

Liminalidad e interculturalidad en la poesía de *Pedro S. Zulen:* entre la contemplación oriental y la modernidad occidental

**LIMINALITY AND INTERCULTURALITY IN THE POETRY OF PEDRO S. ZULEN:
BETWEEN EASTERN CONTEMPLATION AND WESTERN MODERNITY**

ELIZABETH PELÁEZ SAGÁSTEGUI
Pontificia Universidad Católica del Perú
elizabeth.pelaez@pucp.pe

Recibido el 19-07-25; aceptado el 21-10-25.

RESUMEN

El ensayo propone una lectura hermenéutica y comparatista de tres textos de *El olmo incierto de la nevada* (1930), de Pedro S. Zulen: la prosa poética homónima, “El poema de una lágrima”, y “Humano fragor”. El análisis se enmarca en la categoría de “experiencia liminal” (Turner), entendida como umbral entre tradiciones culturales, literarias y estéticas de Oriente y Occidente. A partir del diálogo con estudios sobre orientalismo literario, cosmopolitismo modernista y recepción del *haiku* en el Perú, se explora cómo la poética zuleniana entrelaza sensibilidades orientales y occidentales, generando una subjetividad híbrida.

PALABRAS CLAVE

Liminalidad, Cosmopolitismo, Haiku, Orientalismo, Poesía peruana.

ABSTRACT

The essay proposes a hermeneutic and comparative reading of three texts from *El olmo incierto de la nevada* (1930) by Pedro S. Zulen: the prose poem of the same title, “El poema de una lágrima” and “Humano fragor”. The analysis is framed within “liminal experience” (Turner), understood as a threshold between Western and Eastern cultural, literary, and aesthetic traditions. Drawing on studies of literary Orientalism, modernist cosmopolitanism, and the reception of haiku in Peru, it explores how Zulen’s poetics intertwine Eastern and Western sensibilities, generating a hybrid subjectivity.

KEYWORDS

Liminality, Cosmopolitanism, Haiku, Orientalism, Peruvian poetry.

La figura de Pedro S. Zulen (Lima, 1889–1925) se sitúa en la confluencia entre filosofía, bibliotecología, acción política y literatura. Si bien su legado ha sido valorado sobre todo por su activismo proindígena, la crítica reciente —como destaca López-Calvo (2022)— ha revalorizado su escritura lírica, en la que se entrelazan sensibilidad moderna y resonancias del pensamiento oriental. Este ensayo propone leer *El olmo incierto de la nevada* (1930), como una experiencia liminal, en el sentido planteado por Turner (1988), entendida como tránsito entre tradiciones occidentales y orientales que configura un sujeto en proceso. Siguiendo a Lazarte (2006), se vincula el sincretismo filosófico occidental de Zulen con tradiciones orientales como el taoísmo y el budismo, articulación que se enriquece con las nociones de cosmopolitismo (Siskind, 2016) y “zonas de contacto” (Pratt en Solar-Fonseca, 2012). Finalmente, estudios recientes sobre la recepción del *haiku* en el Perú (Belaúnde, 2025) muestran cómo esta estética matiza su poética, revelando a Zulen como un sujeto en tránsito entre modernidad, contemplación oriental y mestizaje cultural.

1. ANÁLISIS I: “EL OLMO INCIERTO DE LA NEVADA”

La imagen del olmo en la prosa poética “El olmo incierto de la nevada” condensa con especial fuerza el sincretismo filosófico entre Oriente y Occidente que atraviesa la escritura de Zulen. El análisis del símbolo, la metáfora y el ritmo revela cómo contemplación, pensamiento y experiencia interior se entrelazan en una escena donde

mirar se convierte en reflexionar poéticamente.

El olmo aparece como nodo sensible y reflexivo: el yo poético lo nombra “grande amigo” y “confidente” (Zulen, 1930, p. 21), otorgándole una dimensión espiritual. Como en las leyendas japonesas del cerezo (*sakura*), las fronteras entre sujeto y naturaleza se desdibujan en un gesto de comunión silenciosa. La voz lírica comparte con el árbol una intimidad nacida del silencio, gesto que remite a sensibilidades orientales.

