

ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

B
O
L
E
T
I
N

53

Lima
Enero-Junio
2012



BOLETÍN DE LA ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

Bol. Acad. peru. leng. Vol. 53 N.º 53 Enero – Junio 2012

Periodicidad semestral

Lima, Perú

Director

Marco Martos Carrera

Comité Editor

Rodolfo Cerrón-Palomino

Ismael Pinto Vargas

Ricardo Silva-Santisteban Ubillús

Alberto Varillas Montenegro

(Academia Peruana de la Lengua)

Comité Científico

Humberto López Morales

(Secretario General de la Asociación de Academias de la Lengua Española)

Pedro Luis Barcia

(Academia Argentina de Letras, Universidad de la Plata)

Marius Sala

(Universidad de Bucarest)

Manuel Larrú Salazar

(Universidad Nacional Mayor de San Marcos)

Corrección

Roberto Gerardo Zamudio Campos

Traducción

María Isabel Ginocchio Lainez Lozada

Sailor Condezo Tascca

Asistente de Presidencia

Magaly Rueda Frías

Dirección

Conde de Superunda 298

Lima 1 – Perú

Teléfono

428-2884

Correo electrónico

academiaperuanadelalengua@yahoo.com

ISSN: 0567-6002

Depósito Legal: 95-1356

Título clave: Boletín de la Academia Peruana de la Lengua

Título clave abreviado: Bol. Acad. peru. leng.

Suscripciones

Roberto Vergaray Arias

General Borgoña 251. Lima 18

Casilla 180721. Lima 18

El *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua* está indizado en LATINDEX, Sistema Regional de Información en línea para Revistas Científicas de América Latina, El Caribe, España y Portugal.

El contenido de cada artículo es de responsabilidad exclusiva de su autor o autores y no compromete la opinión del boletín.

**BOLETÍN DE LA
ACADEMIA PERUANA
DE LA LENGUA**

vol. 53, n.º 53

enero - junio 2012
Lima, Perú

BOLETÍN DE LA ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

Lima, 1º semestre de 2012

vol. 53, n.º 53

Consejo directivo de la Academia Peruana de la Lengua

Presidente:	Marco Martos Carrera
Vicepresidente:	Rodolfo Cerrón-Palomino
Secretario:	Ismael Pinto Vargas
Censor:	Eduardo Hopkins Rodríguez
Tesorero:	Ricardo Silva-Santisteban Ubillús
Bibliotecario:	Carlos Germán Belli de la Torre

Académicos de número

Estuardo Núñez Hague	(1965)
Francisco Miró Quesada	(1971)
Martha Hildebrandt Pérez Treviño	(1971)
Mario Vargas Llosa	(1975)
Carlos Germán Belli de la Torre	(1980)
José Agustín de la Puente	(1980)
Enrique Carrión Ordóñez	(1980)
José Luis Rivarola Rubio	(1982) +
Manuel Pantigoso Pecero	(1982)
Rodolfo Cerrón-Palomino	(1991)
Jorge Puccinelli Converso	(1993)
Gustavo Gutiérrez Merino Díaz	(1995)
Fernando de Trazegnies Granda	(1996)
Fernando de Szyszlo Valdelomar	(1997)
José León Herrera	(1998)
Marco Martos Carrera	(1999)
Ricardo González Vigil	(2000)
Edgardo Rivera Martínez	(2000)
Ricardo Silva-Santisteban Ubillús	(2001)

Ismael Pinto Vargas	(2004)
Eduardo Hopkins Rodríguez	(2005)
Salomón Lerner Febres	(2006)
Luis Alberto Ratto Chueca	(2007)
Alberto Varillas Montenegro	(2008)
Camilo Fernández Cozman	(2008)
Alonso Cueto Caballero	(2010)
Eugenio Chang-Rodríguez	(2010)
Marcial Rubio Correa	(2010)
Carlos Thorne Boas	(electo, 2011)
Harry Belevan Mc-Bride	(electo, 2011)

