
Artículos

«AQUÍ ESTUVE (ESTOY)»: UN ACERCAMIENTO A LA POÉTICA OLVIDADA DE JULIA FERRER

“Here i was (Am)”: an approach to the forgotten poetics of Julia Ferrer

« Aquí estuve (Estoy) »: une approche de la poétique oubliée de Julia Ferrer



 Emilia María Ramos Martín

Universidad Complutense de Madrid, España
emiliamr@ucm.es

Boletín de la Academia Peruana de la Lengua

vol. 77, núm. 77, p. 133 - 161, 2025
Academia Peruana de la Lengua, Perú
ISSN: 0567-6002
ISSN-E: 2708-2644
Periodicidad: Semestral
boletin@apl.org.pe

Recepción: 17 diciembre 2024
Aprobación: 14 mayo 2025
Publicación: 30 junio 2025

DOI: <https://doi.org/10.46744/bapl.202501.004>

URL: <https://portal.amelica.org/ameli/journal/497/4975552007/>

Resumen: A pesar de ser Julia Ferrer una figura significativa en la intelectualidad peruana del medio siglo, su obra ha caído en el olvido. El objetivo de esta investigación ha sido reivindicar la obra de Ferrer desde el estudio de sus dos únicos poemarios, *Imágenes porque sí* (1958) y *La olvidada lección de las cosas olvidadas* (1966). En primer lugar, se estudia *Imágenes porque sí* a la luz del contexto político y poético del medio siglo y las influencias literarias presentes en el libro. Después, se analiza *La olvidada lección de las cosas olvidadas* como un ejemplo de consolidación de la voz poética de la autora. Se presta especial atención a temas recurrentes en su obra, como el tiempo, el olvido y el cuestionamiento de un lenguaje establecido. A través de este estudio, se ha buscado no solo recuperar la relevancia de Julia Ferrer en la literatura peruana, sino también abrir posibles líneas de investigación sobre su obra.

Palabras clave: Perú, poesía peruana, Julia Ferrer, vanguardia, generación del 50.

Abstract: In spite of Julia Ferrer being a significant figure in the Peruvian intelligentsia of the mid-century, her work has fallen into oblivion. The aim of this research has been to vindicate Ferrer's work through the study of her only two collections of poems, *Imágenes porque sí* (1958) and *La olvidada lección de las cosas olvidadas* (1966). First, *Imágenes porque sí* is studied in the light of the political and poetic context of the mid-century and the literary influences present in the book. We then analyze *La olvidada lección de las cosas olvidadas* as an example of the consolidation of the author's poetic voice. Special attention is paid to recurring themes in her work, such as time, oblivion and the questioning of an established language. Through this study, we have sought not only to recover the relevance of Julia Ferrer in Peruvian

literature, but also to open possible lines of research on her work.

Keywords: Peru, Peruvian poetry, Julia Ferrer, avant-garde, 1950s generation.

Résumé: Malgré un rôle significatif au sein de l'intellectualité péruvienne du milieu du XXe siècle, l'œuvre de Julia Ferrer est tombée dans l'oubli. Le but de cette recherche est de revendiquer cette œuvre à partir de l'étude de ses deux seuls recueils, *Imágenes porque sí* (1958) et *La olvidada lección de las cosas olvidadas* (1966). En premier lieu nous étudions *Imágenes porque sí* à la lumière du contexte politique et poétique de son époque et les influences littéraires présentes dans l'ouvrage. Puis nous analysons *La olvidada lección de las cosas olvidadas* comme un exemple de consolidation de la voix poétique de l'auteure. Nous accordons une attention particulière à des thèmes récurrents de son œuvre, tels que le temps, l'oubli et la mise en question d'un langage établi. Avec cette étude nous souhaitons non seulement rétablir l'importance de Julia Ferrer dans la littérature péruvienne, mais aussi ouvrir des lignes de recherche sur son œuvre.

Mots clés: Pérou, poésie péruvienne, Julia Ferrer, avant-garde, génération de 1950.

1. Introducción

«Lo que se olvida / ¿se recupera / lo que se olvida? // ¿hasta dónde se pierde lo que se olvida?» (Ferrer, 1966, p. 28). Estos versos de Julia Ferrer (1925-1995), que cuestionan el olvido, bien podrían definir la situación de la poesía escrita por mujeres en el Perú, relegada a la oscuridad y al abandono crítico. Existen libros como *Ánima absorta* (1924), de Magda Portal, o *Canto villano* (1986), de Blanca Varela, que se yerguen como obras imprescindibles dentro del canon poético peruano. Sin embargo, no ocurre lo mismo con las obras de sus coetáneas. La nómina de autoras cuyo nombre permanece en el olvido es considerable: Lola Thorne, Sarina Helfgott, Lucia Ungaro o la autora que ocupa este artículo, Julia Ferrer, que arrastra incluso más que otras poetisas la sentencia del olvido por parte de la historia literaria. Su nombre no es recurrente en los estudios críticos sobre literatura latinoamericana y, cuando aparece, se encuentra acompañado de los calificativos «olvidada» o «periférica». Lo ejemplifica el estudio que dedica Ana María Gazzolo a la diversidad de la generación de la década del 50, en el que menciona a ciertos autores olvidados de la nómina tradicional, como Rosa Cerna, Augusto Elmore o la misma Julia Ferrer, y afirma que «el periodo es rico en personajes, algunos poco o de ningún modo estudiados» (2019, p. 211).

El texto de la escritora Rosina Valcárcel titulado «Las poetisas Lola Thorne y Julia Ferrer (a modo de ensayo)» (2006, pp. 73-93)¹ resultó un punto de inflexión para los estudios acerca de Julia Ferrer, ya que provocó el interés de otros críticos por la autora. El trabajo de la crítica inspiró la publicación de la antología *Gesto* (2004), a cargo de Renato Gómez y Paul Guillén, y el estudio dedicado a Julia Ferrer en la antología *Akray Paikuna. Quince poetisas mayores peruanas*, una compilación de Alfredo Ocampo Zamorano. La reflexión de Valcárcel fue central no solo por la nota biográfica que aporta información acerca de la autora, sino también por ser el primer intento de reflexionar críticamente sobre los poemas de Ferrer con el fin de reivindicar su figura y su escritura «al margen de lo oficial, lo formal y lo académico» (Valcárcel, 2006, p. 78).

Julia Ferrer, pseudónimo de Julia María del Solar Bardelli, nació en Lima en el seno de una familia acomodada. Dedicó parte de su vida al teatro, su gran pasión, y a la radiofonía. Su educación siempre estuvo muy vinculada con las artes, lo que le permitió relacionarse con la mayoría de los intelectuales y artistas del momento, como Leopoldo Chariarse, Catalina Recavarren, la pintora mexicana Aurora Reyes o el pintor limeño Carlos Ostolaza Ramírez, con el que Ferrer mantuvo una relación de veinte años.

