

Poemas liminales entre Occidente y Oriente: una aproximación a *El olmo incierto de la nevada* (1930) de Pedro Zulen

Liminal poems between West and East: An approach to Pedro Zulen's The uncertain elm of the snowfall (1930)

Elizabeth Pelaez Sagastegui

Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú

a20114336@pucp.pe

ORCID: [0000-0003-0845-7163](https://orcid.org/0000-0003-0845-7163)

Resumen

El trabajo analiza cuatro textos poéticos seleccionados de *El olmo incierto de la nevada*, poemario póstumo de Pedro Salvino Zulen Aymar (1889-1925), publicado en 1930 en Lima, por la Imprenta J. E. Chenyek, con la respectiva autorización de Dora Mayer. Estos textos son «El olmo incierto de la nevada» (prosa poética), los poemas «El poema sin nombre», «El poema de una lágrima» y «Humano fragor», con fin de proponer que la producción poética de Pedro Zulen se encuentra en un estado liminal entre lo *occidental* y lo *oriental*, términos que utilizo para explicar cómo ambos se amalgaman en el poemario póstumo del bibliotecario sanmarquino. Lo *occidental* es sugerido por las referencias al Romanticismo (siglos XVIII-XIX), el Modernismo (siglos XIX-XX) y la Vanguardia Hispanoamericana (mediados del siglo XX), en tanto que lo *oriental* por las referencias a los sistemas religiosos y filosóficos nacidos en Oriente como el budismo zen y el taoísmo, al árbol milenario chino Ginkgo biloba, así como al *kigo* y *mono no aware*, estos últimos conceptos inherentes al poema breve japonés conocido como haiku.

Palabras clave: romanticismo, modernismo, vanguardismo, taoísmo y haiku

Abstract

The paper analyzes four poetic texts selected from *El olmo incierto de la nevada*, posthumous collection of poems by Pedro Salvino Zulen Aymar (1889-1925), published in 1930 in Lima, by Chenyek printing press, with the respective authorization of Dora Mayer. These texts are «El olmo incierto de la nevada» (poetic prose), the poems «El poema sin nombre», «El poema de una lágrima» and «Humano fragor», in order to propose that Pedro Zulen's poetic production is in a liminal state between the *western* and the *eastern*, terms that I use

to explain how both are amalgamated in the posthumous collection of poems by Zulen. The *western* is suggested by references to Romanticism (18th-19th centuries), Modernism (19th-20th centuries) and the Spanish-American Vanguard (mid-20th century), while the *eastern* by references to Eastern-born religious and philosophical systems such as zen buddhism and taoism, to the ancient chinese tree *Ginkgo biloba*, as well as to *kigo* and *mono no aware*, the latter concepts inherent in the japanese short poem known as haiku.

Keywords: romanticism, modernism, avant-garde, Taoism and haiku

Fecha de envío: 10/12/2024 **Fecha de aceptación:** 3/2/2025

Breve introducción

Diversos escritos literarios de Pedro Zulen, poeta tusán¹, se han publicado en periódicos y revistas, como bien señala Lazarte Oyague (2006). No obstante, su único poemario es en realidad una compilación de poemas publicados con la (mencionada ya) venia de Dora Mayer. Compuesto por veintisiete poemas, se logró publicar en 1930 gracias a los gestos de buena voluntad, amistad y simpatía de todas aquellas personas que tenían en común con Mayer el gran aprecio por Zulen².

Difícil y personalmente calificaría el único poemario de Zulen, como expresión literaria del Modernismo hispanoamericano³ (siglos XIX-XX), o, si soy más específica, dentro de su variante conocida como orientalismo⁴ modernista, en la cual destacó, por ejemplo, Enrique Gómez Carrillo; asimismo, tampoco afirmaré que el poeta sanmarquino escribía creativamente siguiendo fervientemente los postulados del Romanticismo⁵ europeo (siglos XVIII-XIX); es decir, no creo que escribiera siguiendo con fidedigna admiración los modelos literarios europeos que aún despertaban interés en sus colegas hispanoamericanos, quienes buscaban, además, diferenciarse de estos con una propuesta personal, nacional y al mismo tiempo panhispanista; no obstante, sí considero que en sus poemas compilados en *El olmo incierto de la nevada* se perciben rasgos de estos modelos literarios; esto se debería a que Zulen, como hombre de su tiempo, no podía escapar totalmente de la influencia de (o coincidencia con) los movimientos literarios nacidos en Europa como el Romanticismo ni del movimiento modernista nacido en Hispanoamérica, en el cual destacaron, además de E. G. Carrillo, Rubén Darío y José María Eguren (estos últimos considerados modernistas, por lo menos, durante la primera etapa de sus respectivas carreras literarias). Asimismo, coincido con López-Calvo (2022) en comprender a Zulen como uno de los pioneros de la literatura tusán en el Perú, junto a Kuan Weng⁶.

La poesía de Zulen, en particular la de *El olmo incierto de la nevada*, es comprendida para mí como una amalgama, es decir, como una perfecta mezcla entre lo *occidental* y lo *oriental*; pero ¿a qué me refiero con dichos términos? Pues a que en el poemario de Zulen se aprecia lo *occidental* en las referencias a la poesía romántica europea, así como al Modernismo hispanoamericano y a la vanguardia hispanoamericana⁷. Asimismo, sugiero la presencia (sutil) de lo *oriental* a partir de mi lectura budista (zen) y taoísta de esta obra poética, en tanto soy consciente de que el budismo⁸ y el taoísmo⁹ han sido considerados (desde Occidente) como filosofías y religiones que tuvieron desarrollo y auge en diversos países de Asia del Este como Japón¹⁰ y China; por último, esta presencia *oriental* también estaría sugerida en los elementos inherentes al haiku ya mencionados: el *kigo* y el *mono no aware* (o simplemente *aware*).

Tesis: *El olmo incierto* (liminal) entre Occidente y Oriente

Para sustentar mi hipótesis que sostiene que *El olmo incierto de la nevada* se encuentra en un estado de transición, o liminalidad, entre lo *occidental* y lo *oriental*, analizaré el escrito en prosa poética (homónimo) «El olmo incierto de la nevada», así como los poemas titulados «El poema sin nombre», «El poema de una lágrima» y «Humano fragor», en tanto a partir de sus respectivas lecturas críticas encuentro en estos las referencias culturales, filosóficas y literarias tanto occidentales (Romanticismo, Modernismo y vanguardismo hispanoamericano) como orientales (budismo, taoísmo y haiku) sugeridas en esta colección literaria póstuma zuleniana.