Académicos correspondientes

a) Peruanos:

Américo Ferrari
 Alfredo Bryce Echenique
 Luis Loayza
 José Miguel Oviedo
 Fernando Tola Mendoza
 Armando Zubizarreta
 Luis Enrique López
 Rocío Caravedo
 Julio Ortega
 Pedro Lasarte
 Juan Carlos Godenzzi
 Víctor Hurtado Oviedo
 José Ruiz Rosas
 Jesús Cabel

b) Extranjeros:

Bernard Pottier
 André Coyné
 Reinhold Werner
 Ernest Zierer
 James Higgins
 Giuseppe Bellini
 Marius Sala
 Wulf Oesterreicher
 Justo Jorge Padrón
 Humberto López Morales
 Julio Calvo Pérez
 Raquel Chang-Rodríguez
 Isabelle Tauzin-Castellanos

Académicos honorarios

Alberto Benavides de la Quintana
 Johan Leuridan Huys

Comisión de gramática

Coordinador

Rodolfo Cerrón-Palomino

Carlos Garatea Grau

Jorge Iván Pérez Silva

Comisión de lexicografía y ortografía

Coordinador

Marco Martos Carrera

Martha Hildebrandt Pérez Treviño

Luis Alberto Ratto

Augusto Alcocer Martínez

Ana Baldoceda Espinoza

Marco A. Ferrell Ramírez

Isabel Wong Fupuy

Rosa Carrasco Ligarda

Agustín Panizo Jansana

Paola Arana Vera

Eder Peña Valenzuela

Juan Quiroz Vela

Comisión de eventos

Coordinador

Marco Martos Carrera

Ismael Pinto Vargas

Magaly Rueda Frías

Leonor Rojas Domínguez

Lady Leyva Ato

BOLETÍN DE LA ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

Bol. Acad. peru. leng., vol. 53, n.º 53

enero - junio 2012

ISSN: 0567-6002

CONTENIDO

ARTÍCULOS

- Marco Antonio Lovón Cueva. *Peruanismos en las obras literarias de Mario Vargas Llosa* 13
- Raymundo Casas Navarro. *El reanálisis en la diacronía castellana* 29
- Jorge Valenzuela Garcés. *Subalternidad y sociedad: sirvientes, arribistas y marginales en Un mundo para Julius de Alfredo Bryce Echenique* 43
- Antonio Rodríguez Flores. *Al margen del Boom. Ciudad, perspectiva y posmodernidad en Una piel de serpiente de Luis Loayza* 79
- Bernat Castany Prado. *Medicina y dogmatismo en Neguijón de Fernando Iwasaki* 113

NOTAS

- Pedro Luis Barcia. *La novela como estriptís invertido* 133
- Marco Martos Carrera. *Eugenio Chang en la tradición de los diarios* 137

RESEÑAS

Eduardo Chirinos. *Humo de incendios lejanos*
(Inmaculada Lergo) 147

José Luis Rivarola. *Documentos lingüísticos del Perú. Siglos XVI y XVII. Edición y comentario*
(Ofelia Huamanchumo de la Cuba) 151

REGISTRO 157

DATOS DE LOS AUTORES 161

ARTÍCULOS

**PERUANISMOS EN LAS OBRAS LITERARIAS
DE MARIO VARGAS LLOSA**

**ARGOT PÉRUVIEN AUX OEUVRES LITTÉRAIRES
DE MARIO VARGAS LLOSA**

**TYPICAL PERUVIAN IDIOMS IN THE LITERARY WORKS
OF MARIO VARGAS LLOSA**

Marco Antonio Lovón Cueva
Academia Peruana de la Lengua

Resumen:

El presente artículo recoge los peruanismos usados por el nobel Mario Vargas Llosa en las obras *La ciudad y los perros*, *La tía Julia y el escribidor*, *Conversación en La Catedral*, *Lituma en los Andes*, *Pantaleón y las visitadoras*, *Los jefes* y *Los cachorros* con el propósito de destacar su valor dentro del acervo lexical peruano. Estos términos, vigentes aún en los diferentes niveles de uso, han sido clasificados estratégicamente de acuerdo a las categorías gramaticales: nombres, adjetivos y verbos. De acuerdo al análisis lexical, los nombres o sustantivos son los más usados en sus escritos literarios. En este mismo trabajo, recogemos una serie de expresiones complejas que figuran dentro de sus obras. La compilación muestra que son las locuciones verbales las formas recurrentes de expresividad del habla peruana.