Además, conocía varios idiomas y fue una lectora ávida. Según Valcárcel (2006), Ferrer tenía predilección por autores como Edgar Allan Poe, François Villon, el marqués de Sade, Virginia Woolf, Alfonsina Storni, Katherine Mansfield, Elizabeth Bishop y, sobre todo, Omar Khayyam, experiencia de lectura que la llevó a iniciarse en la poesía. También tenía obras de preferencia como el *Ulises* de Joyce y el *Quijote* de Cervantes (2006, p. 77). Valcárcel destacó en varias ocasiones que Ferrer se estableció como una mujer particular, muy vinculada con su libertad, a la que le atribuyó adjetivos como «rebelde» (2006, p. 78), «furtiva» (p. 78), «hechicera y musa de pintores» (p. 78). Ferrer dejó constancia de ese compromiso con la libertad en sus dos únicos poemarios: *Imágenes porque sí* (1958) y *La olvidada lección de las cosas olvidadas* (1966), poemarios desafiantes, con una escritura libre y alejados de las normas.

Renato Gómez y Paul Guillén ya sugieren en *Gesto* (2004) la problemática de acercarse a la obra de la escritora y se plantean «cómo esbozar una lectura fehaciente a partir de dos libros mínimos, frente a una ausencia de material crítico sobre este mismo trabajo» (p. 5). Efectivamente, la voz poética de Julia Ferrer se define como inusual y resulta complejo abordarla. En *Imágenes porque sí* se recopilan poemas escritos durante dieciséis años, desde febrero de 1942 hasta octubre de 1958, mientras viaja por San Pablo, Madrid, París, México, Guatemala y Perú. Valcárcel señala que tanto este libro como *Cuentos para Puck* (1952) y *De lunes a*

viernes (1961), de Lola Thorne, «están entroncados en la tradición latinoamericana —con influencia española— y corresponden a la ideología del entorno históricosocial [sic] de los años 50» (2006, p. 73). En contraste, indica que *La olvidada lección de las cosas olvidadas* es un libro menos monumental: contiene un número más reducido de poemas y su composición aparentemente más contenida no implica menor profundidad expresiva. Muy al contrario, en este libro se advierte la madurez de la voz poética de la autora. La contención verbal en los textos no resta densidad simbólica y permite explorar, con mayor nitidez, las tensiones entre lo cotidiano y lo trascendente. Este equilibrio, menos sujeto a la exuberancia verbal, da lugar a una escritura más depurada y a una introspección singular.

Los escasos estudios críticos acerca de la autora, quizá exceptuando el de Renato Gómez y Paul Guillén, abordan una lectura de sus poemarios desde una perspectiva de género: aproximan a la autora al movimiento feminista y la sitúan como un antecedente de las poetisas de la generación del 70 o del 80. Así lo identificó Valcárcel, quien señala que tanto en la poesía de Lola Thorne como en la de Julia Ferrer se pueden encontrar elementos que «llevan a las autoras a constituirse como escritoras-puente entre la tradición literaria anterior a ellas y una tradición en gestación o nueva» (2006, p. 90).

Además, críticos como Frich Enrique Flores Sobenes (2020) o Patricia Victoria Tauma Romero (2022) han vinculado a Ferrer con autoras de gran relevancia como Yolanda Westphalen o María Marían —pseudónimo de Raquel Priolé Jaime, excluida del canon poético—. No obstante, la figura de Ferrer nunca se manifiesta como el tema central de los estudios y se configura como una poeta con la que cotejar, a través de un único poema en ambos casos, la poética de las otras autoras. Por lo tanto, el objetivo principal de este artículo ha sido elaborar un estudio centrado únicamente en su poética, que permita situarla en el panorama nacional peruano y latinoamericano, y analizar su segundo poemario como muestra de una voz poética propia consolidada.

La recuperación de voces como la de Julia Ferrer supone un trabajo necesario para resignificar el canon poético, pero también para poder comprender la historia del país en ese momento anclada a los cambios en el Gobierno y las dictaduras. La palabra de Julia Ferrer, marginal, antiacadémica y periférica, desafía las categorías genéricas y encierra claves interpretativas que pueden resultar significativas tanto para los lectores como para los críticos literarios. Como planteó Ferrer en su poema VIII: «¿Se recupera lo que se olvida?» (1966, p. 17). Este artículo busca contribuir a la reflexión sobre esta pregunta, explorando caminos posibles en la escritura, todavía desconocida, de muchas autoras latinoamericanas.

2. «¿Habitante de qué mundo / de qué luz / de qué perfume?»: análisis contextual y literario de *Imágenes porque sí*

La mayoría de los críticos que se han aproximado a la obra de Ferrer, como Valcárcel (2006), González Vigil (1999) y Tauma Romero (2022), han situado a la autora como miembro de lo que se ha denominado «generación del 50». Cuando se utiliza este término, normalmente, se hace referencia a la nómina de autores nacidos entre 1920 y 1935. Los nombres más conocidos y que han pasado a formar parte de esta nómina tradicional son Javier Sologuren, Raúl Deustua, Jorge Eduardo Eielson, Blanca Varela y Sebastián Salazar Bondy. Estos autores, a excepción de Eielson, como señala Luis Rebaza Soraluz, tendrían una formación académica similar —vinculada a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos— y compartirían «un espectro de lecturas académicas que incluyen la tradición clásica española y la poesía de la llamada Generación del 27» (2019, p. 176).

Sin embargo, la mayoría de los estudiosos, actualmente, se muestra reticente a utilizar la denominación «generación», puesto que se suele aplicar de manera arbitraria y ha creado graves problemas conceptuales en territorios como Colombia, México o el Perú. En el caso de este último, existen ya las generaciones del 50, 60, 70, 80, 90 e incluso del 2000. Respecto a la del 50, que inicia esta serie de clasificaciones, muchos autores han llegado a la conclusión de que es «un concepto inestable» (Payán Martín, 2007, p. 44) que ha sido adoptado con pasividad y sin reflexión crítica.

Con certeza, surge un problema fundamental, que apunta Gazzolo, ya que «resulta extraño que, si bien algunos miembros han declarado y escrito acerca de la incongruencia de esta denominación [...], hayan seguido utilizándolo como lo hacen otros críticos y antólogos» (2019, p. 203). Existen ya propuestas que rebaten esto; Luis Landa, por ejemplo, propone aplicar el concepto «periodo» para las generaciones poéticas. Según el estudioso, este concepto «aún resulta funcional y permite recuperar un orden en la percepción del desarrollo de la poesía peruana del siglo XX» (Landa, 2019, p. 19). Así, Landa establece cuatro periodos subdivididos en etapas, en los que determina las características preponderantes de cada uno: el primer periodo comprendería el modernismo; el segundo periodo, la vanguardia, los años 30 y 40 y la generación del 50; el tercer periodo, las generaciones del 60, 70 y 80, y el cuarto periodo, desde la generación del 90 hasta nuestros días. Esta forma de clasificar la poesía parece más coherente con producciones como la de Julia Ferrer, que fue, en muchas ocasiones, una autora periférica respecto de los poetas de la generación del 50.

