

LA ESTRATEGIA DIALÓGICA EN *SANGAMA* (1942) DE ARTURO HERNÁNDEZ

Williams Nicks Ventura Vásquez

Universidad Católica Sedes Sapientiae

wventura@ucss.edu.pe

Fecha de recepción: agosto de 2023

Fecha de aceptación: diciembre de 2023

Resumen: La producción novelística de Arturo Hernández (1903-1970) le ha permitido ser considerado un escritor que explora y reivindica el entorno amazónico. La idiosincrasia del espacio selvático, el espíritu de la Amazonía, la flora y fauna, se perciben en *Sangama* (1942), *Selva trágica* (1954) y *Bubinzana* (1960). En la construcción minuciosa del complejo ambiente ribereño, se puede resaltar el manejo del diálogo como un recurso poético para retratar el espacio, la interacción oral de los personajes, así como las costumbres, creencias y leyendas amazónicas. En ese sentido, a partir del enfoque de la semiología novelística y

* **Williams Nicks Ventura Vásquez** es licenciado y magíster en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Actualmente, cursa el doctorado en Literatura Peruana y Latinoamericana en la misma casa de estudios. Su interés en el campo de investigación se enfoca en evaluar el valor poético de las piezas dramáticas de la literatura peruana del siglo XX. Ha sido ponente en diversos congresos literarios a nivel nacional e internacional y ha publicado artículos en revistas académicas como *Lucerna*, *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, *Cuadernos Literarios*, *Archivo Vallejo*, *Tesis*, *Escritura y Pensamiento*, *América Crítica*. Asimismo, se desempeña como docente universitario.



teatral, propuesta por María del Carmen Bobes Naves, la presente investigación pretende aproximarse al retrato dialógico de *Sangama. Novela original de la selva amazónica* (1942). De manera específica, se analizará el proceso del trabajo del diálogo en un segmento en particular de la novela: el momento en que el personaje Chuya narra la leyenda de la flautera.

Palabras clave: *Sangama*, semiología, diálogo.

THE DIALOGICAL STRATEGY IN *SANGAMA* (1942) BY ARTURO HERNANDEZ

Abstract: The novelistic production of Arturo Hernandez (1903-1970) has allowed him to be considered a writer who explores and vindicates the Amazonian environment. The idiosyncrasy of the jungle space, the spirit of the Amazon, the flora and fauna, are perceived in *Sangama* (1942), *Selva trágica* (1954) and *Bubinzana* (1960). In the meticulous construction of the complex riverside environment, the use of dialogue can be highlighted as a poetic resource to portray the space, the oral interaction of the characters, as well as the Amazonian customs, beliefs and legends. For that, based on the approach of novelistic and theatrical semiology, proposed by María del Carmen Bobes Naves, this research aims to approach the dialogical portrait of *Sangama. Novela original de la selva amazónica* (1942). Specifically, the process of dialogue work will be analyzed in a particular segment of the novel: the moment when the character Chuya narrates the legend of the flute player.

Keywords: *Sangama*, semiology, dialogue.

1. Hernández, un novelista que reivindicó la Amazonía

Arturo Demetrio Hernández (1903-1970) se ha consolidado, con el transcurrir de las décadas, como el exponente principal del realismo regionalista amazónico. Proveniente de la provincia de Requena de la provincia de Loreto, el novelista establece en *Sangama* (1942), *Selva trágica* (1954) y *Bubinzana* (1960) las vicisitudes del espacio inhóspito y tropical, envolviendo al lector en la idiosincrasia, supersticiones y situaciones espirituosas de la selva. La crítica ha resaltado la dimensión imaginaria, religiosa, histórica y social de

su narrativa, la cual ha contribuido, a partir de su formación y experiencia, a reivindicar la imagen de la Amazonía desde mediados del siglo XX.