<https://doi.org/10.46744/bapl.201201.001>

e-ISSN: 2708-2644

Résumé:

Le présent article recueille l'argot péruvien utilisé par le Nobel Mario Vargas Llosa aux oeuvres *La ville et les chiens*, *La Tante Julia et le scribouillard*, *Conversation à la cathédrale*, *Lituma aux Andes*, *Pantaleón et les visiteuses*, *Les caïds et les chiots* dans le but de souligner sa valeur dans le patrimoine du lexique péruvien. Ces termes, employés par Vargas Llosa, se tiennent en vigueur aux différents niveaux d'usage. Stratégiquement, on classe les termes d'accord aux catégories grammaticales: nom, adjectifs et verbes. En accord avec l'analyse lexicale, ce sont les noms ou substantifs plus utilisés dans ses textes littéraires. Dans cette même recherche, se recueille une série d'expressions complexes qui figurent dans ses oeuvres. La compilation montre que ce sont les locutions verbales les formes les plus récurrentes d'expressivité du langage péruvien.

Abstract:

This article contains the typical Peruvian idioms used by the Nobel Prize winner Mario Vargas Llosa in his works *The Time of the Hero*, *Aunt Julia and the Scribbler*, *Conversation in The Cathedral*, *Death in the Andes*, *Captain Pantoja and the Special Service*, *The Cubs and Other Stories*, in order to highlight its value within the Peruvian lexicon heritage. The terms employed by Vargas Llosa, remain in force in different levels of use. Strategically, we will classify the terms according to word categories: nouns, adjectives and verbs. According to the lexical analysis, the names or nouns are the most used in his literary writings. In the same article, we will collect a series of complex expressions present in his works. This compilation shows that verbal locutions are the most recurrent forms of expressiveness of Peruvian speech.

Palabras clave:

Mario Vargas Llosa; peruanismos; léxico peruano; nombre; verbo; adjetivo; locuciones.

Mots clés:

Mario Vargas Llosa; argot péruvien; lexique péruvien; nom; verbe; adjectif; locutions.

Key words:

Mario Vargas Llosa; typical Peruvian idioms; Peruvian lexicon; noun; verb; adjective; idioms.

Fecha de recepción: 12/01/2012

Fecha de aceptación: 26/04/2012

I. Mario Vargas Llosa y los peruanismos

Jorge Mario Pedro Vargas Llosa, conocido mundialmente como Mario Vargas Llosa, Premio Nobel de Literatura 2010, constituye una figura lingüística que ha contribuido con la difusión, uso y vigencia de los peruanismos. Los estudios realizados sobre el autor y su obra, hasta el momento, se han restringido al reconocimiento de su valor literario, ya que su objetivo principal ha sido siempre la creación literaria, la novela (*¿Quién mató a Palomino Molero?*, *El hablador*, *El paraíso en la otra esquina*, *Los cuadernos de don Rigoberto*), el cuento (*Día domingo*, *Los cachorros*, *Los jefes*), el teatro (*El loco de los balcones*, *La chunga*, *La señorita de Tacna*) y la memoria (*El pez en el agua*). Sin embargo, su aporte al léxico peruano y al análisis de la realidad peruana han pasado desapercibidos. Según Franken (2008), «la realidad social e histórica se convierte (...) en una característica destacada de la novelística de este autor peruano. En esta búsqueda de la realidad peruana y de su propia identidad, Vargas Llosa se basa en datos objetivos sociológicos, psicológicos, históricos y antropológicos». Su influencia lingüística y social son dos aspectos que deben ser considerados cuando estudiamos la obra vargasllosiana. Si existe un Palma lingüista, sociólogo y antropólogo, por qué no un Vargas Llosa lingüista, sociólogo y antropólogo.