Referencias a la poesía oriental: haiku, *kigo* y *mono no aware*

Para explicar las referencias poéticas orientales en la poesía zuleniana de la manera más clara posible, necesito, en primer lugar, explicar qué es el haiku y, seguidamente, cuáles son los elementos inherentes que lo componen, dado que no todos los lectores de poesía latinoamericana están necesariamente familiarizados con conceptos japoneses de carácter artístico-literario como este. Como escritora de haiku, comentaré que este tipo de poema japonés consiste, en su concepción clásica, en uno compuesto por tres versos de cinco, siete y cinco sílabas (en ese orden o alterado). Así también, sobre la relación entre Zulen (poeta tusán) y el haiku¹¹, López-Calvo (2022) menciona que «se le atribuye haber introducido el haiku en Perú» (p. 61); no obstante, esta premisa no está exenta de polémica, puesto que Belaúnde (2023) comenta que «si bien esto [el haiku] ha sido atribuido a Pedro S. Zulen (1889-1925), esta idea parece no tener ningún sustento» (p. 295)¹². Por mi

parte, más que contribuir a fomentar el debate sobre la veracidad de esta premisa, me interesa analizar la poesía de Zulen asociada al haiku. Sobre este tema, considero pertinente parafrasear a López-Calvo en tanto comenta que es el mismo poeta sanmarquino quien se asumía como escritor de haikus (2022, p. 61); no obstante, para el especialista los poemas zulenianos presentes en su obra póstuma no clasifican como este tipo de poema japonés clásico; por mi parte, coincido con el académico en que no leo precisamente como haikus los escritos líricos de esta colección, es decir, no los percibo como tales en un sentido, digamos, tradicional o clásico: como versos de cinco, siete y cinco sílabas, ausentes de metáfora (recurso literario que en los poemas de sujetos occidentales como el propio Zulen siempre está presente, aun de manera sutil). En consecuencia, considero que los poemas del bibliotecario sanmarquino, si bien no son haikus en sí mismos, sí lo evocan, en tanto percibo en estos los conceptos inherentes a este tipo de lírica nipona: el *kigo* y el *aware*. En cuanto al *kigo*, este ha sido traducido por los escritores de haiku (los *haijin*) latinoamericanos como «estación» (temporal: primavera, verano, otoño, invierno). Por otro lado, el *mono no aware* (o *aware*) es un concepto un poco más complejo de explicar; no obstante, tomando en cuenta los postulados sobre el haiku sugeridos por Marquina y Belaúnde (2023)¹³, se lo puede traducir como «un instante de asombro ante el mundo y la vida cotidiana» (p. 9), es decir, el *aware* es el asombro que surge en nosotros en un momento (instante) específico de nuestra vida cotidiana, y surge porque lo acontecido en dicho momento nos ha impactado de tal manera que ha captado todos nuestros sentidos; un ejemplo clásico para entender el *aware* sería leer un haiku del maestro nipón Matsuo Bashō (1644-1694): «La primera nieve / Las hojas de los narcisos / apenas se inclinan (pp. 1-3)». Entonces, el *aware* en este poema radica en que la primera nieve de la temporada invernal japonesa es tan ligera y delicada que apenas inclina las hojas de los narcisos, lo que genera un espectáculo que asombra (en el sentido de conmover) al poeta nipón por lo natural, hermoso y efímero que es.

Análisis de «El olmo incierto de la nevada» (prosa poética)

Como bien señaló López-Calvo (2022), en el poemario podemos encontrar diversos escritos breves que se salen de la calificación clásica de poemas, y pueden ser considerados, más bien, como prosa poética¹⁴. No obstante, en este apartado me concentraré en analizar «El olmo incierto de la nevada» (pp. 21-24). Al respecto, asumiré al olmo de Zulen como un árbol ya en estadio muy adulto, el cual me evoca por el misticismo con que lo narra al arquetipo fundamental conocido como el *árbol de la vida*, el cual forma parte de las tradiciones mito-

lógicas, filosóficas y religiosas no solo de Occidente sino también de Oriente, y, por ende, de la culturas de los países de Asia del Este, donde tienen sus propios árboles sagrados como simbolismos. Este olmo al que la voz poética (cerca de dos años) contempla y habla fue, en sus propias palabras: «mi grande amigo; algo más, mi confidente» (1930, p. 21). Como japonóloga autodidacta, me es inevitable que estos versos me traigan a la memoria la tradición cultural ancestral nipona, donde es constante leer historias que narran una relación de afecto muy profunda entre una persona y un árbol, como la famosa leyenda japonesa que explica el origen del árbol de la flor de cerezo (*Sakura*)¹⁵, así como a narrativas contemporáneas nacionales con dicha influencia¹⁶. No obstante, si pensamos en la raíces chinas de Zulen, el olmo podría también referir al *Ginkgo biloba*, un árbol milenario de floración amarilla, que incluso es considerado en China como el árbol de la sabiduría, por sus usos medicinales para mantener el bienestar mental y la concentración. Entonces, teniendo en cuenta estas consideraciones, el olmo de Zulen también se nos presenta como un árbol especial, con un carácter también sagrado, como se percibe en la siguiente cita: «Cuando la nevada castamente se ondulada hacia él, parecía trascenderse su realidad. Desconcertante, sugerente [...] derribador misterioso [...] de cuánto se cree inmovible y eterno en las entrañas del ser. Era el olmo incierto de la nevada» (1930, p. 22). A partir de esta cita, se comprende que el olmo es un árbol que evoca a la voz lírica una imagen de eternidad, o más precisamente de encarnación (en términos budistas), pues si vemos al olmo como una versión zuleniana del *ginkō*, entonces tiene sentido pensar que este árbol se muestre incólume, sin expresar tristeza y emoción, sino solo sobriedad, frente al paso del tiempo marcado por las estaciones (el sol podría evocar la primavera o el verano; la lluvia, el otoño; y la nieve, el invierno, ya que en Estados Unidos las estaciones son marcadas), puesto que en este poema ni la llegada de la nieve ni ninguna otra adversidad lo afecta; el olmo, entonces, sería una imagen literaria creada por Zulen para evocar la longevidad, resistencia y esperanza, las mismas evocaciones que, coincidentemente, produce el *ginkō* para los chinos; recordemos que este árbol hecho literatura, es decir, «el olmo personificado», como lo menciona López-Calvo (2021) (Tusanaje, 2021), habría sido tan especial para Zulen en tanto lo habría acompañado en su etapa de estudiante en la universidad de Harvard, mientras aun lidiaba con no recaer en su enfermedad y en mantenerse solo, sin su madre, y lejos de Perú, su patria; el olmo es, entonces, materia viva, una forma de vida (física y espiritual) que lo acompañó en ese estadio de vida (efímero pero de sentimiento eterno) estudiantil.

Otro aspecto que me gustaría resaltar a partir de mi lectura de *El olmo incierto de la nevada* es el ya mencionado (oralmente, vía conferencia) por López-Calvo (2021) sobre la presencia del taoísmo en el poemario de Zulen. Al respecto, el poeta escribe a través de su voz narrativo-poética y autobiográfica que «acaso no me engañe y más bien sea yo otro olmo, pues de no serlo o, al menos, de no tener algo de olmo, no habría congeniado con él. No le habría comprendido» (1930, p. 24). A partir de esta cita se comprende, entonces, que el poeta no solo ha contemplado y dialogado en un sentido digamos, espiritual con el olmo, sino que él mismo luego de pasar tanto tiempo con el olmo, contemplándolo y hablándole, ha logrado percibir (en el sentido de aprehender) su verdadera naturaleza con el paso de las estaciones; parafraseando a López-Calvo, ha logrado captar una parte de ella (2021), y es esa esencia del olmo la que ha transmutado a su espíritu. Algo de esa eternidad, de ese espíritu de resistencia y esperanza definen ahora a este Zulen literario luego de su paciente y prolongada experiencia de vínculo espiritual y personal con el olmo. Es más, es el mismo Zulen en su prosa poética «el errante» quien había mencionado que «ya vendría la muerte, la reencarnación, un nuevo existir» (1930, p. 13), por lo que hablar de budismo, en tanto reencarnación o renacer espiritual, tiene también mucho sentido en este apartado poético sobre el olmo, pero sobre todo hablar del taoísmo, mencionado anteriormente. Al respecto, cito nuevamente a López-Calvo (2021) cuando comenta que «esta relación entre el poeta [personaje vidente] y la naturaleza [el olmo] es tal que se rompe esta dualidad entre el sujeto y objeto de estudio, o el vidente y lo visto, no dualidad sujeto-objeto que es propia del taoísmo» (Tusanaje, 2021).