Ventura García Calderón, en 1949, se percató del modo de narrar y escenificar de Hernández. Al leer el manuscrito de *Sangama*, le solicitó el texto completo para editarla, traducirla al inglés, francés y alemán, y difundirla en Europa. Con la prédica de “prodigiosa Amazonía descrita con admirable felicidad”, en el prólogo a la edición inglesa, señaló lo siguiente: “si no vi prodigios alucinantes, la realidad de nuestra Amazonía me pareció por lo menos tan extraordinaria como todo lo que pude soñar” (p. 10). De esa manera, el autor de *La venganza del cóndor* (1932) reconoció el manejo original de lo exótico de la selva que, hasta ese momento, solo se había asumido como un enfoque lejano y unívoco en cuentos o ciertos relatos.

Por su parte, Núñez (1965) lo consideró como un integrante del grupo de escritores correspondientes a la culminación del regionalismo. Lo denominó un “hábil conductor de tramas y de situaciones truculentas” (p. 131). Sobre esto, se determina el relieve profundo y la mirada intimista del entorno conflictivo de la selva amazónica, lo cual irrumpe con el enfoque romántico que los escritores pretendían capturar la esencia de dicha región.

Hernández es una voz. sonora, expresiva, llena de asombro a sus lectores enfervorizados. Esa voz nos llega con un mensaje a veces realista, a veces místico, siempre proteico. La selva peruana con todos su misterio y el habitante de la región con todos sus secretos habla por ella, se expresa quizás por primera vez en un lenguaje accesible. Estamos viendo así la selva no a través del relato del misionero y del naturalista, o sea desde fuera. Por Hernández la selva empieza a darse a conocer, desde dentro, principia a desbrozar su intimidad secular y brinda la revelación de su magnitud y de su misterio. (Núñez, 1954, pp. v-vi)

El recorrido vital en la selva le permitió a Hernández asimilar situaciones únicas para determinar un estilo versátil y espontáneo. Núñez (1965) plantea que la prosa del novelista no proviene directamente de técnicas narrativas, sino de su afición por la literatura. En otros términos, aprecia a la novela, lejos de contener valores estrictamente estilísticos, por la novedad del tema exótico, la frescura de las aventuras y la ficción de las leyendas presentadas con realidad.

Por su parte, González (1997) determinó la existencia de un “quiebre” con la mirada tradicional de lo regional. Esa nueva narrativa, que se ajusta a los planteamientos del realismo maravilloso o mágico, está determinado por la impronta de José María Arguedas, Ciro Alegría, Francisco Izquierdo Ríos y Arturo Hernández, quienes contribuyen a determinar la presencia de una innovación en la formación de la literatura peruana.

Al respecto, la expresión intuitiva de Hernández, que le conlleva a escribir con naturalidad, fue expuesta por él mismo en su testimonio en el Primer encuentro de narradores peruanos realizado en Arequipa. Respecto a la novela *Sangama*, el autor señala lo siguiente:

A medida que escribía iba dando a mi trabajo una intensidad dramática que no tenía al principio, trabajé tres años y me salió *Sangama*, que es parte de mi propia vida. Lo último que escribí fue el principio. La crítica se ha pronunciado en el sentido de que la obra carece de la técnica requerida, que soy un intuitivo. ... La costa y la sierra tienen historia, la costa es el coloniaje fastuoso y la sierra es el incanato milenario; la selva no tiene historia y en un medio elemental como en el que se desarrolla *Sangama*, el personaje central de la obra tenía que fracasar. La selva es hoy, es mañana, es tal vez la tierra del porvenir. Mis obras traen el mensaje de la selva al corazón de la patria, la tierra del árbol y de los grandes ríos ha pesado hasta hoy negativamente en la balanza de los valores del Perú, como si fuese inútil este pedazo de tierra en que se gesta la vida, en que el hombre vive en ansias de superación, en que florece el árbol de flores y de trinos a los pies de Dios. (Hernández, 2018, párrs. 5 y 6)

2. Propuestas críticas sobre *Sangama* (1942)

Los trabajos críticos contemporáneos señalan que la publicación de *Sangama* ayudó a reivindicar la imagen de la Amazonía. Heymann (2001) señala que es “una novela de aventuras” (p. 21). La autora rescata el empleo tentativo de situaciones dramáticas, a pesar de su falta de técnica por haber escrito de manera intuitiva y esporádica, y añade que, al presentar el entorno étnico, sociológico, cultural y religioso de la selva, cumple con la labor de reflejar la realidad de la región para integrarla a la visión nacional. Hernández,

por tanto, introduce al lector en el imaginario nacional alejándose de la tendencia exótica e incorporando la cultura amazónica.