Como un hombre de innumerables premios y distinciones, Vargas Llosa nos ofrece un espacio donde aparece el acervo lexical peruano en sus diferentes registros de lengua: coloquialismos, regionalismos y jergas. *La Casa Verde* y *Lituma en los Andes*, obras con las que obtuvo el Premio Rómulo Gallegos y el Premio Planeta, son dos ejemplos del uso de los peruanismos. De acuerdo con Calvo (2010), se entiende por peruanismos a aquellas palabras que se hablan en Perú, que son de raigambre peruana

o que tienen uso habitual, aun cuando se empleen también en otros países. Por eso, los americanismos que tienen un entronque con la cultura peruana son consideramos peruanismos. En este sentido, Vargas Llosa representa un referente ejemplar de nuestro léxico peruano. En sus escritos encontramos al *cachaco* por militar, a la *chanfaina* por un enredo, al *piqueo* por una pequeña porción de alimentos y al *camote* por enamoramiento.

Para Lovón Cueva (2010), «Leer a Vargas Llosa es caminar acompañado de algunos peruanismos como *cachimbo*, *calato* y *pararle el macho*, guste o no guste, sobre todo en sus primeras obras cumbres». Sus escritos resultan ser una muestra de la riqueza léxica peruana. En *Los cachorros*, el autor usa la palabra *trome* (< *metro*, por metátesis) para destacar la destreza que tiene uno de sus personajes: «Qué *trome*, Cuéllar, le decía Lalo, ¡aprendan, bellacos!»; y en *Pantaleón y las visitadoras*, emplea el término *pintón* (< *pintar* ‘importar, valer’ + suf. aum. -ón) para referirse a la buena apariencia de otro de sus personajes: «Yo que creía que todos los chinos eran finitos, este es Frankenstein. Aunque a Alicia le parece *pintón*».

Las obras literarias de Vargas Llosa nos ofrecen, preciadamente, ejemplos de uso de los castellanos del Perú. Del habla de Piura, lugar en el que vivió y cursó el quinto grado en el Colegio Salesiano de esa ciudad, recoge ciertas voces idiosincrásicas, como *churre* para calificar a un niño y *piajeno* para designar al burro o asno. En *La casa verde*, registra parte de la culinaria piurana, tales son los casos del *seco de chavelo*, plato hecho a base de carne seca y plátano verde, y el *clarito*, una bebida dulce que se obtiene al separar la porción superior y menos densa de la chicha: «Quiero platos piuranos. Un buen *seco de chavelo*, un *piqueo*, y *clarito* a mares». El tiempo en el que permaneció en Piura le posibilitó introducir, con precisión y naturalidad, una serie de piuranismos dentro de sus obras literarias.

Los vocablos que usa Vargas Llosa dan un rasgo singular a cada personaje, a cada voz, a cada situación. De una u otra forma, busca reflejar los diversos modos de hablar de los peruanos. Y es así que sus obras nos entregan palabras propias de nuestra geografía y uso, que se proyectan al exterior en sus más variadas traducciones. Sus obras han sido traducidas a más de cuarenta idiomas.