Si Enrique Gómez Carrillo escribe sus cuentos y crónicas modernistas dando protagonismo a la geisha japonesa o a la «mujer anamita» en tanto personajes tipo que seducen por sugerir una feminidad que atrae por su misterio y aparente conexión con la sabiduría ancestral oriental, Zulen, por el contrario, construye personajes poéticos que no atraen por ser bellos elementos de atracción decorativa originarios de Asia, sino más bien por evocar otro tipo de imágenes asiáticas, como la del antiguo maestro (sabio) chino; es precisamente la evocación del antiguo sabio chino la imagen poética más potente que encuentro en *El olmo incierto de la nevada*, puesto que es precisamente el olmo (que durante su estancia en Estados Unidos habría percibido Zulen) el objeto de la realidad que tomará como inspiración para convertir en una bella, sabia y oriental imagen de su prosa poética; el olmo es, entonces, la evocación más sutil y al mismo tiempo más potente al árbol chino milenario conocido como *Ginkō biloba*, una imagen poética zuleniana que, si bien no será muy recurrente en este poemario (aparece sutilmente también

en el poema «Dijeron tu nombre las aves»), sí aparece referida, a mi juicio, en otros poemas de esta colección, como si (siguiendo los postulados budistas) hubiera transmutado su espíritu a otras plantas y elementos de la naturaleza que aparecen en este poemario. Si Carrillo, como modernista orientalista, sugiere haber captado una experiencia mística al visualizar a la (aparente) mujer oriental en una fumería de opio anamita, Zulen parece sugerir haber tenido su propia experiencia de revelación de una verdad mística oriental; en ese contexto, la naturaleza que capta la voz poética a partir de su experiencia sensorial (donde predomina la observación, como en los maestros del haiku) no es suficiente, puesto que al ser esta voz la de un sujeto occidental, necesita procesar lo que conoce con su evidentemente mente occidental; no obstante, la mente del bibliotecario sanmarquino es también oriental, o con tendencia a ser oriental, prueba de esto es que puede captar ese tipo de espiritualidad o sabiduría *otra*, sabiduría de Oriente como el taoísmo; todo esto gracias (probablemente) al manejo del idioma chino de sus ancestros y al interés del poeta por obtener y comprender un genuino conocimiento de todo lo que esté a su alcance, aunque solo pueda captar de manera sutil algo de ese conocimiento *otro*, como si fuera una pincelada bella pero efímera de una pintura impresionista (orientalista) sobre un olmo incierto de la nevada. Así, la voz poética zuleniana, a partir de una experiencia efímera pero constante (visualizar el olmo a través del paso de las estaciones) logra aprehender una verdad absoluta (o ideal), la verdad revelada del tao: como señala Quiles (1962) «desde tiempos antiguos la religión del Tao enseñó que “el verdadero camino de la moralidad humana es la unidad de todas las existencias” (p. 247)». Esto quiere decir que debemos tomar consciencia de que el tao está dentro de nosotros (humanos, animales, plantas, etc.); todos tenemos el tao dentro de nuestro ser, y a la vez todos somos parte del tao, todos somos la totalidad, el universo: el tao. Como sostiene el especialista,

[el tao] es algo profundamente insertado en cada uno de nosotros, en todos los seres, sensibles e insensibles, y requiere algo completamente distinto al denominado análisis científico. Desafía nuestras pretensiones intelectuales por ser demasiado concreto, demasiado familiar, y se sitúa, por tanto, más allá de lo definible (Quiles, 1962, p. 19).

Entonces, cuando logremos ser conscientes de la revelación de que todos somos el tao, buscaremos mantener el equilibrio entre nosotros y la naturaleza, puesto que ya no existiría la necesidad de mantener la falsa relación dual y jerárquica entre

sujeto (humano) y objeto (naturaleza), relación donde es claramente el hombre quien termina por dominarla de forma destructiva y caótica. Esta es, entonces, la gran verdad taoísta que nos comparte la voz lírica de Zulen en esta prosa poética de lectura tan mística y oriental. Y esta gran revelación de sabiduría originaria de Oriente la sugiere la voz poética zuleniana nada más que haciendo un simple pero a la vez contante ejercicio de contemplación de un olmo que parece no ser afectado por nada, ni siquiera por la nevada.

Análisis de «El poema sin nombre»

«El poema sin nombre» (p. 45), perteneciente a la sección «Ramas caídas», es uno de mis poemas preferidos de Zulen porque es tan breve que me trae a la memoria los famosos proverbios chinos, o, volviendo a la tradición japonesa, me evoca un haiku; no obstante, esa brevedad no afecta la esencia de sabiduría oriental que percibo en él luego de leerlo.

Comenzaré mi análisis citando el primer verso aparentemente contradictorio de este poema: «Reír, reír, ¡qué triste es reír! (p. 1)»; es inevitable que al leer estos versos con anáfora «reír», además de notar la constancia de signos de exclamación en todas sus repeticiones, mi mente me evoque a los poetas románticos europeos. Al respecto, López-Calvo (2022) comenta que «Las frecuentes exclamaciones, las patéticas falacias [...] y el tono exaltado general de la colección le dan tintes románticos» (p. 61); son, por ende, estas exclamaciones grandilocuentes y al mismo tiempo nostálgicas las que confieren al poema una musicalidad afín a la propia del lirismo de los modernistas influenciados por el romanticismo europeo, exclamaciones emocionales que, no obstante, evocan los rezagos de ese romanticismo del que se irán alejando los modernistas latinoamericanos con el inicio del siglo XX, lo que hará, evidentemente, también el mismo Zulen¹⁷. No obstante, cuando leo nuevamente los versos de este poema, de pronto pienso de manera lógica ¿cómo algo triste puede, al mismo tiempo, provocar risa en la voz poética zuleniana? Esto no tiene sentido, aparentemente, más aún si consideramos que al expresar una evidente risa en sus versos Zulen marca su distancia con los poetas románticos decimonónicos, puesto que estos se tomaban tan en serio el expresar su melancolía existencial como para bromear tan ligeramente sobre esta; no obstante, cuando leemos el poema zuleniano nuevamente, su lectura cobra sentido; para demostrar esto, citaré los versos que dicen lo siguiente: «Decir / en una carcajada / la satisfacción de ser; / sentir la marejada / y verter / toda la arrogancia de vivir» (pp. 2-6). Si pensamos en la voz poética como si fuera la de un Zulen joven, este poema podría evocar su sentir respecto a que puede lograrlo todo fácilmente (la