Además, si bien *Imágenes porque sí* comparte rasgos de la ideología del entorno histórico-social de los años 50, *La olvidada lección de las cosas olvidadas* evidencia mayor relación con el periodo correspondiente a los años 60. Pese a escapar de su clasificación en este ensayo como miembro de la generación del 50, resulta relevante para aproximarse a su primer libro estudiar el contexto y el clima que se estaba produciendo en el Perú durante ese periodo. Como se ha mencionado anteriormente, *Imágenes porque sí* se escribe, según la datación de los poemas, desde 1942 hasta 1958; es decir, la escritura de este poemario abarca eventos relevantes en el ámbito político, por ejemplo, la entrada al Gobierno de Manuel Prado o José Luis Bustamante y Rivero, ya que ambos políticos se caracterizarán por el intento democrático y por incrementar una relativa estabilidad tras años de complejos conflictos civiles y militares.

No obstante, en 1948 se producirá el golpe de estado militar liderado por Manuel Arturo Odría, que derrocará a Bustamante. Se instaurará como presidente constitucional e instalará una dictadura autoritaria caracterizada por la represión política y el control de la prensa. Muchos intelectuales marchan al exilio presionados por las medidas radicales contra la oposición. Pese a que en 1956 Prado vuelve a ganar las elecciones, acaba con la represión política y promueve la existencia de sindicatos, los escritores e intelectuales compartirán un clima y un sentimiento de desencanto por el fracaso de las tentativas democráticas, pero también un ambiente de lucha y de resistencia.

La situación política descrita reforzó a la clasificación de la generación del 50 el binomio entre poesía «pura» o «social». Esta dicotomía entre una poesía mucho más centrada en lo formal y otra más comprometida no es exclusiva del Perú ni de esos años, se mantiene incluso hasta el día de hoy. González Vigil señala que esta oposición resultaba «más real en la teoría y manifestaciones públicas, que en la textura concreta de poemas rescatables» (1999, p. 33). Entre los poetas denominados «puros» se incluirían autores como Varela, Eielson o Sologuren, que defenderían una depuración formal, una herencia simbolista y un control de los recursos expresivos, mientras que entre los poetas «sociales» se encontrarían nombres como Gustavo Valcárcel o Alejandro Romualdo, que continuarían la estela de una literatura más comprometida, inaugurada por autores como Magda Portal y Mariátegui. Según Valcárcel (2006), Ferrer, al igual que Lola Thorne (y otras autoras), podría enmarcarse en ambos grupos: en los puros debido a «la influencia de la filosofía existencialista y por sus rasgos insulares» (p. 74) y en los sociales «por los elementos impugnadores y progresistas que la obra de ambas encierra» (p. 74).

No obstante, como menciona Gazzolo —y, en cierta parte, Valcárcel (2006)—, esta clasificación carece de sentido porque se basa en criterios alejados de la escritura o la poesía y, además, «no toma en cuenta el hecho de que los poetas no siguen, a lo largo de su trayectoria, una sola de estas vertientes» (2019, p. 213). A pesar de la incapacidad de estos binomios para reflejar una época tan compleja como la que se trata en este artículo, es importante destacar que la escritura de *Imágenes porque sí* se manifiesta signada tanto por un lenguaje político y reivindicativo como por la influencia de las vanguardias y la poesía española, que aportan un destacable cuidado formal.

Imágenes porque sí se presenta dividido en tres partes: «Imágenes porque sí», que da nombre al libro; «El hombre incalculable», y, por último, «El ritmo de las cosas», que se constituye como un gran poema de 130 versos. Los diferentes paratextos, sobre todo los títulos de cada parte, ya muestran una suerte de poética personal de la autora. «Imágenes porque sí» apuntaría a esa sucesión de elementos dispares que coexistirán en un mismo poema sin entrar en conflicto, ya que, como menciona Alfredo Ocampo Zamorano, los «significados y concordancias y vasos comunicantes se dan, únicamente, en el discurso del poema» (2005, p. 107). Respecto a «El hombre incalculable», se podría destacar la utilización que evidencia Julia Ferrer del término *hombre* como sinónimo de *ser humano*, algo que ya percibieron Gómez y Guillén (2004, pp. 9-10) en *La olvidada lección de las cosas olvidadas*. No obstante, este uso del vocablo *hombre* comienza a aplicarse desde sus primeros poemas, en los que el sujeto se coloca en una situación de lucha o reivindicación o en una experiencia compartida por otros hombres. En los poemas con contenido amoroso o sexual, sin embargo, encontramos un sujeto encarnado por una mujer, ya que, según Gómez y Guillén, «el amor no es fijado como lugar común, sino como una experiencia única e íntima, encarnada por una mujer» (2004, p. 10). Por último, se podría destacar «El ritmo de las cosas» por la importancia crucial que tendrán el ritmo y la musicalidad en toda su obra poética. Ocampo Zamorano afirma que el oído de Ferrer corresponde a «una dicción que penetra el substrato de la superficie del oído y penetra las últimas capas del cerebelo» (2005, p. 107).

Si bien las tres partes resultan bastante heterogéneas entre sí, el libro posee una lógica interna. Renato Gómez y Paul Guillén señalan una disposición particular en la obra a propósito del uso del surrealismo:

El surrealismo antepone a todo orden lógico un caos inmediato, capaz de subvertir toda posible arquitectura de conocimiento dando al testigo de este suceso la incapacidad de definir entre la armonía y el laberinto; ruido y laberinto son la misma cosa. *Imágenes porque sí*, por el contrario, invoca un orden dentro del propio universo en que se desarrolla. (2004, p. 7)

Siguiendo esta lógica, en *Imágenes porque sí* sería posible, por un lado, trazar coordenadas entre dos tipos de poemas que podríamos denominar «terrestres» y «oníricos». En el primer grupo prevalecen el juego vanguardista, los sujetos poéticos errantes, la inmovilidad y la pérdida de fe en el mundo; es el caso de poemas como «Caminamos hacia el mismo día»², «Qué infinitamente caminos somos», «Tres barreras tres barreras» o «24 pasos en el mismo día» (Ferrer, 1958), entre otros. En los poemas denominados «oníricos», el orden lógico se subvierte, priman los encuentros sexuales, la pulsión de la vida y la muerte, y el zoomorfismo, ya que «el locutor se desplaza dentro de una cosmogonía de animales, en particular aéreos y acuáticos, negando todo acceso a la tierra que podríamos denominar como lo real, espacio inaprehensible que sin embargo se percibe a la distancia» (Gómez y Guillén, 2004, p. 7). El número de poemas que podríamos ubicar en este grupo resulta menor y constaría, sobre todo, de poemas como «La garza de espuma», «(A un pez)» o «Es mi muchacho río» (Ferrer, 1958).

