo ficcional no verosímil: relatos que incluyen situaciones o personajes tomadas del mundo real (la sociedad urbana), pero contrapuestas con un mundo estructuralmente ficcional no verosímil. Aunque como ya advertimos, aquí va en la dirección inusualmente utilizada, de lo fantástico a lo realista.

Estilo

Por el lenguaje, la estructura y el contenido, la novela constituye un gran entramado de corte popular. Es como si a través de un tono sencillo y de enunciación lineal, un grupo de juglares se alternan la narración de diversos relatos propios de una tradición oral en particular, en este caso, la peruana. Y quien da forma o amalgama a ese conjunto de relatos que deriva en novela, es un narrador principal que va decidiendo criteriosamente a quién y cuándo le cede la palabra. Son varias las figuras a las que apela y esparce a lo largo de la obra:

- Metáfora: “sed de riquezas” para referirse a la desmedida ambición.
- Prosopopeyas: animales y un accidente geográfico (río) que hablan, razonan y piensan como un ser humano.
- Elipsis: “A la mañana siguiente”, “Caminó muchos días”.
- Analepsis: “Pues bien, dejadme que os explique: El buen padre, cuando el pequeño geniecillo desapareció...”.

- Exclamación (ecfonesis): ¡Les pesará!
- Hipérbaton: “Por un cantarito de agua te lo quisiera cambiar”. “Ágiles brazos”.
- Oxímoron: “sordo ruido”.
- Perífrasis: “La negra se hacía cruces en la cara y en el pecho” (se persignaba)
- Pleonasma: “Ya lo verá él por sus propios ojos...”.

Y sobre la base del color, se erigen hipérbatos, metáforas, símiles y epítetos que, indistintamente, aparecen dispersos a lo largo de los 19 capítulos. O en algunos casos no son figuras, sino que el color se usa con el simple objetivo de iluminar el texto, hacer visual la prosa:

Capítulo 1: De cómo Rutsí salió de la selva.

- Metáfora: “inmensidad verde”, “mar verde” para referirse a la selva. “Hombres blancos” para referirse a los explotadores.
- Símil: “pelo negro como el alquitrán”, parte de la descripción de Rutsí.
- Epítetos: “Los maquisapas (...) con su pelaje negro”.

Capítulo 2: Donde se cuenta su aventura en el aserradero.

- Metáfora: “corazón rojo” para referirse a la parte más importante de un árbol.
- Hipérbaton: “rojos frutos”.

Prosa visual: “el río se puso de color de plata”, “hongo rojo”, “y sus rostros estaban pintados de rojo con achiote”, “árbol de corteza blanca”, “anillos negros”, “flores rojas” y “boca tan roja”.

Capítulo 3: Que trata de su llegada a las montañas y del encuentro con el pastor.

- Epíteto: “blancos dientecillos”, “rosadas tejas” y “grandes macizos de retama amarilleaban el campo”.
- Hipérbaton: “rojos quinuales” y “blancos sombreros”.
- Símil: “blancas como palomas”.
- Hipérbole: “y el cielo se ennegreció”.

Prosa visual: “poncho gris”, “rosadas tejas”, “vellones blancos”, “falda azul” y “copo de lana blanca”.

Capítulo 4: Que refiere la curiosa aventura de Rutsí con el enano Muqui y su amistad con el arriero.

- Metáfora: “negra boca” para referirse a la entrada de una mina.

Prosa visual: “laguna de color violeta”, “ojos amarillos” y “la oveja más linda y blanca”.

Capítulo 5: Que trata de la alegre fiesta de los campesinos y del encuentro de Rutsí con la señora muca.

- Hipérbaton: “negros ojitos” y “roja lana”.

Prosa visual: “negros ojitos”, “las vacas blancas, negras y pintas”, “las grises tortolitas de pico amarillo y patitas rojas”, “pecho escarlata” y “plumaje negro”.

Capítulo 6: En el que se refiere cómo encontró Rutsí un amable compañero de viaje.