gloria intelectual o letrada), por su mismo ímpetu juvenil, pero luego parece que esta voz sufre un desengaño; es decir, descubre que no es así, que al enfrentarse a la descantada realidad, lo que debía darnos risa también puede ponernos tristes y desencantados, tal cual se habría sentido Charles Baudelaire (1821-1867) al ser consciente de su *spleen*, de su latente hastío existencial sin causa aparente. No obstante, considero aún más interesante leer este poema desde una perspectiva oriental¹⁸; al respecto, pienso en la leyenda india sobre Siddharta Gautama, conocido también como buda, cuando, entre sus cuatro nobles verdades, dijo la primera: «La vida es sufrimiento»; esta verdad significa que todos, en cuanto seres humanos vivos, estamos condenados a experimentar el sufrimiento siempre, y de manera inevitable, y no podemos hacer nada al respecto, solo aceptar que está ahí. Entonces, cuando Zulen escribió «verter / toda la arrogancia de vivir» (pp. 6-7), justamente me evoca esta idea: dejar de creer que lo sabemos, conocemos y aprehendemos todo con el raciocinio filosófico o la ciencia occidental, dejar de regirnos por el positivismo mecanicista, como bien comenta López-Calvo (2021) (Tusanaje, 2021), pensamientos ideológicos que estaban de moda en el Perú finisecular en tanto que evocaban las ideas de progreso moderno que podía lograr nuestro país a partir de dicho postulados. El pensamiento filosófico de Zulen, entonces, reflejado también en su poesía, al ser una filosofía idealista, como sugiere López-Calvo (2021) (Tusanaje, 2021), privilegia lo inmaterial sobre lo material, es decir, privilegia la experiencia que se basa en la actividad mental, como bien señaló el académico en su análisis [oral] del poema *Pansiquismo* (Tusanaje, 2021). A partir de todo lo anterior, considero que leer este poema desde un enfoque *oriental* genera en mí como lectora una sensación de mucha mayor soledad y vacío que si lo hiciera siguiendo los postulados literarios románticos europeos, en tanto que, a diferencia del pensamiento occidental de estos— que tenían la esperanza de ver su sufrimiento incompreso por la sociedad de su tiempo compensado con el hecho de ser algún día reconocidos como escritores profetas de un sentimiento único, como el *spleen* de Baudelaire, y con ello alcanzar la inmortalidad (trascendencia) en la memoria de los hombres, como bien diría Miguel de Unamuno (1864-1936)—, para la mentalidad budista (oriental), particularmente la zen, no hay nada que compense el inevitable sufrimiento de la existencia humana; es decir, no existe ningún tipo de trascendencia, paraíso, fe, amor, en suma, nada que compense el malestar de la existencia, verdad budista que genera en la voz poética de Zulen una sensación de soledad y vacío aún más terrible que la de sus pares literarios de occidente, una sensación de soledad que debe aprender a aceptar con conciencia y respeto, pues es la única y más sincera realidad de nuestra

existencia. Para el budismo zen la única realidad importante es, entonces, que cada individuo logre de manera individual y solitaria alcanzar la iluminación. Pero ¿qué es la iluminación? que sugiere el budismo:

no es un proceso intelectual de razonamiento [cursivas del texto], ni una simple aprehensión de las verdades empíricas como llegar a la conclusión de un razonamiento, sino que sobrepasa toda esfera de razonamiento analítico. Es una experiencia intuitiva, personal, que *intelectualmente* trasciende a todas las categorías de una exposición epistemológica. Y *psicológicamente* representa la reconstrucción integral de toda la personalidad. Así, tal experiencia desafía toda explicación conceptual. Y como resultado de tal impactante iluminación se siente una liberación completa que conduce a una expansión ilimitada (Suzuki citado en Lanzaco, 2009, p. 36).

Alcanzar la liberación en términos de iluminación zen significa, entonces, que nos liberemos mentalmente de pensamientos racionales, epistemes, sensaciones, vicios, en suma, que liberemos nuestra mente de todo lo que la ocupa y atormenta, de manera que la mente liberada estará en un estado de paz latente. Pero alcanzar esa liberación de la mente es aceptar que incluso en el espacio de nuestra mente estamos solos, que no hay pensamiento ni nada afín que nos sostenga y de esperanza. Y eso también es una forma de sufrimiento (haciendo nuevamente referencia a las palabras de buda). Por último, finalizo este apartado comentando que esta sensación de soledad absoluta la percibo en la voz poética zuleniana, en tanto, luego de convencerse de la verdad noble del budismo zen, sus palabras se sienten más trágicamente existenciales que las propias de los (ya mencionados) poetas románticos decimonónicos, o incluso que la de los existencialistas franceses de la posguerra, es más, diría que percibo en ellas una sensación de soledad existencial (sino igual) similar a la que expresará Ozamu Dazai (el escritor nipón maldito de la generación atómica) cuando publique su famosa novela *Indigno de ser humano*, en 1948.

Análisis de «El poema de una lágrima»

«El poema de una lágrima» (p. 46) en una primera lectura me suscitó la impresión de ser cantado por una voz poética nuevamente masculina y juvenil romántica que sufre por el recuerdo de la amada ausente (sea porque, como tópico romántico, murió trágicamente, o simplemente se fue de su lado, o es un amor no correspondido). No obstante, sentí que sería más interesante leerlo también desde un óptica *oriental*, como explicaré a continuación.

Este poema se caracteriza por estar escrito en verso libre, siguiendo el ejemplo de Walt Whitman, a quien el poeta sanmarquino le dedica «Walt Whitman en las bacanales» (poema en la sección «Ramas caídas»); referencia que tiene sentido si tomamos en cuenta que (en su obra póstuma) se percibe el aprecio de Zulen por los escritores anglosajones (entre otros autores ingleses que referencia en su poemario figura Shakespeare), por lo que tiene sentido, evidentemente también, que haya leído en su lengua original, o por lo menos tenido referencias literarias, de los poetas románticos como Percy B. Shelley (1792-1822), John Keats (1795-1821) o Lord Byron (1788-1824), por citar algunos casos emblemáticos; comento esto último porque en los versos del poema zuleniano se aprecia una secuencia de rima consonante (AABAB) muy similar a la que podemos encontrar en los poemas románticos del Lord inglés¹⁹: «Llorar, llorar, ¡qué dulce es llorar! (A) / Amar (A), / y en una lágrima prendida de rubor (B), / arrullar (A) / el recuerdo de un amor (B)» (pp. 1-5). No obstante, no me centraré en leer este poema como si fuera una oda a la melancolía del poeta romántico que sufre al evocar a su amada, sino, nuevamente, intentando una lectura, digamos, basada en la sabiduría religiosa, filosófica y literaria *oriental*. En ese sentido, si bien la brevedad de este poema me evoca (nuevamente) al haiku, no es posible afirmar que lo es claramente, por lo menos no en un sentido tradicional. No obstante, recordemos que los haiku siguen la lógica de ser un poema de tres versos incompletos, razón por la que el lector puede completarlos (ergo, recrearlos) en su mente, como bien señala Marquina (2023)²⁰. En consecuencia, si bien no percibo elementos claros ni sugeridos en el poema que me permitan identificar el *kigo* (la estación temporal), como bien pueden ser flores, árboles o animales de estación, puedo suponer que la voz poética zuleniana se encuentra en un paisaje abierto (o en su habitación estudiantil, al lado de una ventana), de noche, bajo la luna, y que es temporada de invierno, porque es una estación que en nuestra cultura occidental suele transmitir tristeza y melancolía (una estación que por eso mismo es propicia para expresar el sentimiento de los poetas románticos). Asimismo, el elemento estético del haiku que sería el *aware* se manifiesta de una forma muy interesante; me explico: la voz lírica zuleniana corresponde a la de un sujeto occidental, por tanto, su forma de pensar también es occidental, por lo que si Zulen hubiera escrito este poema como un haiku no sería raro que recurriera a las metáforas u otras figuras literarias que impliquen un pensamiento abstracto para su elaboración y manifestación, lo que contradice la escritura del haiku clásico japonés, pues, como bien señala Vicente Haya (2017), «en haiku se puede hacer y decir de todo, mientras sea con naturalidad. Lo único que está prohibido es la artificiosidad. Y las figuras del lenguaje, para el poeta del