Esta contemplación es también filosófica: la mirada hacia el árbol abre un umbral liminal (Turner, 1988), en el que el sujeto transita entre Oriente y Occidente, y configura una subjetividad híbrida. El olmo podría remitir, asimismo, a una experiencia real de Zulen: el árbol que contemplaba desde la ventana de su habitación de estudiante residente de la universidad de Harvard¹ se transforma en escena de pensamiento que une experiencia sensible y reflexión:

La mayor parte del año sabía ocultar su verdadero modo de ser. (...) Los tiempos pasaban crueles, atropellándose; una tras otra se desvelaban las tempestades, pero él siempre con impertérrita serenidad, como quien ha vencido de antemano a lo por venir (Zulen, 1930, pp. 21–22).

Como señala Lazarte (2006), Zulen no fue un receptor pasivo de las corrientes filosóficas que marcaron su época —como el positivismo, el bergsonismo y el pragmatismo—, sino que las reelaboró para construir una forma de pensar encarnada, donde razón, intuición y acción se integran:

De esta manera delineamos el panorama filosófico en el que vivió Zulen, así descubrimos que siendo influido en un primer momento por las ideas positivistas, no es pasivo receptor, nuestro autor asume otras formas de pensar y no asume directamente el Bergsonismo, es preciso señalar que existiendo la influencia de estas dos corrientes, la cual es destacada en la historia de la filosofía en el Perú de 1900 a 1920, como positivismo y bergsonismo; distinguimos también en este panorama la influencia del pragmatismo (...) e incluso, señalamos nosotros, es la vertiente que se distingue en Zulen en el primer período de su pensamiento (Lazarte, 2006, p.13).

Desde esta lectura, el olmo simboliza la fusión entre materia y conciencia, y disuelve la dicotomía sujeto-objeto: “Al que sí llevo en mí (...) es al olmo. Acaso me engañe y más bien sea yo otro olmo, pues de no serlo (...) no habría congeniado con él, no le habría comprendido” (Zulen, 1930, p. 24). Esta afirmación intensifica la idea de comunión ontológica entre el yo lírico y la naturaleza.

La escena evoca la experiencia taoísta de unidad con el mundo, en la que el sujeto no domina la naturaleza, sino que la habita: “El Tao es el camino del Hombre que vive en simplicidad y austeridad su unión natural con la Tierra y el Cielo” (Lanzaco, 2020, p. 18). López-Calvo (2023), sugiere que esta relación entre yo lírico y naturaleza borra la jerarquía entre sujeto y objeto², situando a Zulen en una lógica de comunión más que de dominio. El olmo articula así racionalismo occidental y mística oriental, produciendo un

pensamiento liminal donde filosofía, poesía y espiritualidad se entrelazan.

El propio ritmo del texto reproduce la experiencia contemplativa: prosa pausada, frases meditativas y cadencia cíclica evocan temporalidades naturales y silenciosas. El lector percibe la quietud espiritual en pasajes como el que sigue:

Cuando la nevada castamente se ondulaba hacia él, parecía trascenderse su realidad. Desconcertante, sugerente (...) era el derribador misterioso, delirante, extraordinario, de cuando se cree inmovible y eterno en las entrañas del ser. Era el olmo incierto de la nevada (Zulen, 1930, p. 22).

De este modo, la prosa de Zulen no solo representa la contemplación: la convierte en experiencia estética. El olmo deja de ser un simple motivo natural para devenir presencia viva, mediadora entre interioridad y mundo exterior. Esta escena inicial no es solo evocación, sino también tránsito: un portal hacia su poética liminal. En ella, la hibridez cultural no se formula desde un discurso teórico explícito, sino que se encarna en la forma y en la sensibilidad. Zulen logra así articular, en el espacio mínimo de un árbol bajo la nieve o tempestad, una reflexión sobre el modo en que Oriente y Occidente pueden dialogar sin jerarquías: desde la contemplación, el silencio y la experiencia interior.