Por otro lado, se aprecia una evolución clara en los poemarios hacia una poesía mucho más comprometida y reivindicativa. En la primera parte, los juegos vanguardistas (formales) y los poemas oníricos resultan mucho más abundantes, mientras que «En el hombre incalculable» se pueden apreciar un sujeto colectivo y una llamada a la acción y a resistir. Un ejemplo que ilustra esto sería el poema homónimo, en el que el sujeto poético muestra el mundo hostil en el que se encuentran y la obligación de luchar y no morir, aunque esta parezca la opción más fácil: «La derrota no existe si no muere / (ah! sí / morir es claudicar un poco) [...] el hombre incalculable siempre te da la mano / cálido zarpazo que te hiere / porque herir es luchar / y es lucha todo» (Ferrer, 1958). Respecto a la tercera parte, «El ritmo de las cosas», la denuncia es clara. Se muestra un caballo «blanco sucio / tirando su carreta / blanda resignación / sabia condescendencia» (1958), preso por el hombre y que se engaña a sí mismo bajo el lema «que [sic] bien / que [sic] bien / que todo estaba bien» (1958). El sujeto poético apunta a que ese caballo, equivalente a los seres humanos, debería ser libre y dueño de sus propios actos y no resignarse a una vida de esclavitud.

Entre las críticas que han recibido las obras de Ferrer, *Imágenes porque sí* se concibe como el libro que más ha atraído a los estudiosos, quienes han identificado claras influencias en su poética. Se ha destacado sobre todo el influjo de Vallejo y del surrealismo. González Vigil (1999) señala que estas son las fuentes más claras en la poesía de Ferrer. No obstante, el estudioso también aplica el juicio de que su poesía «adolece de desajustes artísticos [...] pero no en pocos de ellos alcanza logros apreciables» (1999, p. 573). Renato Gómez y Paúl Guillén también apuntan la evidencia de otras corrientes y autores como

el simbolismo francés, vía Baudelaire, principalmente, además de mostrar rasgos claramente egurenianos en el trabajo rítmico y formal, sin vinculación con la tradición modernista propiamente, sino más bien apelando al verso libre y al trabajo espacial dentro de la página en blanco. (2004, p. 7)

Por un lado, respecto a la influencia vanguardista y de Vallejo, esta se puede apreciar sobre todo en los poemas que conforman la primera parte del poemario, «Imágenes porque sí», en la que se producen cambios abruptos como en *Trilce*. Un ejemplo es el poema «Encima de los pétalos dormidos»: «Encima de los pétalos dormidos / mis caricias vacilan / tocarlos es profanar su sueño // pero cuando los miro ya caídos / cadáveres que oscilan // me inclino los beso» (Ferrer, 1958). Por otro lado, Gómez y Guillén apuntan también que las repeticiones de versos «apelan al estatismo del tiempo y a la monotonía del ser dentro de la cultura, remitiendo a *Tema y variaciones* (1950) de Jorge Eduardo Eielson» (2004, p. 7). El poemario está repleto de este tipo de estructuras. En poemas como «Ayer tuve una cita» o «24 pasos en el mismo sitio» (Ferrer, 1958) se refleja este estatismo. El sujeto poético no avanza en el poema y provoca que el lector se quede atrapado en los versos, pensando continuamente el sentido de estas estructuras paralelas.

Tal y como indican Gómez y Guillén, estos poemas se pueden relacionar con *Tema y variaciones*, de Eielson, por compartir el juego formal. No obstante, en los poemas de Eielson, si bien muchos de ellos adelantan la desconfianza en el poder de la palabra y su capacidad expresiva, como «caso nominativo» (1976, p. 148) o «rotación» (p. 154), la utilización del lenguaje de forma lúdica resulta evidente porque provoca incluso una complicidad con el lector en poemas como «inventario» (p. 151) o «poesía en forma de pájaro» (p. 156). En Ferrer (1958), en cambio, el juego formal siempre es trágico, como muestra el poema «Qué infinitamente caminos somos»: «Qué infinitamente caminos somos / qué quietamente viajeros / inacabables // qué incrédulamente dioses somos / qué despreocupadamente muñecos convencionales // qué automáticamente hombres somos / qué tranquilamente gusanos / inapelables». El mismo sentido amargo se aprecia en poemas como «Tres barreras», en los que nunca se llega al culmen de finalizar la acción, siempre anclada al estatismo:

Tres barreras tres barreras
y una noche oscura
salté una barrera

dos barreras dos barreras y una noche oscura
 salté una barrera
 una barrera una barrera y una noche oscura
 salté una barrera. (Ferrer, 1958)

Estos poemas reflejan la pérdida de fe en el sujeto y en el mundo, aunque Valcárcel los leyó en clave feminista y biográfica, puesto que equipara a Ferrer con el sujeto poético: «Ferrer no titubea, muestra un espíritu fuerte, salta todas las barreras que se le presentan, en gesto de desafío y autoafirmación como mujer» (2006, p. 83). Esto evidencia una muestra de las posibilidades semióticas que poseen estos poemas, capaces de crear lecturas diversas e incluso contradictorias.

Es relevante destacar que, si bien Ferrer y Eielson comparten algunos rasgos en sus obras, la autora se aleja de poéticas como la de Eielson, ya que, según Marcolini, en la obra del autor «se reitera la idea del hombre equiparado a los animales, como visión degradada del ser humano» (2009, p. 70). Sin embargo, en *Imágenes porque sí*, la naturaleza y los animales ocupan un lugar central: se convierten en la manera de escapar de la cultura y la monotonía. Además, Eielson pone de relieve en su poesía la importancia central del cuerpo, mientras que Ferrer utiliza la estética del cuerpo fragmentado. A través del zoomorfismo, nos muestra a un amado «carente de aquellas propiedades humanas que lo harían factible, y, sin embargo, encuentra en esa inasibilidad [*sic*] la causa de su deseo» (Gómez y Guillén, 2004, p. 8). Lo fantasmático, el hieratismo y el deseo de despojarse de las características humanas del cuerpo son rasgos novedosos en la poesía que abarca el periodo de los años 50.