haiku, lo son». Para los grandes maestros del haiku japonés²¹, escribir un haiku sería, entonces, transcribir el asombro que les produjo la contemplación sensorial del cosas por sí mismas (*aware*), pues es precisamente esa contemplación la que les permite apreciar la belleza efímera de las cosas. Volviendo nuevamente al poema de Zulen, vuelvo a enfatizar que es precisamente este, digamos, «principio» de escritura del haiku el que desobedece la voz lírica, dado que en lugar de escribir directamente lo que percibió lo que hace es primero evocar su memoria occidental (el recuerdo romántico de la encantadora amada); luego, será esa memoria surgida en un instante de reflexión/pensar lo que hará que el poeta se conmueva/emocione/asombre, es decir, es el recuerdo de la amada ausente lo que termina produciendo en la voz lírica sus lágrimas de melancolía, las cuales son, a su vez, contradictoriamente dulces porque dulce es la mujer amada evocada: «el recuerdo de un amor/ Gozar / el encanto de una amada / por tierna y por soñada (pp. 6-8)». He aquí el *aware* que percibo (recurriendo nuevamente a mi experiencia como lectora y escritora de haiku) en el poema: la voz poética (que pienso como la de un joven Zulen poeta enamorado) se conmueve no ante la belleza efímera de las cosas físicas percibidas, como diría Marquina (2023), sino ante la belleza efímera de la idea (el recuerdo de la amada, entendiéndolo como una forma de pensamiento occidental) evocado. Si para Paz y Asiaín (2014), quienes referencian con respeto a los *haijin* japoneses, escribir haiku es transmitir lo que uno siente con el corazón y la mente, para Zulen es probable que escribir haiku haya significado lo mismo: escribir pensando en transmitir el asombro que en su corazón y su mente (filosófica y literaria occidental) produjo la apreciación de las cosas (que pueden ser físicas como el olmo, pero también ideas, como el recuerdo).

Para finalizar esta sección, comentaré que si bien no puedo afirmar que Pedro Zulen fue el pionero del haiku en el Perú, sí me atrevo a hipotetizar que sería uno de los más interesantes exponentes del (proto)haiku latinoamericano: uno de los pioneros en escribir haikus nacidos en Latinoamérica²², y en transmitirnos su esencia en versos que los evocan con una belleza sutil (*oriental*) y al mismo tiempo racional (*occidental*); haikus latinoamericanos que seguirán el modelo clásico japonés (en tanto métrica, contenido y estética) o, por el contrario, estarán contruidos a partir de memorias, ideas y pensamientos abstractos propios de la mente de los poetas más emblemáticos de nuestra tradición literaria latinoamericana, haikus cuyos principales exponentes del siglo XX serán los mexicanos Juan José Tablada y Octavio Paz; el argentino Jorge Luis Borges; los peruanos Javier Solórzano y Alfonso Cisneros Cox; todo esto sin considerar el caso de los poetas hispanoamericanos, *haijines* o interesados en el haiku, como Federico García Lorca.

Análisis de «Humano fragor»

En esta última sección de mi artículo, expondré cómo percibo una conexión muy interesante entre «Humano fragor» (pp. 59-60) y la vanguardia hispanoamericana de mediados del XX, concretamente la correspondiente al futurismo.

Al leer los primeros versos de «Humano fragor», me es inevitable pensar en la voz poética zuleniana como si fuera la de un *flâneur*²³, término que entiendo hace referencia a un sujeto que recorre las calles, a un «callejeador» que pasea por una gran ciudad moderna (estadounidense, probablemente, en referencia a la estancia real de Zulen en dicho país), y es, precisamente, en esa contemplación ensimismada y despreocupada de la metrópoli moderna que descubre un atardecer (o crepúsculo) tan rojo que su reflejo en las nubes del cielo contrasta grandemente con el frío hielo y la blanca nieve, contrastes de colores que lo llevan a un excitado asombro: «¡Tizones de arbol! / las gamas auroras violentan. / Estupor. / Los hielos lamentan / Clamor» (pp. 1-5). Y esta referencia al callejeador de la gran ciudad se me hace propicia, sobre todo si recordamos que los modernistas latinoamericanos, peculiarmente los amantes de París, practicaron la *flanerie*²⁴ o (en español) la flanería. Al respecto,

Como señala Rama (1989: 128), la *flanerie* es un modo de representar, mirar y contar las experiencias urbanas, donde «el sujeto urbano, privatizado, se aproxima a la ciudad con la mirada de quien ve un objeto en exhibición. De ahí que la *vitrina*» [en cursiva en el original] Los espacios urbanos de moda y las exhibiciones (ferias, exposiciones) son los escaparates o vitrinas de la modernidad» (Cuvardic, 2009, p. 22).

A partir de todo lo anterior, y pensando, nuevamente, en los modernistas latinoamericanos emblemáticos que practicaron (el arte de) la *flanerie*, es pertinente recordar que ellos hacían este paseo ocioso e improvisado por las calles más concurridas de las grandes metrópolis americanas y europeas de este periodo de entre siglos (XIX-XX) con la intención de encontrar una fuente de belleza efímera en medio del caos eterno que parecía sugerir el movimiento de la muchedumbre que transitaba en estas grandes urbes modernas; paradójicamente, será precisamente en la era de la modernidad capitalista, científica y tecnológica donde se planteará una concepción estética propiamente antimoderna, tal cual lo hará Baudelaire en su libro *El pintor de la vida moderna* (1863): «momento en el que el artista moderno dirige su mirada al presente como fuente de inspiración y creatividad, proponiendo un concepto de belleza efímera basada en el cambio y la novedad»