2. ANÁLISIS II: “EL POEMA DE UNA LÁGRIMA”

En “El poema de una lágrima”, Zulen despliega una poética liminal en la que confluyen sensibilidades

orientales y occidentales. Este análisis hermenéutico se centra en las imágenes poéticas y en recursos retóricos —oxímoron, repetición y metáfora— para mostrar cómo estos elementos dialogan simultáneamente con la estética modernista y con la tradición del *haikai* y el *haiku* japoneses. La lágrima, imagen central, condensa ese cruce simbólico: mediante procedimientos expresivos y de su lectura simbólica, se evidencia cómo Zulen asimila —más que imita— principios espirituales y estéticos del *haiku*, particularmente el *aware* (asombro) y el *kireji* (palabra o expresión de corte).

Dado que en el poema no se encuentran referencias estacionales, no se aplica la categoría de *kigo*; esta ausencia permite releer el texto no como una imitación formal del *haiku*, sino como un espacio de reconfiguración intercultural. Siguiendo a Belaúnde (2025), conviene precisar que Zulen no escribió *haikus*³ —como se ha afirmado erróneamente en algunos estudios sobre el género en el Perú⁴—; sin embargo, su escritura dialoga con los principios espirituales y estéticos del mismo, lo que habilita una lectura situada en un umbral cultural y poético.

En este marco, Belaúnde (2025) retoma el estudio fundacional de R. H. Blyth, *Haiku* (1949), en el que se examinan las influencias del budismo, el sintoísmo, el confucianismo y el taoísmo en la poesía japonesa. Asimismo, alude a Yoshinobu Hakutani, quien destaca la relevancia de la ontología budista y de su doctrina de la compasión universal como ejes centrales en la obra de Matsuo Bashō (1644–1694) (Belaúnde, 2025, p. 19). De ello se desprende que el *haiku* constituye un medio privilegiado para transmitir las lecciones éticas y estéticas de la cultura

japonesa: “cultivar una sensibilidad hacia el entorno, el presente y los demás; una disciplina artística para atender a la realidad y respetar la interrelación y horizontalidad de todos los seres del universo” (Belaúnde, 2025, p. 19).

En esta línea, y desde una perspectiva objetivista, el *aware* —concepto ético-estético central en la poética del *haiku*— supone una apertura perceptiva y espiritual ante la realidad: “poesía del *aware* (asombro, maravilla), de carácter existencial y no sentimental, cuya práctica entrena los sentidos y depura el yo, permitiendo al poeta conectar con lo sagrado de la naturaleza” (Belaúnde, 2025, p. 20).

Esta precisión resulta decisiva: Zulen no busca reproducir la métrica tradicional del *haiku*, sino apropiarse de su sensibilidad estética y espiritual para proyectarla en su propia voz lírica. De este modo, incorpora un modo de contemplación que trasciende la forma poética japonesa y la resignifica desde su horizonte cultural y filosófico.

La lágrima simboliza esta intersección: es “joya emotiva prendida de rubor”, signo de refinamiento modernista y, al mismo tiempo, de contemplación interior. Las repeticiones —“Llorar, llorar, ¡qué dulce es llorar!” (Zulen, 1930, p. 46) — operan como *kireji*: suspenden el sentido y abren un espacio meditativo, en el que la emoción no se derrama, sino que se concentra. De este modo, el poema convierte un instante emotivo en experiencia espiritual, desplazando el *aware* —el asombro ante la realidad natural— hacia una interioridad contemplativa filtrada por la sensibilidad romántico-modernista.

Como señala Belaúnde, el *haikai* tradicional se centró en “la

comicidad del efecto, la elaboración retórica y los juegos verbales” (2017, p. 41). Zulen, sin embargo, se apropia de estos principios para transitar otra vía: en lugar de recurrir a la ironía o al ingenio verbal, eleva la emoción a un plano de delicadeza estética. Desde la tradición occidental, la lágrima se inscribe en una estética del refinamiento sensorial —como “joya emotiva prendida de rubor”—, emblema del dolor sublimado en belleza, en sintonía con las modulaciones melancólicas de Paul Verlaine o con los *haikus* modernistas de José Juan Tablada⁵.