Por otro lado, Fataccioli (2012) verifica el empleo de la estrategia literaria de la descripción en *Sangama*, lo cual le permite al autor mostrar lo real y lo fantástico. La crítica valora el empleo del espacio narrativo conformado por la descripción de lo físico, psicológico, social que construyen una “atmósfera espiritual”. El límite entre lo real y lo maravilloso del mundo narrativo “no nos permite detenernos a preguntar si el hecho narrado es real e imaginario, lo aceptamos como que ha sucedido y nada más” (p. 84). La novela, según la estudiosa, revela anécdotas fulgurantes y narra acontecimientos fantásticos que permiten reconocer el entorno mágico y real de los pueblos amazónicos.

Asimismo, Gauthier (2016) sostiene que las novelas de Hernández muestran la cosmovisión y la cultura de la selva porque irrumpe con el aislamiento geográfico y presenta la identidad de la región en total concordancia con la mirada amazónica. De ese modo, la valorización del espacio demuestra un imaginario de la selva y se complementa con las “nociones de geografía, historia, etnología, lingüística. Puede incluir sueños, leyendas y escenas de tipo novelesco” (Gauthier, 2016, p. 25). El lector encuentra creencias, leyendas, mitos, un imaginario que determina la percepción de un “realismo maravilloso amazónico”.

A partir de lo mencionado, podemos determinar que la espontaneidad y la intuitiva forma parte de la narrativa de Hernández. Lejos de emplear técnicas o recursos literarios con destreza, no desmerece la creación artística; por lo contrario, la vuelve única, fresca en la propuesta de los escenarios y personajes, fluido en la trama y en la presentación de creencias religiosas, problemas históricos y sociales, y referencias mágicas. En ese sentido, las investigaciones han destacado la expresión estética y literaria a partir del manejo del rescate cultural y la cosmovisión de los pueblos de la selva.

3. *Sangama* (1942)

En 1942, en el IV Centenario del Descubrimiento del río Amazonas, se publicó la novela *Sangama* con el subtítulo de *Novela de la selva amazónica* y con la indicación de que “Sangama no es una novela de ambiente selvático. Es la novela de la selva misma. El autor tuvo como mira principal describirla en función frente al hombre” (Hernández, 1942, citado por Núñez, 1954, p. vi).

La novela nos sitúa en el espacio amazónico del Bajo Ucayali a finales del siglo XIX. El narrador-personaje, Abel Barcas, un explorador proveniente de Iquitos en búsqueda de

ambiciones económicas, pretende explotar shiringales en alguna zona desconocida de la selva. El medio geográfico está determinado por su inestabilidad constante, generando que los pueblos ribereños se desplacen continuamente a la voluntad incesante del río. En los primeros capítulos, se nos presenta a Barcas que trabaja para Portunduaga, el gobernador que se autoproclamó como autoridad ante el desconcertado pueblo de Santa Inés. Este hombre sin escrúpulos, se enriquece con el comercio del caucho, mandando a asesinar a caucheros y despojando las propiedades de los shiringueros.

Por el contrario, Sangama, personaje enigmático, refleja una fuerza física y un conocimiento cultural que le permite adiestrar a los seres de la selva. Él salva a Barcas en una primera ocasión ante una serpiente (cap. II), pero después lo acogerá, convirtiéndose en maestro y principal emisor de los conocimientos ancestrales para sobrevivir en el espacio amazónico. Así, entre los capítulos XIV y XXI, el personaje Barcas se encuentra en la casa de Sangama y se enamora de la hija del maestro, Chuya.