- Metáfora: “negro gusano” para referirse a un tren y “todo allí era blanco” para referirse a la pureza del ambiente.
- Hipérbaton: “blancas nubes”, “negros hocicos”, “negro chivillo” y “blanca pulpa”
- Símil: “ojos redondos y negritos como boliches” y “jugo blanco como a leche”.

Prosa visual: “petate amarillento”, “chivillo negro azulado”, “cabello negro”, “hocico negro”, “pelaje gris”, “conejito blanco”, “casita blanca con las puertas azules”, “florcitas amarillas y blancas” y “copitos blancos”.

Capítulo 7: Del encuentro de Rutsí con la niebla y las verdes lomas floridas.

- Hipérbaton: “dorados capullos”, “negras aves”, “negro pico”, “ancha faja gris azulada” y “blancas casitas”.

Prosa visual: “asno blanco”, “flores amarillas”, “ostentaban un tono verde brillante”, “azúcar más blanca”, “piel negra”, “ribete blanco”, “cuello rojo púrpura” y “corpachones negros”.

Capítulo 8: De la vida que hizo Rutsí entre los pescadores.

- Hipérbaton: “negro lomo”, “rojas arañas” y “blancas velas”.

Prosa visual: “chalanas verdes y azules”, “gaviota gris”, “patas rojas”, “aretes blancos”, “manchita azul”, “vestido blanco”, “tarde azulada”, “ojos negros” y “arañas rojas”.

Capítulo 9: De la singular aventura con el viejecito del mar.

Prosa visual: “las rocas (...) completamente blancas” y “cabezotas negras”.

Capítulo 10: Que cuenta las aventuras del codicioso marinero.

- Hipérbaton: “negra silueta” y “negras y furiosas olas”.

Prosa visual: “de rostro tan blanco”.

Capítulo 11: De cómo Rutsí entró en la ciudad.

- Hipérbaton: “blanco jumento” y “negras cabecitas”.

Prosa visual: “ojos muy negros”, “túnica negra”, “camas blancas”, “vestidura blanca”, “sala blanca”, “panecillos blancos” y “manos morenas”.

Capítulo 12: Donde se refiere cómo escapó Rutsí de su encierro.

- Hipérbaton: “negro cabello”.

Prosa visual: “pila de azulejos”.

Capítulo 13: De cómo Rutsí trabajó en la fábrica y conoció la vida de los obreros.

- Hipálage: “los altos cerros azules” para referirse a que están muy cerca del cielo.

Prosa visual: “cutis muy blanco”, “ojos azules”, “lancetas rojas”, “mármol blanco” y “cuarto donde todo era muy blanco”.

Capítulo 14: Donde se cuenta la peregrina historia de la niña del papagayo.

- Hipérbaton: “blanco cuarto”.
- Epíteto: “verde césped” y “jugo blanco como a leche”.

Prosa visual: “rincón, oscuro”, “papagayo rojo y verde” y “niña vestida de azul”.

Capítulo 15: De sus pláticas con el estudiante y el anciano ermita.

Prosa visual: “casitas blancas” y “papeles coloreados”.

Capítulo 16: En el que se cuenta la historia de dos ratitas y la leyenda de los guarangos.

- Hipérbaton: “blancas casitas” y “rojas llamas”.

Prosa visual: “ratita gris”, “rata blanca”, “un animalito raquíptico de color rosado”, “tierra amarilla”, “pechos rojos”, “cuculíes grises” y “pájaro gris”.

Capítulo 17: Del tesoro que encontró Rutsí cuando regresaba a las montañas.

- Metáfora: “pelo color de la noche” para referirse al tono oscuro.
- Hipérbaton: “blanco sombrero” y “blanca vestidura”.
- Epíteto: “azul el del cielo”.

Prosa visual: “cabeza blanca”, “caballo negro” y “poncho rojo”.

Capítulo 18: De cómo Rutsí volvió a la selva.

Prosa visual: “caballo negro”, “poncho rojo” y “ruedas negras”.

Capítulo 19: El nuevo día.

Prosa visual: “orquídea con reflejos dorados”.