Así, las repeticiones funcionan como un *kireji* que suspende la linealidad del discurso, mientras la lágrima se convierte en metáfora del instante poético: un destello de emoción condensada, donde el yo lírico oscila entre el goce estético y una forma íntima de disolución espiritual.

La segunda imagen —“el recuerdo de un amor. / Gozar / el encanto de una amada / por tierna y por soñada. / y esperar.....” (Zulen, 1930, p. 46)— profundiza esta oscilación entre evocación afectiva y pausa contemplativa. La contemplación exterior del *haiku* es reemplazada por una contemplación interior, sostenida por el oxímoron “recuerdo / Gozar” y por la suspensión final. Así, el poema articula una sensibilidad fronteriza entre la intuición mística oriental y la subjetividad estética occidental.

Esta “lágrima liminal” cifra, en su delicada ambigüedad, la identidad estética de Zulen: habitar

dos tradiciones sin pertenecer enteramente a ninguna. La oscilación entre contemplación y emotividad, entre espiritualidad y artificio retórico, define aquí una poética del tránsito que amplía la experiencia modernista mediante el contacto con el *haiku* japonés y su versión arcaica (*haikai*).



Pedro S. Zulen.

ciudad norteamericana moderna. Este tránsito marca una inflexión en su escritura: de un intimismo modernista hacia una sensibilidad cercana a la vanguardia, en la que la percepción se fragmenta y acelera.

La contemplación interior se proyecta ahora hacia el exterior, pero mantiene la actitud meditativa heredada del *haiku*: captar lo efímero sin perder conciencia de su fragilidad. Así, el poema articula una doble tensión: fascinación ante la vitalidad moderna y melancolía por la pérdida del silencio espiritual. La voz lírica, situada entre el bullicio y la contemplación, encarna nuevamente un sujeto liminar.

Como advierte Colombi (1996), la mirada del cronista revela una apertura ideológica que supera los modelos europeos. Zulen proyecta así la perspectiva de un sujeto desplazado: no pertenece del todo a la ciudad extranjera, pero desarrolla una sensibilidad cosmopolita crítica. Los primeros versos —“¡Tizones de arbol! / las gamas auro-ras violentan. / Estupor. / Los hielos lamentan / Clamor.” (Zulen, 1930, p. 59)— muestran un con-

traste cromático y emotivo propio del modernismo, conjugado con una *flânerie* urbana en el sentido planteado por García Cuvardic (2009): observación estética del espacio urbano desde la distancia reflexiva.

Zulen comparte con otros modernistas latinoamericanos la condición de *flâneur* —caminante descentrado— cuya mirada convierte la ciudad en metáfora de

3. ANÁLISIS III: “HUMANO FRAGOR”

En “Humano fragor”, Zulen desplaza su poética de la interioridad contemplativa hacia la modernidad urbana. Si en “El poema de una lágrima” el yo lírico se disolvía en la emoción estética, aquí se configura como un observador fascinado y extrañado ante el dinamismo de la

desplazamiento cultural. Esta experiencia de extrañeza se advierte en la “humana tormenta [que] / desata su bronco tronar” (Zulen, 1930, p. 59): la multitud y el ruido son signos de la modernidad, percibidos con mezcla de asombro y desarraigo. La irrupción tecnológica —tranvías, automóviles y carruajes— amplifica esta sensación: “garbosos caballos de herrajes enormes (...) Solo en su delante llantas y motores / apaciguarán” (Zulen, 1930, p. 59). La reiteración del verso “¡Y sigue el rondar!” (Zulen, 1930, p. 59) enfatiza el movimiento incesante de la urbe, cuya vitalidad transforma el paisaje invernal —por definición estático y silencioso— en un espectáculo de energía sonora y visual.

El poema no solo registra esta experiencia sensorial, sino que la convierte en un lugar de reflexión sobre la modernidad. Desde la figura del *flâneur*, Zulen observa cómo el dinamismo urbano altera la percepción del tiempo y el espacio, descentrando al sujeto poético. En esta contemplación fascinada, se aproxima a lo que Siskind (2016) denomina *deseo cosmopolita*: una sensibilidad latinoamericana que se configura en diálogo con la experiencia global, donde la modernidad aparece simultáneamente como objeto de admiración y de extrañamiento.