Tras la muerte del gobernador, el nuevo propietario de los shiringales le solicitará a Barcas ser socio para ampliar la explotación del caucho. Para ello, viaja en busca de Matero, padre de Purificación Luna, que se encuentra entre Ucayali y Huallaga. En el arriesgado viaje, Barcas, en compañía de Sangama y su hija, se encuentran con diversos climas, obstáculos propios de la naturaleza, aparición de insectos, reptiles, presencia de enfermedades psíquicas y físicas, supersticiones, etc., en busca del Renacal (lugar húmedo o pantanoso donde crece la planta renaco). En ese tránsito, Sangama revela que, tras la rebelión de Túpac Amaru, un antepasado suyo ocultó en la isla una estatua de oro. Si lo encuentra podrá restablecer el imperio incaico y, para llegar, solo precisará de las visiones que le revelará la ingesta de ayahuasca y la habilidad de controlar los enemigos del inhóspito lugar.

En esta ocasión, la investigación no pretende enfocarse en la imaginaria del espacio selvático, sino en descubrir el empleo del diálogo a modo de recurso poético para retratar el espacio, la interacción oral de los personajes, y presentar las creencias y leyendas de la Amazonía. En ese sentido, pretendemos analizar el proceso del trabajo del diálogo en un segmento en particular de la novela: el capítulo XVII. En ese momento de la novela, Abel Barcas, el protagonista de la novela, y Chuya, hija de Sangama, se encuentran en un bosquecillo recolectando frutas y plantas y, de improviso, escuchan el sonido de una flauta. En ese momento, ella le cuenta con detalles la leyenda de la flautera. Narra que Shilli, una doncella, hija de una orquídea y el sol, se enamora de un ser proveniente del otro lado del

mar, pero, con el tiempo, el ser amado la abandona, dejándola desamparada a la espera de su retorno

En ese fragmento, encontramos el monólogo interior del narrador-personaje (Barcas) que se alterna con un diálogo directo entre los personajes (Abel Barcas y Chuya) y la completa intervención de Chuya al contar la leyenda de la flautera. En ese sentido, a partir del enfoque de la semiología novelística y teatral propuesta por María del Carmen Bobes Naves, la presente investigación pretende aproximarse al retrato dialógico de *Sangama*.

4. La estrategia del diálogo

El diálogo, categoría empleada frecuentemente en los textos dramáticos, condiciona también la novela. De acuerdo con los criterios desarrollados por Bobes (2009), el “diálogo” remite a una forma concreta de intercambio lingüístico; es decir, fija directamente el fenómeno interactivo de la comunicación y lo reviste de un valor y código social entre el emisor y el receptor. El criterio comunicativo depende de las pretensiones del autor, por lo que, si en un discurso dramático el diálogo constituye un elemento vital para la construcción expresiva de los personajes en plena ficción teatral, esta intención locutiva puede aparecer dentro de la estructura de un relato para aumentar la intensidad dramática. El novelista utiliza la forma libre del diálogo y lo coloca como una alternativa literaria para acondicionar las intervenciones de los interlocutores.

Si bien toda forma dialogada no proporciona necesariamente una marca dramática, no debemos obviar que el discurso prescinde de dicha dramaticidad al incorporar este recurso literario. Para una mejor comprensión del fragmento escogido, nos centraremos en la esencia dramática debido a la presencia del diálogo. Al respecto, Bobes (1992) señala lo siguiente: “Un novelista que crea en las posibilidades de comunicación humana por medio del lenguaje verbal tratará de usar el diálogo como la forma más adecuada de intercambio social” (p. 157). Al respecto, Bobes (1997) agrega que “los enfrentamientos verbales, expresados con exuberancia y sometidos a las medidas de sílabas y a la rima, no impiden que la interacción verbal, por turnos, cara a cara, segmentada, sean claros y radicales, es decir, sean diálogos” (p. 266).