En resumen, en este largo relato Carlota Carvallo no se arriesga a técnicas que, por ejemplo, jueguen con el tiempo o configuren personajes complejos y con hondura. Utiliza un estilo tradicional y apela a su elemento más seguro: el color. Con él pinta sus historias, con el color nos conmueve, recrea atmósferas, matiza estados de ánimo, usa lo que naturalmente posee un objeto o paisaje. Y lo más importante, a través del color los espacios adquieren personalidad y descubrimos que pasamos de un lugar a otro.

CAPÍTULO IV

4.1. Conclusiones

- La naturaleza y el color son elementos muy presentes en su vida desde su infancia en Huacho y que se afianzan durante su formación en la Escuela Nacional de Bellas Artes.
- El entorno intelectual que la rodeó desde su matrimonio con Estuardo Núñez influyó en su decisión de escribir literatura.
- Su estreno como madre fue determinante para que optase por la literatura infantil.
- José Sabogal y José María Eguren han sido las dos personalidades que mayor influencia han ejercido en la obra de Carlota Carvallo. Sabogal fue determinante

en el interés que la escritora mostró por lo peruano y Eguren, por el particular estilo lleno de cromatismos. Aunque es necesario precisar que el empleo del color es más complejo en Eguren que en Carvallo: en él se usa para connotar, y en ella —fundamentalmente— para denotar.

- Muchos de los elementos o recursos literarios que caracterizaron al Modernismo están presentes en varias de las obras de Carlota Carvallo. Sin embargo, ello no es suficiente para catalogar a la autora y su obra como modernista. Es decir, Carlota Carvallo tuvo influencia del Modernismo, pero no fue una confesa cultora de dicha corriente.
- El color es el elemento más importante al que acude Carlota Carvallo a nivel de expresión y que configura su estilo. Es el recurso que más utiliza para construir las figuras de retórica que distinguen a los textos analizados.
- En poesía lo usa también para acentuar las caracterizaciones de los objetos.
- En el cuento y la novela para pintar paisajes y para generar la atmósfera que al lector le permita sentir más cerca al personaje y su entorno.

Aportes de Carlota Carvallo a la literatura infantil:

- Abre la categoría literatura infantil a diversos géneros: demostró con la diversidad de sus obras que era posible hablarle al niño o hablar del niño desde distintos lenguajes, poesía, música, teatro u otros.

- Se aventura a un proyecto muy ambicioso para la época; escribir una novela para niños y/o jóvenes.
- Intentó establecer su estilo, tema que no suele ser de importancia para los autores que escriben para niños y jóvenes.

- Esta investigación marca un camino, el de los estudios ligados al análisis profundo de las obras de los pioneros de la literatura infantil y juvenil y que, a partir de estos, la academia reconozca sus aportes y significancia dentro del canon.

4.2. Recomendaciones

- Los estudiosos de la literatura infantil peruana deben orientar sus investigaciones hacia obras que exploren desde una perspectiva más literaria la obra de los pioneros para así poder establecer sus aportes.
- Publicar la vasta obra de Carlota Carvallo aún inédita y reeditar lo antes publicado y que hoy es casi extinta en bibliotecas y librerías.
- Alentar ediciones ya anotadas de los pioneros para analizar también los contextos.
- Revisar el canon desde la mirada de la academia.

Referencias bibliográficas:

- Albalat, A. (2008) *El arte de escribir y la formación del estilo*. Educap.
- Alvino, J. (2020, 16 de diciembre). "La Escuela Nacional de Bellas Artes y el surgimiento del Neoperuano". *Apuntes. Revista digital de arquitectura*.
<http://apuntesdearquitecturadigital.blogspot.com/2020/12/la-escuela-nacional-de-bellas-artes-y.html>
- Arango, M. (1998). *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Editorial Fundamentos.
- Arias Larreta, A. (1940). *Rayuelo. Poemas infantiles*. Talleres de la Empresa Editora Peruana.
- Barriga, M. (2019). "Abraham Valdelomar: sus ideas estéticas y el Modernismo europeo".
https://www.researchgate.net/publication/333092720_ABRAHAM_VALDELOMA_RSUS_IDEAS_ESTETICAS_Y_EL_MODERNISMO_EUROPEO_1
- Bernal, J. (2002). "El color en la literatura del modernismo". *Anales de Literatura Española*, núm 15 (2002), Alicante, Universidad, Departamento de Literatura Española, pp. 171-191. (Serie monográfica, 5) Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://data.cervantesvirtual.com/manifestation/333864>
Biblioteca Nacional del Perú (1990). *Carlota Carvallo 1909-1980 Biobibliografía*. Dirección General de Bibliografía Nacional y Ediciones.
- Bloom, H. (2012). *El canon occidental*. Anagrama.
- Cabel, J. (1984) *Literatura infantil y juvenil en el Perú: análisis y crítica*. Sagsa.
- Carvallo, C. (1966) "Un recuerdo del pintor Enrique Camino". *Alpha, revista literaria de los amigos del arte*, no. 6, año II, (19).