II. Metodología

Los peruanismos han sido seleccionados de siete obras representativas que constituyen las primeras producciones del escritor: *Los jefes* ([1959] 1985), *La ciudad y los perros* ([1963] 1997), *Los cachorros* ([1967] 1989), *Conversación en la catedral* (1969), *La tía Julia y el escribidor* ([1977] 1981), *Pantaleón y las visitadoras* ([1973] 1996) y *Lituma en los Andes* ([1993] 2000). De estas obras, se ha seleccionado un corpus de palabras que ha sido cotejado con el *Diccionario de Peruanismos* de la Academia Peruana de la lengua (DiPerú) (en edición), el *Diccionario de Peruanismos* de Álvarez Vita (2009), el *Diccionario de piuranismos* de Árambulo Palacios (1995), el *Diccionario de Americanismos* (2010) y el *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE) (2001). Estas fuentes permitieron reconocer la existencia y vigencia de los vocablos y locuciones que definimos en el presente trabajo. Los datos se organizan en entradas lexicográficas, en estricto orden alfabético, las mismas que se ordenan de acuerdo a criterios gramaticales: se procede a separar el material léxico de acuerdo con las categorías nombre, adjetivo, verbo, locuciones adverbiales, locuciones verbales. Esta clasificación posibilita reconocer la riqueza vocabular por el tipo de categoría gramatical. Asimismo, cada entrada cuenta con una marca sociolingüística: coloq. (coloquial), pop. (popular), juv. (juvenil) y vulg. (vulgar); o técnica: Mil. (milicia), Mit. (Mítico), que muestra los diferentes registros de lengua.

III. Léxico peruano en las obras de Mario Vargas Llosa

3.1 Formas simples

3.1.1 Sustantivos

apu

¿Lo sacrificaron a los *apus*, no es cierto? (*Lituma en los andes*)
m. Mit. Dios tutelar de una comunidad indígena.

amaru

Los espíritus de las montañas -le aclaró Lituma-. Los *amarus*, los mukis, los dioses, los diablos, como se llamen. (*Lituma en los andes*)
m. Mit. Divinidad que tiene forma de una serpiente gigante y que generalmente habita en el fondo de los lagos.

cachimbo

Cuando era *cachimbo* universitario, solía caminar en dirección a la misma Biblioteca Nacional. (*La tía Julia y el escribidor*)
m. y f. juv. Alumno de primer año de enseñanza superior.

cajón

Y aunque sus manitas eran débiles sabía acompañar expertamente cualquier música criolla en el *cajón*. (*La tía Julia y el escribidor*)
m. Mús. Instrumento musical de percusión que se toca con las manos y sentado sobre él.

calamina

Sus ojos observaban las *calaminas* de los barracones, las piedras y la ladera alborotada por manchones de hierba. (*Lituma en los andes*)
f. Plancha ondulada de cinc o plástico, que se usa generalmente para techar.

camote

Eso le decía todo el mundo al Buitre: se le pasará el *camote* y la mandará de nuevo donde la Túmula [...]. Pero no lo hizo, por qué sería. (*Conversación en La Catedral*)
m. juv. Enamoramiento, sentimiento de amor que se siente por otra persona.

canillita

Un *canillita* entró voceando los diarios de la tarde, el muchacho que estaba junto a ellos compró El Comercio. (*Conversación en La Catedral*)
com. pop. Vendedor callejero de diarios.

chinchulín

Con mandiles blancos y altos gorros de cocineros, preparaban las sangrientas carnes y los *chinchulines*. (*La tía Julia y el escribidor*)

m. Tripa de vacuno en trozos, aderezada y asada a la parrilla.

chanfaina

Qué *chanfaina* es ésa, de qué me habla [...] No entiendo palabra, sea más explícito y vaya al grano de una vez. (*Pantaleón y las visitadoras*)

f. coloq. Enredo que resulta de la confusión de ideas.

chilcano

—Está riquísimo, señora Leonor —toma la temperatura con la punta de la lengua, sorbe una cucharada Pochita—. Se parece mucho a lo que en la costa llamamos *chilcano*. (*Pantaleón y las visitadoras*)

m. Sopa concentrada que se prepara con cabezas y espinazos de pescado, a los que se añade tomate y ají.

cristina

Un soldado todavía borroso: pero él sabe [...] que bajo las insignias, la *cristina*, los bolsudos pantalones y la esmirriada camisa de dril está sollozando. (*Pantaleón y las visitadoras*)

f. Mil. Gorra de tela, alargada y desprovista de visera, con pliegues en los costados y de punta en los extremos.