4.1. El monólogo descriptivo del narrador-personaje

Desde el inicio de la novela, la voz de Abel Barcas se convertirá en el principal locutor, el cual se dirige a un alocutario no representado (el lector). El personaje emplea el “monólogo interior” para describir, desde una perspectiva subjetiva, el espacio geográfico. Centrémonos en el capítulo XVII¹:

La brisa, refrescada al contacto del agua en el ancho cauca del río, se deslizaba sobre las arenas de la playa calcinada por el sol e iba zumbando a gemir entre el pital rumoroso, para luego internarse en la majestuosa fronda de la selva impenetrable.

La enérgica presencia comunicativa va relatándonos el entorno tropical a medida que incorpora detalles de la flora y fauna, a medida que va concentrándose en la secuencia comunicativa de señalarlos que se encuentra con Chuya (“yo me recosté junto a ella en la arena”). Podemos comprender el énfasis del narrador-personaje por registrar que, al sentir el olor de caña quemada, le propone guarecerse en un bosquecillo, lugar paradisíaco: “y aspiré los pulmones llenos la brisa juguetona que alborotaba los cabellos de la amada”. Es ese enfoque de primera persona la que dispone de voz sin que cambie de referente y, por consiguiente, alcanza una actividad progresiva de hablante y oyente en varias ocasiones.

4.2. El diálogo directo entre los personajes

La escena presentada por Abel Barcas se refuerza con la energía dramática del diálogo textualizado. Las concordancias gramaticales e intervenciones lógicas, acentuadas con el signo paralingüístico del guion, presuponen la alternancia de dos enunciaciones. Así, una vez que el narrador-personaje señala que al otro lado del río se escucha “melodiosas notas de una flauta”, “arpegio de tonos ordenados”, empieza la alternancia de intervenciones dialectales:

-¡El pájaro flautero! -exclamé, incorporándome.

¹ Conviene aclarar que se emplea la segunda edición de la novela publicada en 1954, ya que en ella se conserva el capítulo XVII. Curiosamente, en la edición de 1971 de Ediciones Varona, dicho apartado no se incluye.

-La flautera -rectificó Chuya-. Es la flautera que recorre la selva en busca de su perdido dueño.

-Algo he oído de esa original leyenda. ¿Tú la sabes? ¿Me gustaría conocerla!

-Es hermosa... y muy triste. ¡Escucha!

El diálogo funciona porque ambos coinciden en comprender las presuposiciones del habla, elementos necesarios para intervenir como dialogantes. En este segmento, la secuencia de intervenciones coherentes de los interlocutores. En un inicio, Barcas señala que el sonido proviene de un pájaro flautero, mientras que Chuya le corrige indicándole que se trata de un ser mágico.

4.3. La leyenda de la flautera

En el proceso del discurso percibimos el efecto intempestivo de la acción y reacción verbal de un nuevo monólogo: Chuya empieza a relatar la leyenda de la flautera. Debemos considerar que Chuya no inicia el proceso del relato del capítulo XVII, pero sí posee una seguridad al entregar una mayor información. Así, sin la intervención del narrador principal, con las acotaciones y los signos extraverbales, la leyenda prosigue de manera fluida.

Chuya cuenta que, en tiempos donde la selva se llenó de encantos y misteriosos hechizos, nació Shilli, una doncella, hija de una orquídea y el sol. Con los cuidados de la selva, la más “portentosa creación” no se enamora de algún ribereño, ya que espera al indicado. Aquel que destinaría todo su amor, llegó de tierras lejanas, “del otro lado del mar, donde los hombres tienen en las pupilas, trozos de cielo y en la frente espigas de oro”, concretándose la unión “con toda la pasión, libre y desenfadada”.

4.4. El canto de Shilli

La secuencia del relato de la leyenda llega al clímax y se dispone a culminar con el sentimiento de desolación. Chuya prosigue con el monólogo indicando que el amado de Shilli, después de varios días, se tornó triste, hosco, pensativo:

Horas y días pasaba silencioso con la mirada perdida en el recodo del río por donde se deslizaban las aguas hacia el mar remoto, o en el cielo infinito que

cruzaban las nubes en tropeles y las bandadas de pájaros emigrantes que se lanzaban en pos de añoradas lontananzas.