- Carvallo, C. (2009). *Rutsí, el espíritu de la selva*. Ediciones SM S. A. C.
- Carvallo, C. (2015). *Clásicos peruanos. Carlota Carvallo. Teatro para niños*. Ediciones SM S. A. C.
- Carvallo, C. (2011). *Oshta y el duende y otras historias*. Ediciones Quipu E. I. R. L.
- Carvallo, C. (1958). *El pájaro niño*. Librería Editorial Juan Mejía Baca.
- Carvallo, C. (1967). *El papel de la Literatura Infantil*. Colección el niño del Perú, volumen 9. Consejo Nacional de Menores.
- Carvallo, C. (1990). *La niña del espejo y otros cuentos. Obras escogidas Tomo I*. Ediciones El Monigote de Papel.
- Carrasco, R. (s. f.). "Líneas de producción narrativa infantil en el Perú".
<https://ucss.edu.pe/images/fondo-editorial/revista-cuadernos-literarios06/produccion-narrativa-infantil-peru-rosa-maria-carrasco.pdf>
- Congrains, E. (1954). *Lima, hora cero*. Círculo de Novelistas Peruanos.
- Davis, Rocío G. (2002). "Mundos paralelos: un acercamiento a la fantasía en la literatura infantil" DA-FYL-Filología-Artículos de revista-REV-RILCE-2000, 16.3. Depósito Académico Digital Universidad de Navarra. <https://hdl.handle.net/10171/5354>
- Delgado, W. (1984). *Historia de la literatura republicana*. Ediciones Rikchay Perú.
- Díaz, F. (2015). *Temas de literatura infantil. Aproximación al análisis del discurso para la infancia*. Lugar Editorial S.A.
- Diez Canseco, J. (2004). *Narrativa completa II*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Ediciones del Rectorado.
- Eagleton, T. (1998). *Una introducción a la teoría literaria*. Fondo de Cultura Económica.
- Eguren, J.M. (2005). *Obra poética. Motivos*. Fundación Biblioteca Ayacucho.

- Elguera, A. (1981). *Juguetes: cuentos*. Autor.
- Eslava, J. (2017). *Paisaje de la mañana. Esbozo para un curso de literatura infantil peruana*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Eslava, J. (2013). *Libro del capitán II. Islas de la literatura infantil peruana*. Editorial Arcángel San Miguel S. A.
- Florián, M. (2003). *Poesía peruana infantil*. Universidad Inca Garcilaso de la Vega.
- García-Bedoya, C. (2007). El canon literario peruano. *Letras (Lima)*, 78(113), p. 7-24.
<https://doi.org/10.30920/letras.78.113.1>
- García-Bedoya, C. (2019). *Hermenéutica literaria. Una introducción al análisis de textos narrativos y poéticos*. Editorial Cátedra Vallejo E. I. R. L.
- Gómez, F. (2008). *Manual de crítica literaria contemporánea*. Editorial Castalia.
- González, A. (1994) "Los alcances de la estética de Croce". *Sociología: Revista De La Facultad De Sociología De Unaula*, (17), 45-52.
<https://publicaciones.unaula.edu.co/index.php/sociologiaUNAULA/article/view/829>
- González Vigil, R. (2004). *Enciclopedia temática del Perú. Literatura*. Empresa Editora El Comercio S. A.
- Grass, G. (2014, 19 de julio) "El contenido rebelde" Profehernan Blog.
<https://profehernanblog.wordpress.com/2014/07/19/el-contenido-rebelde/>
- Gutiérrez, G. (1995) "La autonomía intelectual de Mariátegui", en *Anuario Mariáteguiano*, volumen 7, número 7, Editorial Amauta, Lima, (50).
- Heflin, D. (1991) *La contribución de la cuentística de Carlota Carvallo a la literatura infantil peruana*. [tesis de doctorado, Universidad de Texas].
<http://hdl.handle.net/2346/19707>
- Heller, E. (2004). *Psicología del color*. Gustavo Gili.
- Hernández, R. (1997). *Metodología de la investigación*. McGraw Hill.
- Izquierdo Ríos, F. (2004). *El Bagrecico*. Instituto Nacional de Cultura del Perú (INC).