cutato, -ta

Parece que creyeras que todo ha sido un sueño y que el *cutato* no existe, Lituma. (*Lituma en los Andes*)

m. y f. Persona de piel negra.

fulbito

Y descollaba también en el básquet, el tenis, la natación y el *fulbito*. (*La tía Julia y el escribidor*)

m. pop. Juego variante del fútbol, con dos equipos de seis jugadores cada uno, con arcos y cancha más pequeños, que se juega generalmente en piso de cemento.

garrotillo

Curó a todos los jóvenes comuneros de una epidemia de *garrotillo*. Sí, de pichulitis. [...] No sabían qué hacer. Se lavaban con agua fría y nada, se la corrían y volvía a enderezarse como muñeco de resortes. (*Lituma en los Andes*)
m. rur. Erección constante y dolorosa del pene por causa patológica.

gata

A la entrada de El Carmen se nos reventó una llanta, y, como el chofer no tenía *gata*, tuvimos que sujetar los cuatro el auto en peso [...]. (*La tía Julia y el escribidor*)

f. Máquina con un engranaje que permite levantar pesos a poca altura, usado por lo general para cambiar llantas de automóviles.

mocoso, -sa

Tengo treinta y dos años, soy divorciada, ¿quieres decirme qué hago con un *mocoso* de dieciocho? (*La tía Julia y el escribidor*)

m. y f. pop. Joven adolescente, adulto prematuro.

pachamanca

Esas *pachamancas* son cojonudas —sentenció Lituma. [...] —Es que para ti el amor no es cosa seria. (*Lituma en los Andes*)

f. Encuentro amoroso fortuito.

pingaloca

Otra manera de ser un hombre cabal era tener muchos huevos, jactarse de ser un *pingaloca* que se comía a montones de mujeres, y que, además, podía tirarse tres polvos al hilo [...]. (*El pez en el agua*)
m. pop. vulg. Varón dado a tener relaciones sexuales excesivamente frecuentes.

pisco

Era más que un vendedor ambulante de *pisco*, por supuesto, de eso se daban cuenta todos. (*Lituma en los Andes*)

m. Aguardiente que se obtiene de la destilación de los caldos frescos del jugo fermentado de la uva.

rollo

La figura encadenada que le sonríe con picardía es una señora Leonor [...] a cuyo flaco esqueleto se han añadido [...] las tetas, las nalgas, los *rollos* y el andar protuberante de Chuchupe. (*La tía Julia y el escribidor*)

m. coloq. Pliegue de tejido adiposo que se sitúa en alguna partes del cuerpo.

quepí

Se atreve a quitarse el *quepí*, a pasarse un pañuelo por la frente, a limpiarse los ojos el capitán Pantoja. (*Pantaleón y las visitadoras*)

m. Mil. Gorra cilíndrica o ligeramente cónica, con visera horizontal, que usan los militares y policías como parte del uniforme.

serrucho

Por tu manera de ser, merecerías haber nacido en la costa. Y hasta en Piura, Tomasito. [...] ¿Qué hacías en medio de la puna, entre *serruchos* hoscos y desconfiados. (*Lituma en los Andes*)

m. pop. Serrano, proveniente de la sierra.

terruco, -ca

Eso es al menos lo que le pasó, según él, [...]. Que la *terruca* lo ejecutó, disparándole su escopeta, a un metro de distancia. Y que Huarcaya se murió. (*Lituma en los Andes*)

m. y f. coloq. Terrorista, que practica actos de terrorismo.

tofi

Nos convidaba chupetes, ricacho, *tofís*, suertudo. (*Los cachorros*)

m. Caramelo blando de café con leche.

trocha

A Florcita la agarraron dos uniformados viniendo de la chacra y se la montaron en plena *trocha*. (*Pantaleón y las visitadoras*)

f. Camino de tierra marcado por las huellas de los vehículos.

trochero, ra

El hombre se internaba en el monte en busca de árboles de caoba o de palo de rosa y tenía *trocheros* y cortadores indígenas que trabajaban para él. (*El hablador*) m. y f. rur. Persona que a punta de machete se abre camino en la maleza.

trome

—No eres un campeón tomando cerveza —subrayó el Melanés—. Sólo eres un campeón de natación, el *trome* de las piscinas. (*Los jefes*) com. pop. Persona que destaca por su destreza en una determinada actividad.