(Cerón, 2025, p. 12). Por consiguiente, serán los *flâneurs* hispanoamericanos quienes, como sus pares parisinos (o afrancesados), en sus paseos por las grandes metrópolis europeas, encontrarán esa antimodernidad en la belleza efímera (en tanto rara, novedosa y marginal) de la ciudad. Y es justamente esa fuente de belleza efímera (antimoderna) la que pudo Zulen, en tanto voz lírica, haber encontrado no solo en el caótico y ambivalente paisaje frío-cálido descrito en sus versos, sino en el caos que representa la muchedumbre o, en sus propios términos, la «humana tormenta [cuando] / desata su bronco tronar» (pp. 6-7). Esta marea humana de personas que impactan con su ruidoso y rápido movimiento continuo, como manifiesta Zulen en los versos donde afirma que, tras el bronco tronar, «y sigue el rondar» (p. 8), es la misma que sentí cuando leí «Coney Island» (1883), crónica (periodístico-literaria) de José Martí, considerado iniciador del modernismo hispanoamericano. Asimismo, el veloz y ruidoso movimiento de la muchedumbre que conmociona a la voz poética citadina es acompañado por otro también llamativo, es decir, el ruido de los carruajes y los automóviles: «¡Retumbó la avalancha! [...] garbosos caballos de herrajes enormes [...] conducen sus carros sin espantar. / Solo en su delante llantas y motores / apaciguarán» (pp. 9-15). Estos versos sugieren que la voz poética zuleniana, al igual que el *flâneur*, contempla asombrado el momento de transición entre el siglo XIX y el siglo XX; dicha transición epocal está representada en la referencia textual a los carruajes tirados por caballos, imagen que asocio aún al siglo XIX, y la mientras que los automóviles con sus llantas y motos me evocan, más bien, los primeros años del siglo XX; en ese contexto, la voz poética continua con su descripción sensorial de la ciudad, y menciona también a los vehículos modernos para uso colectivo, como el tranvía: «tranvías se avientan en conmoción [...] Gallardo Trineo [...] desliza risueño / veloz / ¡Y sigue el rondar!» (pp. 16-21). Este asombro que produce en el poeta la contemplación del tranvía moderno, al sumarse al ruido estruendoso y al movimiento veloz y violento que producen los demás medios de transporte referidos en el poema, hace que el paisaje citadino americano que debería ser invernal y, por ende, percibirse melancólico y tranquilo, se sienta más caótico de apreciar y aprehender; no obstante, he ahí precisamente la belleza efímera que la voz poética zuleniana (en tanto *flâneur*) percibe: el humano fragor. Es decir, son el ruido estruendoso que producen los humanos y sus vehículos modernos tan violentos en su movimiento los que impresionan a la voz poética, y que aprehende como elemento inmanente en la efímera y rápida vida moderna del siglo XX. No obstante, esta contemplación que parece lenta y al mismo tiempo rápida, como el movimiento de los autos y (para la época) el tranvía, me evoca a su vez la mirada de otro sujeto artista que

tendrá mayor protagonismo en los albores del siglo XX: el vanguardista futurista. Para referir a esta transición epocal entre el Modernismo y la vanguardia hispano-americana, que percibo a modo de metáfora en el poema zuleniano, es pertinente hacer referencia breve al futurismo europeo (del cual Hispanoamérica hará eco) y, en particular, a su manifiesto publicado en 1909 por el italiano Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), el cual señala lo siguiente: «consagra al culto de los mitos derivados de la Revolución industrial, en particular la velocidad, personificada por el tren, el automóvil y el avión, que era casi idolatrado por Marinetti» (de Oliveira, 2017, p. 53). A partir de lo anterior, considero pertinente comentar que, si bien no considero «Humano fragor» como una expresión poética del futurismo hispano-americano, si leo este poema como protofuturista, en tanto percibo en él un incipiente culto al progreso que la tecnología y las máquinas (artefactos) simbolizan para las ciudades modernas, o en búsqueda de esa anhelada modernidad, tal como fue el caso de las naciones de la América hispánica de principios del siglo XX; y es precisamente en este contexto donde vuelvo a citar el verso zuleniano que dice: «Y sigue el rondar (pp. 16-21)», en tanto este se repite y repite insistentemente a lo largo del poema, como para enfatizar con asombrosa admiración no solo el ruido estruendoso (el *humano fragor*) de las muchedumbres que asombró a los *flâneurs* modernistas, si la voz poética refirió (como parte de su contemplación sensorial más occidental), sino también el ruidoso estruendoso que producirá el movimiento de las máquinas rodantes (autos, tranvías) que serán objeto de culto de los vanguardistas futuristas; asimismo, es pertinente resaltar que la voz poética zuleniana es tan sensible en su percepción que no solo capta el ruido estruendoso de los adultos que transitan por la ciudad en los tranvías, sino también el de los niños que patinan y juegan en la nieve: «por las cuevas blancas / la chiquillería / trinea, resbala, / patina/ [...] ¡Y sigue el rondar! / la nieve vendrá más tarde los campos a / restañar» (pp. 45-48; 52-54)». A partir de esta cita, comprendo que la voz poética zuleniana, así como sucedió con el olmo, disfruta de contemplar con asombro y admiración (propios de un *haijin* moderno) el paisaje (semi)urbano (americano) en su temporada invernal, en tanto que dicho espectáculo es efímero (el movimiento de las personas y los vehículos) y al mismo tiempo eterno (el ciclo de temporada invernal); la voz lírica contemplará la nieve que cubre la ciudad y que propicia el humano fragor (de hombres y vehículos/máquinas) hasta que nuevamente desaparezca tras la noche, por lo que tiene sentido pensar que retomará su ejercicio contemplativo cuando amanezca la ciudad moderna cubierta de nieve, y así, sucesivamente, el poeta podrá (nuevamente) exclamar, producto de su asombro ante el espectáculo moderno y (proto)futurista de la ciudad, «¡Y sigue el rondar» (p. 48).

Conclusión

A partir del análisis de los cuatro poemas seleccionados de *El olmo incierto de la nevada*, refirio mi hipótesis que sostiene que el poemario póstumo de Zulen se encuentra en un (estado) liminal: un estado de transición entre lo *occidental* y lo *oriental*. En ese contexto, con el primer término me referí a las alusiones al Romanticismo europeo, al Modernismo y a la vanguardia hispanoamericana (futurista), mientras que, con el segundo, al budismo, taoísmo, el *Ginkgo biloba* y el haiku (así como a sus elementos inherentes: *kigo* y *mono no aware*). Así también, es pertinente aclarar que percibo amalgamadas en el sentido de mezcladas todas estas referencias (occidentales y orientales); razón por la que, con fines de explicación didáctica, las cité y analicé de manera separada (o enfatizando textualmente cuándo mi lectura crítica tendría un enfoque, digamos, oriental, en lugar del esperado enfoque contrario), a fin de que el lector de mi artículo pueda comprender mejor la tesis planteada en este trabajo.