También es necesario destacar la influencia de la poesía popular en *Imágenes porque sí*. Poemas como «La garza de espuma» o «Mi muchacho río» (Ferrer, 1958) muestran una sonoridad y un ritmo que recuerdan a las composiciones populares. Además, en estos poemas, sobre todo a través de las enumeraciones, se crea una imagen que se revela al final. En el primer poema se revela el encuentro sexual: «La acecha / la hiera / la tiñe de sangre // la ama / la siente / la ve con su ojo de nácar / la besa / se vuelve a dormir la laguna / de encaje de luna / inmóvil vigila / la garza de espuma» (1958); en el segundo, el suicidio de la niña enamorada: «Yo me quiero ir / con él // cantó la niña / y el río / en sus brazos la estrechó // la fue acariciando el pelo / la fue acunando / y cantando / canta y meciendo / va el río / y la niña se durmió» (1958). No obstante, el ritmo construye otro sentido, como ocurre en la poesía popular, y produce en el lector una sensación de familiaridad que no tiene por qué estar relacionada directamente con la rima regular, ya que, como menciona Gili Gaya a propósito de la poesía de verso libre o contemporánea, a través de «revivir ciertas representaciones, imágenes o estados afectivos a lo largo del poema, esta puede producir efectos de recurrencia tan densos como los que se obtienen con la rima, los pies, los acentos fijos» (1993, p. 55).

Por último, se podría señalar que, si bien *Imágenes porque sí* aporta elementos novedosos y anticipa elementos característicos de Ferrer, como la preocupación por el tiempo o la incapacidad de representación de la experiencia amorosa, encontramos todavía una voz muy anclada a los referentes y a las influencias del contexto. En cambio, en *La olvidada lección de las cosas olvidadas* se puede observar la plena libertad expresiva de la autora.

3. Una voz consolidada en *La olvidada lección de las cosas olvidadas*

En 1966 se publica la segunda obra de Julia Ferrer, *La olvidada lección de las cosas olvidadas*. Este libro, con un número mucho menor de poemas que *Imágenes porque sí*, muestra una voz poética firme que traza caminos diferentes y novedosos en su trayectoria poética. *La olvidada lección de las cosas olvidadas* se acerca más a las características del tercer periodo que defendía Landa (2019), es decir, al de los años 60, ya que Julia Ferrer y muchos poetas coetáneos «no solamente continuaban en actividad, sino que vislumbraban la necesidad de adaptarse a los vientos de cambio» (Chirinos, 2019, p. 270).

Los años 60 en el Perú inauguraron la etapa democrática. Muchos exiliados políticos e intelectuales regresaron, surge una conciencia muy fuerte del triunfo de la Revolución cubana y se introdujeron nuevas influencias literarias dejando de lado el vanguardismo. Se aprecia un gran influjo de la tradición anglosajona, sobre todo de poetas como T. S. Eliot y Ezra Pound. En el caso de Ferrer, resulta evidente esta tradición; sin embargo, también es posible establecer vínculos con la poesía escrita por mujeres, como la de las autoras norteamericanas Marianne Moore y Elizabeth Bishop, que se oponen al logocentrismo y a la preponderancia masculinas. Según Valcárcel (2006), Bishop fue una de las autoras de referencia de Ferrer, por lo que es probable que también conociera la obra de Moore, con la que comparte la distorsión en la sintaxis y la incorporación de recursos como el encabalgamiento y el hipébaton de una forma radical en sus versos.

Además de la influencia de la tradición anglosajona, en el Perú y el resto de Latinoamérica comenzó a consolidarse un interés creciente por la tradición europea y, especialmente, por las nuevas corrientes de la poesía latinoamericana. Según Carlos L. Orihuela, en ese momento, la poesía conversacional o exteriorista «gozaba ya de gran difusión entre los jóvenes poetas del continente» (2006, p. 71). En este contexto, Gómez y Guillén destacan que en *La olvidada lección de las cosas olvidadas* se observa un marcado prosaísmo, «aprendido de Vallejo y, tal vez, de la antipoesía de Nicanor Parra o del exteriorismo de Ernesto Cardenal, Fernández Retamar o Enrique Lihn» (2004, p. 8). Esta evolución constituye una de las principales diferencias entre los dos poemarios de Ferrer. Mientras que en *Imágenes porque sí* predominan las imágenes surrealistas que privilegian lo subjetivo y lo onírico, en *La olvidada lección de las cosas olvidadas* se evidencian estas nuevas influencias, orientadas hacia la captura de lo tangible, lo material y lo real a través de un lenguaje mucho más preciso y descriptivo. Así lo perciben Gómez y Guillén cuando afirman que la obra, a diferencia de *Imágenes porque sí*, «transita entre el absurdo y lo perfecto, ya no desde las dimensiones de lo fantasmático, sino más bien dentro de una cotidianidad simbólica» (2004, p. 9).

Es cierto que, en *La olvidada lección de las cosas olvidadas*, el poema IXX (Ferrer, 1966, pp. 41-44) posee un marcado tono surrealista y onírico, casi como si el sujeto poético se adentrara en una pesadilla: «En la casa en el viento / toqué la puerta // toqué feroz la puerta // llamaba a voces / clamaba / toco la puerta siglos / en la casa en el viento // no existe puerta // siempre la toco / toqué por siglos» (p. 41). Este poema comparte la repetición vanguardista que se podía apreciar en el primer poemario, aunque aquí se supera el estatismo, puesto que el poema finaliza con el sujeto poético que ocupa una posición activa y entra en la casa: «Hace siglos que toco / no abren la puerta / y entro» (1966, p. 44).

El libro, al igual que *Imágenes porque sí*, está dividido en forma tripartita. La primera sección carece de título; la segunda se denomina de forma homónima, «La olvidada lección de cosas olvidadas», y la tercera, «En la casa en el viento». No hay una evolución tan evidente como en *Imágenes porque sí*, sino más bien la construcción de una identidad poética a través de temas recurrentes como el gesto, el tiempo y el olvido. En la primera parte, predomina la cuestión del gesto; en la segunda, la del olvido, y, en la tercera, la de la muerte. Sin embargo, en general, los temas se entrelazan en torno al tiempo, el eje central del poemario. No obstante, en la obra se podría trazar, al igual que en *Imágenes porque sí*, una suerte de progreso. Existe un pulso soterrado entre el deseo y la muerte. La antigua pugna entre *eros* y *thánatos* se resignifica a través de un sujeto que lucha contra el lenguaje establecido, y que trata de vencer al tiempo y al olvido, algo alejado de sus

facultades humanas. El sujeto acaba, de alguna forma, muriendo en el texto xxi, que cierra el libro: «Roto tu altivo porte / en mi encorvado / lomo de erudito / atónito / quieto antepasado / yo te extendiendo mi mano / es lo oscuro tan grande» (Ferrer, 1966, p. 48). Este poema se podría interpretar como una muerte poética de Ferrer, puesto que fue el último libro que publicó; sin embargo, la autora siguió escribiendo. Valcárcel (2006) menciona en su ensayo los poemas inéditos de Julia Ferrer, y Renato Gómez y Paul Guillén, en la antología *Gesto* (2004), recopilan poemas publicados en diferentes revistas a lo largo de los años ochenta y noventa.