Sin duda, el desinterés que siente Shilli la envuelve también en desconcierto y tristeza. Por ello, para fomentar un reconocimiento de la declaración de los mismos personajes, Chuya presenta el diálogo textualizado de los personajes. Esta singular intervención es un indicio que remite a una forma diferente de verbalizar, ya que no lo resume ni lo narra, sino lo presenta completamente como forma de comprender la verdad interna de los locutores. Esto demuestra el empleo de un recurso de sentido al subrayar la interacción:

-¿Por qué lloras amor mío? -interrogó alarmado.

-Porque tú estás triste y no sé la causa.

-¿Y si, acaso, yo me fuera...?

- ¡Moriría! -contestó sin vacilar.

La trágica situación le conlleva a Shilli a componer una canción. Esto nos permite advertir que en el monólogo de Chuya se produce una intervención con un marcado idiolecto del personaje romántico, al mismo tiempo que hay una experimentación al mezclar, en el plano monológico, un nuevo diálogo. Incluso, en el mismo canto, se percibe otra interrelación dialógica entre la voz de Shilli y el amado en los sueños de este último:

Mas cuando te duermas preso en otros brazos,

al fondo del sueño mi voz te dirá:

“Vuelve amado, vuelve que Shilli te ama,

porque siente frío,

porque por ti llora,

que si tú no vuelves

ella morirá”.

-¿Es que acaso el viento canta vagabundo? -

despertando inquieto te preguntará,

y la voz surgiendo triste - Es el pasado

que no cambia nunca - te contestará.

El canto escrito en verso libre responde a la notable influencia de la tradición oral por el conocimiento de las leyendas y los cánticos de la región. Así, nos demuestra que Shilli seguirá pensando en su adoración a pesar de los años y la distancia. Solo en sueños, su voz podrá acercarse al ser amado para solicitarle su retorno.

Esta alteración sucesiva de personajes posee una carga de absoluta profundidad que determina varias capas de intervenciones, otorgándole una vivacidad y autenticidad de la conversación. Así, en el enunciado, se localiza un diálogo entre el amado y la voz del sueño dentro del canto de Shilli que enuncia Chuya. En otros términos, nos encontramos con una supersposición temporal y espacial, incluso onírica cuya forma discursiva recoge las voces de los personajes y emplea una fuerte fricción realista en que se mezcla lo real con lo fantástico.

4.5. El retorno al monólogo interno

Después de una breve interrupción, Chuya se recupera de la tristeza de la leyenda, culmina la intervención señalando que Sachamaman (serpiente que dio origen a la selva) compadecida del dolor convierte a Shilli en la flautera:

... la flautera va de rama en rama, de copa en copa, cruzando incesantemente la selva infinita, para desgranar por todas partes las notas melódicas de su inconsolable lamento. Así va la flautera por la selva buscando a su perdido amante, llamándolo con la dulzura inefable de su canto; mientras él -lo supone la leyenda- vaga por el mundo cada vez más enfermo de tristeza y de nostalgia.

La intervención de Chuya culmina y nos retorna al monólogo principal, a la perspectiva descriptiva de Barcas. Con un nuevo diálogo final, nos permite comprender el estado anímico de los personajes a partir de la intervención alternada, fomentando el interés sorpresivo de la interacción.

-¿Por qué lloras, amor mío? – le pregunté, incorporándome para acudir a consolarla.

-Es que..., la verdad, no sé por qué lloro – me contestó algo turbada; y, tratando de sonreír, agregó—. Es la primera vez que me pasa esto al recordar la leyenda

de la flautera. Al referirla me ha parecido tener un triste presentimiento. ¡No puedo evitarlo! Habiendo tantas flauteras en el mundo, ¿por qué no puede haber una más...?

Durante el regreso, que hicimos cargados de frutos y de flores, no atiné a decirle nada. Amándola tanto, sus palabras me habían causado hondo daño.