En este marco, “Humano fragor” se sitúa en un umbral entre modernismo y vanguardia. Aunque Zulen no se adscribe directamente a la estética futurista, comparte con ella la percepción exaltada del movimiento de las máquinas y del progreso como signos de una nueva temporalidad moderna. Como señala Ganzarolli (2017), al analizar la estética de la velocidad, la ciudad —símbolo del vértigo moderno— alterna con momentos de pausa contemplativa: “la chiquillería /

trinea, resbala, / patina (...) ¡Y sigue el rondar! / La nieve vendrá más tarde los campos a / (restañar.” (Zulen, 1930, p. 60). Aquí reaparece una sensibilidad oriental: la mirada capta el instante efímero —la nieve, el juego— como ciclo vital, trasladando la serenidad del *haiku* a un contexto industrial.

Este gesto puede pensarse como una “zona de contacto”, en el sentido de Pratt, citada en Solar-Fonseca (2012), donde confluyen tradiciones y temporalidades:

el término *zona de contacto* (...) refiere al espacio de los encuentros coloniales, en el que personas separadas por geografía e historia tienen contacto entre sí y establecen relaciones sostenidas, en las que prevalecen la coerción, la inequidad y el correspondiente conflicto (Solar-Fonseca, 2012, p. 208) [Cursivas en original].

El yo poético habita este espacio fronterizo entre la *flânerie* modernista y la atención meditativa oriental.

En suma, “Humano fragor” condensa una poética de tránsito: entre modernismo y vanguardia, entre contemplación y estruendo, entre el *flâneur* occidental y el *haijin* moderno. La ciudad se erige como metáfora de la subjetividad liminar de Pedro Zulen, que observa la modernidad con asombro crítico e intenta armonizar el ruido humano con el silencio espiritual de su mirada. Como señala Morán (2005), este orientalismo modernista no opera como mero exotismo, sino como un puente intercultural desde el cual se forja una identidad poética en tránsito.

creo que sería un error desmarcar al orientalismo que se produce a fines del siglo XIX en

Hispanoamérica de esa encrucijada en la que, siguiendo a Said, tiene lugar el Orientalismo: en la intersección de conocimiento y poder. Si bien es cierto que los latinoamericanos no podían —dada su posición periférica respecto de los centros de poder— imaginar siquiera colonizar al Oriente, tampoco podemos negar que el orientalismo fue utilizado, por una parte, para construir la otredad límite de América Latina, y, por la otra, para figurar —por su reverso— al sujeto nacional (Morán, 2005, p. 386).

De este modo, “Humano fragor” revela la complejidad de una subjetividad moderna que, en diálogo con tradiciones orientales, inscribe su experiencia en el ruido del mundo contemporáneo, articulando distancia crítica y apropiación creativa.

4. CONCLUSIÓN

La lectura de *El olmo incierto de la nevada* desde la experiencia liminal permite situar la lírica de Pedro S. Zulen como un espacio de tránsito entre Oriente y Occidente. Mediante la imagen del árbol, la lágrima y la ciudad, su poética articula contemplación filosófica, afectividad interior y percepción urbana moderna. Zulen reelabora elementos del taoísmo, el *haiku* y la sensibilidad japonesa desde un horizonte occidental, con lo que genera una escritura híbrida y cosmopolita. Reconocerlo como poeta de frontera permite repensar su lugar en la historia literaria peruana y entender cómo, desde márgenes culturales, se gestaron formas singulares de pensamiento y estética en diálogo con el mundo.