El gesto en *La olvidada lección de las cosas olvidadas* cobra una importancia extrema. En la obra funciona como una forma paralela de poder, de resistencia e incluso de esperanza. En el poema i, que encabeza el libro, aparece ya la superioridad del acto gestual: «Bruscamente / erguirían la cabeza / las sonrisas / y / los gestos // rodarían las coronas / las aureolas / pedrerías / (¿las creencias?) // En el caso de que irguieran / bruscamente / su cabeza / las estatuas» (Ferrer, 1966, p. 5). Gómez y Guillén trazan una hipótesis en la que el gesto, como lenguaje no verbal, se elevaría como una posibilidad expresiva «en contra de la teleología de la representación, el simbolismo de los componentes fácticos y la “metafísica de la presencia”» (2004, p. 9). Esta hipótesis tiene mucho sentido, ya que, tradicionalmente, la modalidad gestual suele aparecer enfrentada a las palabras, por lo común asociadas a la ley del padre. El sujeto poético señala en el poema II:

cuando me hice cargo
del mundo
yo no contaba con que iba a suceder
todo esto
me explicaron el asunto
a su manera y aquí estuve
(estoy)
para declarar
testimoniarlo todo
en el momento imprevisto
y sin vacilación
«pero hay gestos que yo nunca hago»... (Ferrer, 1966, p. 7)

Resulta llamativo que Ferrer establezca un hipertexto con su propia obra haciendo referencia al poema «Adónde vas? —me decían— pero hay gestos que yo nunca hago», de *Imágenes porque sí*. En aquel poema, también aparece una tercera persona del plural exógena y agresiva («rostros desmesurados / espían mis entrañas»; Ferrer, 1958), que espía, explica y ejerce el poder. El poema termina con el mismo verso, el sujeto lírico que afirma que hay gestos que nunca hace. Según Valcárcel, a propósito del poema II, «el gesto es actuación y apariencia. Se hacen gestos para alcanzar poder» (2006, p. 85). Sin embargo, en *La olvidada lección de las cosas olvidadas*, el gesto es el propio poder. No en vano, en el poema III, el sujeto poético afirma: «Y / además / eres un dios // con un gesto / puedes cambiar la posición del mundo» (Ferrer, 1966, p. 7). Esta capacidad de alterar el orden natural de las cosas será patente en varios poemas: «Un gesto es lo / que sustrae / al gusano (aunque luciérnaga) / de la estrella» (1966, p. 6) o «un gesto / es lo que separa / el nacer / del morir» (1966, p. 9).

No obstante, en *La olvidada lección de las cosas olvidadas* coexisten junto a la supremacía del gesto varias contradicciones, ya que desde el poema i se busca un lenguaje paralelo al de las palabras, pero se realiza a través de las propias palabras. Incluso se deja constancia de la permanencia del sujeto poético en el texto para siempre, como se puede observar en el poema II: «Y aquí estuve / (estoy) / para declarar / testimoniarlo todo» (Ferrer, 1966, p. 6). Resulta llamativa, además, la presencia tan viva que se crea en el texto a través del verbo *estoy*, el cual provoca que el sujeto poético y el lector de alguna manera convivan en un mismo tiempo (el presente) y en un mismo espacio (la página).

En el poema III, el sujeto poético realiza también un ejercicio paradójico en el que señala la distancia que existe de unos elementos a otros; pero, al final, acaba reuniéndolos todos en el poema «de pie a estrella / de banco a estatua / de ojo a estrella / de amante a amante / de aro a niño // (de forma a color) / (de color a forma) // de tres a cinco» (Ferrer, 1966, p. 7). Así, el poema se configura como un espacio subversivo en el que todo va a resultar posible, incluso que se reduzca la distancia del pie a una estrella, excepto la lucha contra el tiempo. En el poema IV, se habla del gesto perdido cuando el tiempo aparece: «Otro gesto / rubrica la inutilidad de la espera / mi rostro depende de tu ausencia / y el tiempo / mano de piedra va inmovilizándolo / (quiero creer en este instante) / quiero hacer el único / el imposible gesto / que me permita seguir siendo un hombre» (1966, p. 8). El tiempo es incluso superior al gesto, por lo cual cualquier acto de lucha contra este será, en definitiva, imposible.

Valcárcel mencionó que, en su tercera conversación con Julia Ferrer, la autora le otorgó el siguiente poema cuando le preguntó, a propósito de su segunda obra, qué le estaba causando grandes interrogantes:

La olvidada lección de cosas olvidadas / La víspera de la locura / Dulces venados hunden en el juego / mientras el bosque está / Me he propuesto tiempos pautas y ritmos / ¿para qué? ¿No sientes como el tiempo corre por tus venales venas? (2006, p. 84)

La pregunta que le devolvió Ferrer, «¿No sientes como [*sic*] el tiempo corre por las venales venas?» (Valcárcel, 2006, p. 84), sintetiza el eje vertebral del poemario. Este interés por el paso del tiempo ya se podía apreciar también en *Imágenes porque sí*, en poemas como «La juventud se me escapa», en el que el sujeto poético afirma que «los seres somos atados al tiempo / potro / potro galopando» (Ferrer, 1958). No obstante, es en *La olvidada lección de las cosas olvidadas* donde se desarrolla plenamente el conflicto con la temporalidad, la condición de mortalidad y la juventud que se desvanece.

En la obra, el sujeto poético se pregunta de forma constante por los grandes misterios de los seres humanos, aunque sin obtener respuestas. En el poema XVI, se dirige al amado preguntándole: «¿Cuánto nos quedará / de piel? // ¿o para qué oscura experiencia / de los astros / estaremos aquí?» (Ferrer, 1966, p. 34). Como menciona Valcárcel, la poesía de Julia Ferrer «no pontifica mucho, ni anuncia grandes verdades del universo» (2006, p. 90), pero sí ofrece reacciones diversas ante la problemática del tiempo. Se produce una reacción combativa que suele ir acompañada del amor o el encuentro sexual. El poema VII se consolida como un gran ejemplo de esta resistencia:

La flor se fué desvaneciendo
 su propia luz la consumía
 su luz la fué deshojando
 advierte día
 que las caderas de ella
 se han roto como espuma
 a mi deseo
 y sus brazos han florecido
 en torno de mi cuello
 día temblecón
 luna alcahueta
 ni tú
 ni tú
 marchitarán jamás
 mi cuello que florece
 mi toro con guirnaldas en los cuernos. (Ferrer, 1966, p. 13)

El paso del tiempo está presente desde el primer verso, a través de la flor que se marchita y que, al igual que los seres humanos, es un elemento anclado a la temporalidad. No obstante, el deseo del sujeto poético resulta tan fuerte que ni el paso de los días y las noches hará que ese amor marchite jamás. Valcárcel señala que esta composición remite a Safo y que, además, no asombra mucho que el sujeto poético se identifique con la imagen del toro, «donde se compendian ansia de lucha y de inmensidad» (2006, p. 86). Este poema podría hacer referencia también a una reescritura del mito de Zeus y Europa, ya que coinciden varios elementos, como el toro, las guirnaldas o la espuma. De todas maneras, se puede detectar una actitud activa, reacia a aceptar el paso del tiempo y que expresa su deseo.