Notas

- «Aunque históricamente el término ha designado solo a hijos de padre y madre chinos, en la actualidad el uso del término [tusán] se ha ampliado más allá de sus límites semánticos iniciales y es usado al interior de la comunidad peruano-china (o comunidad tusán) y sus publicaciones escritas para designar a todo peruano de ascendencia china, sea este étnicamente puro o mestizo» (Tusanaje, 2021).
- 2 En la sección «Mis gracias», ubicada en la parte final del poemario de Zulen, Dora Mayer menciona lo siguiente: «Doy mis gracias [...] no solo a las personas que han contribuido con su buena voluntad, pecuniariamente, a posibilitar la edición de las últimas poesías de Zulen [...] sino por el obsequio más precioso y sutil que a la vez he recibido de ellos, de gestos de amistad y simpatía generosa» (s. p.).
 - 3 «El modernismo refiere a un movimiento literario perteneciente a la América hispanohablante que emerge a finales del siglo XIX y que sigue desarrollándose hasta bien entrado el siglo XX. Se identifica el movimiento generalmente con una red autores centrada alrededor de la figura de Rubén Darío, que representa una especie de líder espiritual del movimiento» (Baker, 2017).
 - 4 Watson (2018) explica que si el orientalismo se construyó en base a preconceptos culturales, ideológicos y políticos propicios a los países europeos, como la España imperial que necesitaba su elaboración discursiva para colonizar a los nativos americanos (es decir, para convertirlos simbólicamente en orientales a fin de extranjerizarlos en su propia tierra): «El orientalismo argentino se aviene a una

- ideología que facilitará la conquista de las tierras indígenas (Gasquet, 2007, p. 15). De igual modo, el orientalismo peruano se va a amoldar a la necesidad de importar mano de obra china para el creciente negocio del guano y del sector agrario» (p. 212).
- 5 «El Romanticismo fue un movimiento artístico e intelectual que surgió hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX, como reacción contra el racionalismo neoclásico. Tuvo lugar en Inglaterra, Alemania y Francia, para luego extenderse a todo el mundo. Se destacó en literatura, pintura y música [...] constituyó una corriente muy diversa, que puso énfasis en la subjetividad, las emociones, la contemplación de la naturaleza y los temas místicos y sobrenaturales» (Enciclopedia Humanidades, s. f.).
 - 6 «Augusto Kuan Veng (China, 1900-s. f.). Fue un escritor, periodista y dramaturgo que emigró al Perú en las primeras décadas del siglo XX» (Tusanaje, 2021).
 - 7 La vanguardia latinoamericana desarrolla su acción y propuesta en dos momentos igualmente importantes, uno que va de 1915 a 1929 y otro que va de 1930 a 1940. Estos dos momentos en que se desarrolla el proceso de la vanguardia se enmarcan históricamente por los hitos que corresponden a la Primera Guerra Mundial (1914-1918), la crisis económica mundial conocida como el crac del 29 (1929-1930) y el inicio de la Segunda Guerra Mundial» (de la Fuente, 2005, pp. 31-32).
 - 8 El budismo zen es una rama del budismo mahāyāna (una de las principales ramas del budismo) que se centra en la meditación como vía principal para alcanzar la iluminación (el despertar a plenitud de la mente) y la comprensión directa y verdadera de la realidad. «Es un budismo [...] que no se interesa en refinamientos doctrinales [...] el zen se verifica por la experiencia personal y se pasa de maestro a discípulo, de mano a mano, inefablemente, a través de un trabajo duro e íntimo» (Fischer, 2021).
 - 9 «El Taoísmo es una religión y una filosofía de la antigua China [...] sostiene que los seres humanos y los animales deben vivir en equilibrio con el Tao, o el universo. Los taoístas creen en la inmortalidad espiritual, donde el espíritu del cuerpo se une al universo después de la muerte» [traducción mía] (National Geographic, s. f.).
 - 10 Dado que soy japonóloga autodidacta, me es inevitable leer el poemario de Zulen sin hacer referencia a conceptos japoneses aplicados al arte literario, lo que considero muy útil, además, en tanto el mismo Zulen se autodeclaró escritor de haikus, según López-Calvo (2022); asimismo, si tomamos en cuenta que la China (imperial) históricamente influyó, con su cultura, filosofía arte y literatura en el País del sol naciente desde el siglo VII, como sugiere Román Zavala (1997),

- tiene más que sentido que tanto la filosofía, religiosidad y literatura China como nipona puedan percibirse o «aprehenderse» en los poemas zulenianos.
- 11 Es necesario señalar que no he logrado, hasta el momento de redacción de este artículo/ensayo académico, tener acceso gratuito y directo a poemas de Zulen que sean haikus, o a fuentes académicas que evidencien de manera literal este tipo de poemas zulenianos. No obstante, lo que sí logré obtener fueron los comentarios (orales y escritos) de Ignacio López-Calvo, estudioso de su obra, quien afirma que en efecto Zulen conocía y escribía este tipo de poema breve japonés.
 - 12 Al respecto, entiendo que Belaunde considera que no sería Zulen el responsable y pionero en traer el haiku al Perú, o incluso a Latinoamérica, sino que más bien, «El término [haiku] empieza a circular en algunos textos, probablemente debido a la importancia del desarrollo de la aproximación francesa (Bertrand, 2021) y mexicana al género japonés que floreció en la década de 1920» (2021, p. 296).
 - 13 Marquina y Belaúnde son fundadores peruanos de la Escuela Retama, donde imparten clases para aprender a escribir haikus.
 - 14 Menciono la frase *prosa poética* basándome en las palabras que dijo Ignacio López-Calvo en la conferencia constantemente citada en este artículo: Tusanaje, 2021.
 - 15 Esta leyenda narra la historia de una mujer que se enamora de un árbol que puede sentir y experimentar emociones humanas tras recibir un hechizo de un hada. Este árbol, llamado Yohiro, a su vez, se enamora de Sakura y ambos viven un amor floreciente, que culmina con la unión de sus espíritus en el árbol de Sakura, o sea de la flor de cerezo.
 - 16 En la antología narrativa contemporánea, titulada *Bosque de arces* (2023), de Jorge Casilla, hay un cuento que narra cómo una mujer se conecta muy afectivamente con un árbol de cerezo desde temprana edad, y sufre cuando debe dejarlo para mudarse y crecer, o sea hacerse adulta.
 - 17 Este último aspecto, es decir, cómo percibo que la poesía de Zulen expresa su alejamiento del romanticismo europeo y el modernismo latinoamericano para acercarse al movimiento futurista, lo comentaré en el apartado de este trabajo donde analizó el último poema que seleccioné de su obra póstuma: «Humano fragor».
 - 18 Uso, evidentemente, el término *oriental* en mi ensayo académico de manera constante; al respecto, soy consciente de que lo utilizo con fines didácticos, es decir, para explicar las referencias conceptuales culturales, filosóficas, religiosas y literarias originarias de países de Asia del Este (Oriente); no obstante, entiendo que mi formación como sujeto occidental (latinoamericano) me genera un grado de dificultad en su comprensión y aplicación, por lo cual intento expresar mi

lectura de los poemas zulenianos apelando de la manera más clara posible a mi entendimiento de dichas referencias en este trabajo.