Queda claro que el presentimiento que siente Chuya radica en la identificación con la trágica historia de Shilli y que se siente temerosa de experimentar esa desventura. Barcas, con la intención de consolarla, acude a ella, mas se siente apesadumbrado con la determinación de sus palabras. Este final calma la tensión dramática, pues, luego de la intervención directa de varios interlocutores, se retoma nuevamente la locución del narrador-personaje y da continuidad al relato.

5. Conclusiones

La narración de Hernández evidencia una tendencia realista regionalista por el interés de retratar el entorno de la región selvática. A pesar de no emplear con destreza técnicas narrativas, sí demuestra una versatilidad en el manejo de la trama y del diálogo. La presencia del narrador-personaje (Barcas) constituye un eje preponderante en la novela y, en el capítulo XVII, permite la intervención de su interlocutora (Chuya). De ese modo, se persigue el esquema básico de la forma de intervención del diálogo: se generan los turnos, se maneja una unidad del discurso bajo una misma orientación y cohesionado pasaje. Sin embargo, en la intervención de Chuya se determina una forma peculiar de retratar el circuito comunicativo de los personajes de la leyenda. A partir de ello, se advierte la habilidad del autor de colocar estratégicamente los diálogos y variar el estilo del diálogo escrito. Oportunamente, entonces, se incorpora convenientemente el encuentro de los personajes y el desarrollo de la leyenda, lo cual contribuye a mantener al lector a la expectativa de lo que podrá suceder con los personajes: una posible tragedia que destruiría el idilio.

Hernández acierta en el procedimiento de creación dialógico al emplear apropiadamente las construcciones gramaticales del diálogo y el monólogo. De ese modo, rechaza la perspectiva omnisciente del enfoque realista porque se aleja de la representación estática de la descripción y posibilita que otras voces puedan aparecer para presentar la

leyenda y el comportamiento de los personajes con naturalidad. Por tanto, el discurso dialogado en *Sangama* (1942) se distancia de la explicación de la escena y producen en el lector una sensación de cercanía e interacción con los personajes provenientes de la selva.

Referencias

- Bobes, M. del C. (1992). *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Gredos.
- Bobes, M. del C. (1997). *Semiología de la obra dramática*. Arco/ Libros.
- Fataccioli, N. (2012). *La descripción como estrategia literaria en la novela Sangama: El mundo mágico del relato descriptiva que linda entre lo real y lo fantástico*. Editorial Académica Española.
- García, V. (1971). Prólogo (Trad. A. Wills). En D. Hernández, *Sangama* (pp. 7-10). Ediciones Varona.
- Gauthier, A. (2016). *El imaginario de la novela selvática a través de la obra de Arturo D. Hernández*. PASCALLE Editorial. https://www.academia.edu/28912699/El_imaginario_de_la_novela_selv%C3%A1tica_a_trav%C3%A9s_de_la_obra_de_Arturo_D_Hern%C3%A1ndez_por_Amandine_Gauthier
- González, R. (1997). *El cuento peruano. 1980-1989*. Petroperú.
- Heymann, C. (2001). Sangama, una novela por (re)descubrir. *Alp*, 4(4), 17-25.
- Hernández, A. (1942). *Sangama. Novela original de la selva amazónica*. Imprenta Torres Aguirre.
- Hernández, A. (1953). *Sangama. Novela original de la selva amazónica* (2.^a ed.). Juan Mejía Baca & P. L. Villanueva.
- Hernández, A. (1969). Tema: Evaluación del proceso de la novela peruana. En (1965). *Primer encuentro de narradores peruanos. Arequipa 1965* (p. 259). Casa de la Cultura del Perú.
- Hernández, A. (2000). *Sangama*. Petróleos del Perú, Refinación Selva.
- Hernández, A. (2018). Testimonio de Arturo Hernández: novela *Sangama* y su vida. Casa de la Literatura Peruana. <http://www.casadelaliteratura.gob.pe/testimonio-arturo-hernandez-novela-sangama-vida/>

Núñez, E. (1954). Prólogo. En D. Hernández, *Selva trágica* (pp. v-xvi). Juan Mejía Baca & P.L. Villanueva.