Notas

- 1 Pedro S. Zulen estudió en la Universidad de Harvard, en Cambridge (Massachusetts, Estados Unidos). Aunque diversas fuentes confirman que asistió a dicha institución en dos períodos (1916 y 1920) para cursar estudios de filosofía y otras disciplinas afines, ninguna precisa su residencia, barrio o dirección durante su estancia en el país norteamericano.
- 2 Tusanaje-秘从中来. (2023, 3 de enero). *Pioneros de la poesía tusán: Pedro Zulen y Kuan Veng* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=4XF3JNrxU88>
- 3 Belaúnde aclara que el célebre *haiku* latinoamericano atribuido a Pedro S. Zulen pertenece en realidad a José Juan Tablada: “Se trata del poema “Peces voladores”, publicado en *El jarro de flores. Disociaciones líricas* (1922): ‘Al golpe del oro solar / estalla en astillas / el vidrio del mar’ (...)” (2025, p. 74).
- 4 Véase Belaúnde, A. (2025).
- 5 Belaúnde reconoce a Tablada como figura clave en la configuración de la modernidad poética hispanoamericana vinculada al *haiku*: “Concordamos con Mata en que se trata, principalmente, de un ‘escritor de transición entre el modernismo y la vanguardia’ (2020, p. 73), y precisamos que sus *haikus* se sitúan más cerca del modernismo que de las vanguardias, al privilegiar la expresión preciosista y musical, así como cierto exotismo o japonismo” (2025, p. 48). Cito estos pasajes por su pertinencia en relación con mi lectura de Tablada y Zulen como escritores liminales entre las tradiciones literarias hispánicas de fines del siglo XIX e inicios del XX.

Referencias

- Belaúnde, A. (2017). *El haiku en la poesía de Javier Sologuren y Alfonso Cisneros Cox* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <https://tesis.pucp.edu.pe/server/api/core/bitstreams/6c7b5e28-7f54-4fe6-ac1b-aa530c5dfb84/content>
- Belaúnde, A. (2025). *El haiku en el Perú: Recepción y apropiación en el siglo XX* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <https://tesis.pucp.edu.pe/server/api/core/bitstreams/2db19bc7-6cbb-46a1-bd8b-fa63029d965a/content>
- Colombi, B. (1996). La crónica y el viaje: Enrique Gómez Carriello. *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 2(6-7-8), 183-192. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/viewFile/652/677>
- Ganzarolli, V. J. (2017). Futurismo: Un siglo. *Enfoques*, 29(2), 51-66. <https://publicaciones.uap.edu.ar/index.php/revistaenfoques/article/view/766>
- García Cuvardic, C. (2009). La reflexión sobre el *flâneur* y la *flânerie* en los escritores modernistas latinoamericanos. *Revista Káñina*, 33(1), 21-35.
- Lanzaco, S. (2020). *Taoísmo, budismo zen y cristianismo: Tres caminos de espiritualidad universal*. Verbum.
- Lazarte, E. S. (2006). *El pensamiento filosófico de Pedro Zulen: Educación, hombre y filosofía* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. <https://cybertesis.unmsm.edu.pe/backend/api/core/bitstreams/700f64e7-a22a-4bf0-a03a-75ba286bed9a/content>
- López-Calvo, I. (2022). Pedro S. Zulen. En I. López-Calvo & R. P. Campos (Eds.), *Hojas sobre las raíces: Antología literaria de autores tusanes peruanos* (pp. 60-70). Palabra de Clío. https://tusanaje.org/biblioteca/files/original/3/356/2022_Lopez_Campos_hojas_sobre_raices_peru_libro.pdf
- Morán, F. (2005). *Modernismo y orientalismo*. Iberoamericana/Vervuert.
- Siskind, M. (2016). *Deseos cosmopolitas: Modernidad global y literatura mundial en América Latina*. Fondo de Cultura Económica.
- Solar-Fonseca, L. F. (2012). Reseña de *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, de Mary Louise Pratt. *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, 10(2), 207-210. <https://www.scielo.org.mx/pdf/liminar/v10n2/v10n2a13.pdf>
- Turner, V. (1988). *El proceso ritual*. Taurus.
- Tusanaje-秘从中来. (2023, 3 de enero). *Pioneros de la poesía tusán: Pedro Zulen y Kuan Veng* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=4XF3JNrxU88>
- Zulen, P. (1930). *El olmo incierto de la nevada*. Imprenta J. E. Chenyck.