- Izquierdo Ríos, F. (1969). *La literatura infantil en el Perú*. Casa de la Cultura del Perú.
- Lino, L. (2013). *El ritmo y la modernización de la lírica peruana. Los casos de Gonzáles Prada, Eguren y Valdelomar*. Fondo Editorial Universidad San Ignacio de Loyola.
- Majluf, N. (2013, 15 de julio). "Sabogal, la mayor retrospectiva dedicada al artista". *abc Viajes.com*.
https://www.abcviajes.com/noticias/1037_sabogal_la_mayor_retrospectiva_dedicada_al_artista_museo_de_arte_de_lima.php
- Mariátegui, J. C. (2007). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Marigó, A. (1993). *La poética de José María Eguren*. Ediciones Alfaro S. A.
- Núñez, E. (1929) "Ensayo sobre una estética del color en la poesía de Eguren". *Revista Amauta*.
- Núñez, R. (2019, 15 de abril). "Carlota Carvallo, una huachana ilustrada". *Sociología en la red de la UNJFSC*.
<https://sociologiaenlaunjfsc.wordpress.com/2019/04/15/carlota-carvallo-huachana-ilustradacota-y-el-tea/>
- Ortiz, J. (1945). *La canción menuda*. Colección Tierra Peruana.
- Otero, D. (2007, 21 de octubre). "Trazos familiares". *El Comercio*, suplemento *El Dominical*, (8).
- Oviedo, J. M. (2001). *Historia de la literatura hispanoamericana. 3 Postmodernismo, vanguardismo, regionalismo*. Alianza Editorial.
- Peña, M. (2009). *Historia de la literatura infantil en América Latina*. Fundación SM.
- Pueyo, C. (2007) "Entre sueño y realidad: significado del color en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer. Nuevas aportaciones" en *Nuevos caminos del hispanismo...: actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*.
https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_182.pdf
- Robledo, B. (ed.). (2013). *Hitos de la literatura infantil y juvenil iberoamericana*. Fundación SM.
- Rosario, R. (2021). *El universo fantástico de Carlota Carvallo. Aproximación y muestra*. Centro Cultural Libros Peruanos.com

Salazar Bondy, S. (1958). *Cuentos infantiles peruanos*. Editorial Rumbos.

Thieroldt, A. (2012, 30 de abril). "Letras como pinceles: un escrito luminoso sobre doña Sol". *Boletín Vuelan Vuelan*. Academia Boliviana de Literatura Infantil y Juvenil.
<https://www.ablij.com/articulos/letras-como-pinceles-un-escrito-luminoso-sobre-dona-sol>

Valdelomar, A. (2003). *Los ojos de Judas y otros cuentos*. Grupo Editorial Norma S. A. C.

Valle Goicochea, L. (2005). *La pared torcida*. Fondo Editorial de la Universidad Alas Peruanas.

Wiese, M. (2019). *Quipus. Relatos peruanos para niños*. Ediciones SM S. A. C.