En el poema IX se percibe una ausencia física del amado y una equiparación del paso del tiempo y del sujeto con la naturaleza, en este caso, con los árboles:

Quedó en esa corteza
de ese árbol
(cómo)
quedó en mi piel
húmedo cálido
quedó grabado
el rastro de tus manos
se han secado mis árboles
y mi cuerpo
pero
¡cuán de una vez
tu rastro ha persistido
(me ha seguido)
Húmedo
cálido!
¡tus huellas que no tus manos! (Ferrer, 1966, p. 18)

Las huellas constituyen la prueba de que, pese al transcurso del tiempo, el rastro confirma la existencia de ese amor. La experiencia amorosa permanece siempre anclada en el presente, como se menciona en el poema XVI: «Todo lo que me des (ahora) / me servirá para lo mismo // está todavía por fabular / fabuloso / el hombre» (Ferrer, 1966, p. 34).

No obstante, cuando la experiencia amorosa no se produce, aparece otra actitud respecto al paso del tiempo: la preocupación extrema ante el olvido o incluso «la amenaza de la demencia» (Valcárcel, 2006, p. 88). La memoria se encuentra profundamente ligada al tiempo; no es algo fijo, siempre está expuesta al cambio, puesto que, como afirmó san Agustín de Hipona, «no son las cosas mismas que han pasado las que se sacan de la memoria, sino las palabras engendradas por sus imágenes» (2007, p. 37). El sujeto poético parece consciente de que la memoria está íntimamente relacionada con la identidad personal y que, en definitiva, es un relato. En muchos poemas se desarrolla casi una obsesión hacia lo que se olvida, como en el poema VIII, en el cual se pregunta: «¿Se recupera / lo que se olvida? // ¿hasta dónde se pierde lo que se olvida?» (Ferrer, 1966, p. 17). Pese a los poemas en los que se ofrece resistencia ante el paso del tiempo y el olvido, el título del libro y el poema XVII anticipan que esta batalla contra el tiempo ha sido frustrada:

Recién ahora
aprendo
que vivo
que se [sic] que vivo
mi lección de cosas

olvidadas
 aprendo
 menester de poeta
 ¿A quién puedo ir para
 que me tome
 la olvidada
 lección
 anodina
 humillante
 lección
 ladronzuela
 pequeña alcahuetita
 olvidada
 lección
 de mi olvido
 de cosas (cosas)
 olvidadas?
 Todo tiende
 a la flor
 a la locura. (Ferrer, 1966, p. 35)

La repetición del adjetivo *olvidada* obliga a entender que tanto la lección como las cosas han sido olvidadas. Semánticamente, se podría interpretar que las cosas están tan olvidadas que hasta es imposible recordar la lección. Esta pérdida de sentido culmina en la última línea con una imagen ambigua: «Todo tiende / a la flor / a la locura». La flor, símbolo tradicional de belleza efímera y de renovación, aparece aquí junto a la locura, como si ambas fuesen destinos posibles del desmembramiento de la memoria. La flor puede sugerir una deriva hacia lo estético, hacia la poesía como espacio de compensación simbólica; pero la locura marca la imposibilidad de recomponer una identidad estable. El olvido, llevado al extremo, no es aquí una mera pérdida de información, sino una erosión del yo que amenaza con su disolución total.

En la tercera parte de *La olvidada lección de cosas olvidadas*, «En la casa en el viento», ya se percibe una actitud de resignación. El poema XVIII muestra la nostalgia hacia su cuidadora y cómo el sujeto poético ya no se resiste a la vejez: «Negros mis cabellos eran / acaso rubios / castaños / y vino temprano de lejos / ella vino a lavármelos // manos de seda / y cascadas cuando me los peinabas / viniste de lejos floria // a lavármelos // canas lavaban ya tus manitas / cuando llegaste» (Ferrer, 1966, p. 39). Asimismo, tanto en el poema XIX como en el poema XXI encontramos que el texto se convierte en un espacio liminal donde el sujeto poético siente «al tiempo que duerme» (1966, p. 43) e inicia una conversación con sus antepasados. Valcárcel señala que el abuelo de Julia Ferrer, José J. del Solar, hizo una fortuna mediante la explotación agropecuaria en el Santa y que este origen extranjero y conquistador marcó profundamente a la escritora. Menciona, además, la crítica que «ella ironizaba a algunos familiares Bardelli por “pitufos-huachafos”, prefiriendo a los de espíritu campechano» (2006, p. 77). Además, Valcárcel formula la hipótesis de que varios poemas de *La olvidada lección de las cosas olvidadas*, como el poema XXI, están marcados por esta diferencia social y división de clases que Julia Ferrer vivió durante toda su vida.

Por último, resulta importante destacar que el sujeto poético posee una voz fuerte que anuda todas estas preocupaciones y que asume el control de los versos. Mientras que en *Imágenes porque sí* la influencia del vanguardismo era palpable y se apreciaba un sujeto poético vanguardista muy similar al del resto de libros de la época, en *La olvidada lección de las cosas olvidadas* se construye todo un lenguaje particular y propio en contra del olvido y del sistema patriarcal. Es destacable cómo el sujeto poético utiliza los signos de paréntesis para ofrecer comentarios, para recordar al lector su presencia, como en el poema x, en el que desea matizar su identificación con el nido cuando expresa «soy un nido constante / (no soy el pájaro / ni la pájara / ni los pichones) // soy un nido inagotable» (Ferrer, 1966, p. 19); o en el poema xi, en el que el sujeto expresa sus heridas al enunciar «tu rostro fino vuela / por el techo / las paredes / me corta en tantas partes / me hiere / (comenzando por el vientre)» (p. 22). En este mismo poema, el sujeto lírico se identifica como un sujeto mujer: «La única mujer / que busca-encuentra» (1966, p. 22). Sin embargo, no debemos identificar a este sujeto como un «sujeto femenino» (Valcárcel, 2006, p. 90), ya que en muchos poemas se identifica, al igual que en *Imágenes porque sí*, como un hombre en el sentido de «ser humano», como un toro o incluso con la omisión del sujeto poético, como en el poema I o V.

La olvidada lección de las cosas olvidadas es un libro que se distancia de *Imágenes porque sí*. La aparición de un sujeto lírico mucho más firme; el desarrollo de temas como el tiempo y el olvido, y la creación de una identidad poética y una resistencia a través del gesto hacen que este libro sea novedoso en la trayectoria de la escritora. La obra todavía posee múltiples interpretaciones a las que acceder y posee un gran valor que merece ser redescubierto y apreciado, ya que todavía puede ofrecer lecciones valiosas sobre nuestra propia existencia.