- 19 Cito los primeros cuatro versos en rima asonante (AABB) del poema «Acuérdate de mí» de Byron, en tanto me transmiten la tristeza del poeta ante la ausencia física de la amada, como Zulen, a la que está unido en alma: «Llora en silencio mi alma solitaria(A), /excepto cuando está mi corazón (B) / unido al tuyo en celestial alianza (A) / de mutuo suspirar y mutuo amor (B)» (pp. 1-4).
- 20 La idea de completar los haikus en tu mente me la enseñó el profesor Gonzalo Marquina en el taller que dictó, junto a Alonso Belaúnde, y a partir del cual surgió la plaqueta *Flores de otoño. Antología del taller de creación de haiku*, citada en la bibliografía. Una forma de completar un haiku puede entenderse con el siguiente ejemplo de Matsuo Basho: «Un viejo estanque, / Salta una rana, / Ruido del agua». Entonces, puedo completar este poema en mi mente agregando estos versos: «Y la rana serena / posa en el bambú». De esta forma puedo visualizar la escena poética completa sobre la rana (como si fuera un cortometraje): cómo su paso raudo pero limpio del estanque (de aguas tranquilas) al bambú que sirve como conducto del agua conmueve/asombra al poeta que la observa. Si bien parece contradictorio pensar en completar un haiku, puesto que al escribirlo la idea es hacerlo con un lenguaje breve y directo que refleje lo más fiel posible las impresiones producto de lo percibido en el presente, se comprende que el *haijin* japonés escribe de manera sutil el haiku para que el lector intente (re)descubrir esa sutileza (es decir, para que complete la escena poética que lo conmovió, tal como si el lector hubiera también percibido la misma escena, como para volver a emocionarse con dicho redescubrimiento).
- 21 Los cuatro grandes maestros nipones del haiku son Matsuo Bashō, Yosa Buson (apellidado originalmente Taniguchi), Kobayashi Issa (conocido también como Kobayashi Yataro o Kobayashi Nobuyuki) y Masaoka Shiki.
- 22 Diversos especialistas, como Belaúnde y Marquina, continúan participando del debate sobre si es pertinente hablar de la existencia del «haiku latinoamericano», o si lo que existe es más bien una diversidad de poemas breves latinos que, inspirados en el haiku japonés, intenta imitarlo en su métrica y estética clásica. Mi postura es que sí existen diversos poemas que se han ganado la denominación de haikus latinoamericanos, para la cual me reafirmo en mi argumento sobre la naturaleza (occidental y oriental) del haiku zuleniano.
- 23 «El *flâneur*, arquetípico paseante solitario nacido a principios del siglo XIX en los pasajes de París, es el observador ocioso que se mezcla entre la muchedumbre sin llegar a fundirse con ella. Su mirada privilegiada, típicamente burguesa, nos permite discernir los cambios acaecidos en las principales capitales europeas a lo

largo del siglo del progreso, desde una perspectiva típicamente literaria» (Barlin Libros, s. f.).

- 24 Cuvardic (2009) señala, respecto a los modernistas latinoamericanos, que «Enrique Gómez Carrillo, Julián del Casal y Amado Nervo, al desempeñarse como cronistas periodísticos [...] en la propuesta narrativa de sus cuentos urbanos, asumieron e incorporaron en su discurso la *flânerie*, el callejeo interpretativamente activo, práctica simbólica bastante consolidada a finales del XIX y comienzos del XX» (2009, p. 21).

Referencias bibliográficas

- Baker, P. (2017). *Modernismo*. Biblioteca Nueva.
- Barlin Libros. (S. f.). *El arte de leer las calles*. <https://www.barlinlibros.org/el-arte-de-leer-las-calles>
- Belaúnde, A. y Marquina, G. (Eds. y Comps.) y Centro de Estudios Orientales de la Pontificia Universidad Católica del Perú. (2023). *Flores de otoño. Antología del taller de creación de haiku*. Centro de Estudios Orientales de la Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://repositorio.pucp.edu.pe/server/api/core/bitstreams/4effe589-924c-4dfc-b7a0-326fb9bb7fa6/content>
- Belaúnde, A. (2023). Es el mismo mar y es otra la orilla: las relaciones iniciales entre la literatura peruana y la literatura japonesa. *Política Internacional*, (134), 292-304. <https://doi.org/10.61249/pi.vi134.107>
- Borges, J. L. y Jurado, A. (1991). *Qué es el budismo*. Emecé.
- Campos, R. y López-Calvo, I. (Comps.). (2022) *Hojas sobre las raíces: antología literaria de autores tusanes peruanos*. <https://www.tusanaje.org/biblioteca/items/show/356>
- Cerón, F. D. J. Á. (2025). Unamuno y Baudelaire: Dos poetas frente a la pasión moderna. *FILHA*, 20(32), 18-18.
- Díaz, I. C. M. (2016). Budismo y cristianismo en Japón a través de los testimonios literarios misionales: Siglos XVI y XVII. *Anahgramas*, III, 193-229.
- Enciclopedia Humanidades. (S. f.). *Romanticismo*. <https://humanidades.com/romanticismo/>
- Fischer, N. (11 de febrero de 2021). ¿Qué es el budismo zen y cómo se practica? <https://www.lionsroar.com/es/que-es-el-budismo-zen-y-como-se-practica/>
- Fuente A., J. A. de la. (2005). Vanguardias literarias: ¿una estética que nos sigue interpelando? *Literatura y lingüística*, (16), 31-50. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112005000100003>

- García Cuvardic, C. (2009). La reflexión sobre el flâneur y la flânerie en los escritores modernistas latinoamericanos. *Revista Káñina*, 33(1), 21-35.
- Haya, V. (2017). *Aware. Iniciación al haiku japonés*. Kairós.
- Lanzaco, S. (2020). *Taoísmo, budismo zen y cristianismo. Tres caminos de espiritualidad universal*. Verbum.
- Lazarte Oyague, S. E. (2006) *El pensamiento filosófico de Pedro Zulen: educación, hombre y filosofía*. [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. https://eltalondeaquiles.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/2017/10/lazarte_os1.pdf
- Mora, H. F. (2020). No-dualidad en las sabidurías orientales. *Éndoxa*, (45), 199-225.
- National Geographic. (S. f.). Taoísmo. <https://education.nationalgeographic.org/resource/taoism/>
- Oliveira Ganzarolli de., V. J. (2017). Futurismo: un siglo. *Enfoques*, 29(2), 51-66. <https://n9.cl/5n3ho>
- Paz, O. y Asiaín, A. (2014). *Japón en Octavio Paz*. Fondo de Cultura Económica.
- Peláez Sagástegui, E. (2022). Crónica de viaje: El Japón heroico y galante de Enrique Gómez Carrillo. Una aproximación al «Japón real y delicioso». *Revista Espinela*, (10), 24-31. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/espinela/article/view/26172>
- Quiles, I. (1962). La doctrina del no-yo en el budismo tradicional y contemporáneo. Contribución a la antropología metafísica budista. *Ciencia y Fe*, 18(3/4), 211-273.
- Romádlan Zavala, A. (1997). *China y Japón*. El Colegio de México. https://muse.jhu.edu/pub/320/oa_monograph/chapter/2388413/pdf
- Suzuki, D. T. (2014). *El zen y la cultura japonesa*. Paidós.
- Tusanaje-秘从中来. (3 de enero de 2021). *Pioneros de la poesía tusán: Pedro Zulen y Kuan Veng* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=4XF3JNrU88>
- Tusanaje-秘从中来. (31 de mayo de 2025). *Ser tusán*. <https://www.tusanaje.org/ser-tusan/>
- Watson, M. (2018). La presencia china en la literatura peruana del siglo XIX. En *Extremo Occidente y Extremo Oriente: Herencias asiáticas en la América hispánica* (pp. 211- 228). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.