Anexos

Anexo 1

Hermenéutica literaria (esquema de trabajo)

1. Explicación (operación del análisis inmanente)

1.1. Estrato superficial (plano de la expresión). Análisis de la dicción textual (*elocutio*):

- nivel fónico y gráfico
- métrica y versificación
- figuras retóricas
- estilo

1.2. Estrato intermedio (forma del contenido). Análisis de la sintaxis textual (*dispositio*):

- estructuras narrativas: trama y fábula.
- pragmática intratextual
- estructuras discursivas: puntos de vista, voces, espacios, tiempos, modalidades discursivas, técnicas

1.3. Estrato profundo (sustancia del contenido). Análisis de la semántica textual

(*inventio*):

- personajes
- temas y motivos
- campos semánticos e isotopías
- mundo representado (mundo posible)

Anexo 2

Retrato de Eleonora Katz



Anexo 3

Retrato de Martín Adán



Carlota Carvalho. *Martín Adán*. Óleo sobre lienzo, 65,5 x 55,5 cm. 1950. Colección PUCP

Anexo 4

Retrato de su hijo Hernando



Anexo 5

Cuadro Carrusel



Anexo 6

Cuadro Los columpios



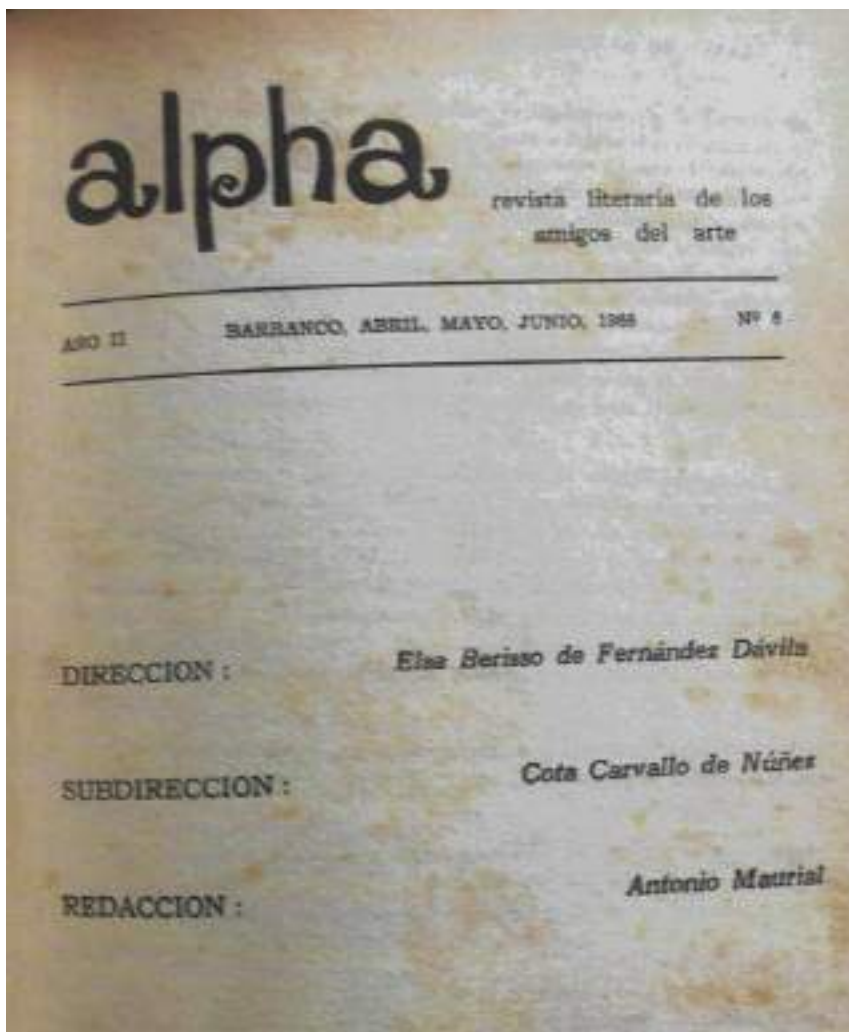
Anexo 7

Retrato de Estuardo Núñez



Anexo 8

Postón de la revista Alpha, número 6



Anexo 9

Cuento “Oshta y el duende”

<https://resources.aprendoencasa.pe/red/modality/ebr/level/primaria/grade/1-6/speciality/read/sub-speciality/0/resources/s10-prim-leemos-recursos-5toy6togradoprimariarecursooshtayelduende.pdf>