4. Conclusiones

La singularidad expresiva y la forma de configurar el poema como un espacio en el que pueda residir la lengua en su máxima libertad hace que la obra de Ferrer se convierta en un campo fértil de estudio para la crítica. El análisis panorámico abordado en el artículo muestra una evolución en sus dos poemarios. *Imágenes porque sí* (1958) es un poemario en el que se da una lógica interna entre los poemas denominados «terrestres», en los que la pérdida de fe del sujeto moderno es el tema central, y los «oníricos», en los que converge un espacio fantasmático con el encuentro sexual y/o amoroso. Si bien *Imágenes porque sí* es un libro muy anclado en las influencias de autores como Vallejo o Eielson, se puede percibir una tendencia hacia una poesía más comprometida y la aparición de elementos y temas propios que Ferrer incorporó a su obra, como el uso del tiempo, el zoomorfismo y la estética del cuerpo fragmentado.

Tales temas y obsesiones se potenciarían en *La olvidada lección de las cosas olvidadas* (1966). Este segundo poemario de Ferrer evidencia la consolidación de un sujeto poético y el desarrollo de un lenguaje particular, descriptivo, en el que se explora «el gesto» como una forma paralela de poder. El gesto también servirá para luchar contra el paso del tiempo y su consecuencia natural, el olvido, temas vertebrales para la autora. *La olvidada lección de las cosas olvidadas* es un ejercicio poético novedoso, que abre posibles caminos, antes desconocidos, en la literatura peruana de mujeres del medio siglo.

Referencias bibliográficas

- Chirinos, E. (2019). La poesía peruana en los años sesenta. En G. Pollarolo y L. F. Chueca (Coords.), *Historia de las literaturas en el Perú. Volumen 4. Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX* (pp. 269-296). Fondo Editorial de la PUCP; Casa de la Literatura Peruana; Ministerio de Educación del Perú.
- De Hipona, A. (2007). *Sobre el tiempo (las Confesiones, libro undécimo)*. Ediciones Folio.
- Eielson, J. E. (1976). *Poesía escrita*. Instituto Nacional de Cultura.
- Ferrer, J. (1958). *Imágenes porque sí*. [Autoedición].
- Ferrer, J. (1966). *La olvidada lección de cosas olvidadas*. Ediciones Solisol.
- Flores Sobenes, F. E. (2020). La comunicabilidad simbólica en *Palabra fugitiva* (1964) de Yolanda Westphalen. *Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso*, 3(5). <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i5.61>
- Gazzolo, A. M. (2019). La década de 1950 y el signo de la diversidad. En G. Pollarolo y L. F. Chueca (Coords.), *Historia de las literaturas en el Perú. Volumen 4. Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX*. (pp. 203-236). Fondo Editorial de la PUCP; Casa de la Literatura Peruana; Ministerio de Educación del Perú.
- Gili Gaya, S. (1993). *Estudios sobre el ritmo* (I. Paraíso, Ed.). ITSMO.
- Gómez, R., y Guillén, P. (2004). Prólogo. En J. Ferrer, *Gesto* (pp. 5-10). tRpode.
- González Vigil, R. (1999). *Poesía peruana: siglo XX. Tomo I. Del modernismo a los años 50*. Ediciones Copé; Departamento de Relaciones Públicas de Petroperú.
- Landa, L. (2019). Hacia una periodización de la poesía peruana del siglo XX. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 65(65), 11-31. <https://doi.org/10.46744/bapl.201901.001>
- Marcolini, S. (2009). La poética del cuerpo. En M. L. Canfield (Ed.), *Jorge Eduardo Eielson: nudos y asedios críticos* (pp. 63-82). Iberoamericana.
- Ocampo Zamorano, A. (Comp.). (2005). *Akray Paikuna. Quince poetas mayores peruanas*. Apiadama Ediciones.
- Orihuela, C. L. (2006). La poesía peruana de los 60 y 70: dos etapas en la ruta hacia el sujeto descentrado y la conversacionalidad. *A Contracorriente*, 4(1), 67-85. <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/235>
- Payán Martín, J. J. (2007). *Washington Delgado: un poeta peruano de la generación del 50* [Tesis de doctorado, Universidad de Cádiz]. RODIN. <https://rodin.uca.es/handle/10498/15673>
- Rebaza Soralluz, L. (2019). Los años cuarenta: los poetas de posguerra, la república ácrata y la construcción de una poética peruana moderna. En G. Pollarolo y L. Chueca (Coords.), *Historia de las literaturas en el Perú. Volumen 4. Poesía peruana: Entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX* (pp. 167-202). Fondo Editorial de la PUCP; Casa de la Literatura Peruana; Ministerio de Educación del Perú.
- Tauma Romero, P. V. (2022). El testimonio poético de María Marián en el poemario *Como cuando se riega jacintos tiernos*. *Tesis*, 15(21), 89-104. <https://doi.org/10.15381/tesis.v15i21.23838>
- Valcárcel, R. (2006). Las poetas Lola Thorne y Julia Ferrer (a modo de ensayo). En R. Valcárcel, *Aprendiz de m-a-g-a* (pp. 73-93). Horizonte.

NOTAS

- 1 Rosina Valcárcel señala en las notas del capítulo (2006, p. 92) que, en realidad, fueron sus ponencias anteriores, dedicadas a Julia Ferrer en el 2001, las que inspiraron al resto de críticos. Este ensayo, publicado cinco años después, se configura como el resultado de esas ponencias y artículos.
- 2 Los poemas de *Imágenes porque sí* carecen de título y numeración de página. Se señala el primer verso y el año del libro (1958) para diferenciarlos y no caer en confusiones con el otro poemario de Ferrer, *La olvidada lección de las cosas olvidadas* (1966).

AmeliCA

Disponible en:

<https://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/497/4975552007/4975552007.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en portal.amelica.org

AmeliCA

Ciencia Abierta para el Bien Común

Emilia María Ramos Martín

«AQUÍ ESTUVE (ESTOY)»: UN ACERCAMIENTO A LA POÉTICA OLVIDADA DE JULIA FERRER

“Here i was (Am)” : an approach to the forgotten poetics of Julia Ferrer

« Aquí estuve (Estoy) »: une approche de la poétique oubliée de Julia Ferrer

Boletín de la Academia Peruana de la Lengua

vol. 77, núm. 77, p. 133 - 161, 2025

Academia Peruana de la Lengua, Perú

boletin@apl.org.pe

ISSN: 0567-6002

ISSN-E: 2708-2644

DOI: <https://doi.org/10.46744/bapl.202501.004>



CC BY 4.0 LEGAL CODE

Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.