3.1.2 Adjetivos**calato**

Estaba *calato* sí, tal como lo habían parido: ni zapatos, ni calzoncillo, ni camiseta, ni nada. (*La tía Julia y el escribidor*) adj. pop. Desnudo, sin ropa.

chancón

Era *chanconcito* (pero no sobón): la primera salió quinto y la siguiente tercero y después siempre primero hasta el accidente, ahí comenzó a flojear y a sacarse malas notas. (*Los cachorros*) adj. coloq. Que estudia con mucha dedicación.

entrador, ra

—Una hembrita *entradora*, de esas que uno dice blanco y ellas negro, uno negro y ellas no, blanco —dice Ambrosio—. Mañas para calentar al hombre, pero que hacen su efecto. (*Conversación en La Catedral*) adj. coloq. Espontáneo y audaz.

loquibambio

En el fondo [...] era [...] solo un poco *loquibambio* y juguetón. (*Los cachorros*) adj. coloq. Alocado, que se comporta con poco juicio.

ronsoco

Con madera fabricas el arpón que pesca el paiche, la pucuna que caza al *ronsoco* y el cajón donde entierras al muerto. (*Pantaleón y las visitadoras*)

m. Roedor sin cola, de vida acuática, de pelo grueso y hocico algo alargado, que está provisto de membranas natatorias interdigitales en las patas.

sobrado

Miraba a toda la clase por encima del hombro [...] (de a mentiras, en el fondo no era *sobrado*) [...] Nos soplaba en los exámenes. (*Los cachorros*)

adj. coloq. Creído, que presume de sí mismo y se considera superior.

3.1.3 Verbos

caletear

Estuvimos callados un rato, mientras el colectivo iba *caleteando* en las esquinas de la avenida Arequipa, dejando y recogiendo pasajeros. (*La tía Julia y el escribidor*)

Intr. pop. Dicho de un medio de transporte: Ir haciendo paradas a lo largo del camino.

chapar

Los hermanos se enfurecían si los alumnos hablaban entre ellos del accidente, nos *chapaban* y un cocacho, silencio, toma, castigado hasta las seis. (*Los cachorros*)

tr. coloq. Agarrar, tomar algo con las manos, apretándolo con fuerza.

cortar

Encontré a la familia todavía en pijama, *cortando* la mala noche con choritos picantes y cerveza fría. (*La tía Julia y el escribidor*)

tr. coloq. Ingerir un alimento o bebida alcohólica para aliviar el malestar producido por una borrachera.

muñequarse

Cuenta, Cuéllar, hermanito, qué pasó, ¿le había dolido mucho?, muchísimo, ¿dónde lo había mordido?, ahí pues, y *se muñequéó*, ¿en la pichulita? (*Los cachorros*)

prnl. pop. Ponerse nervioso.

sobrarse

Él se lustraba las uñas en la solapa del saco y miraba a toda la clase por encima del hombre, *sobrándose*. (*Los cachorros*)

prnl. coloq. Considerarse lo máximo, o al menos superior, en cualquier aspecto o materia.

sobrepararse

La camioneta *se había sobreparado* ante la puerta de su casa, y la tía Alicia [...] la vio y escuchó, incluso, cuchicheos en el interior del vehículo. (*Lituma en los Andes*)

intr. coloq. Aplicado a vehículos: Hacer una parada breve, sin apagar el motor.

3.2 Formas complejas

como se pide chumbeque

Bien, vayan embarcando y a portarse *como se pide chumbeque*. (*Pantaleón y las visitadoras*)

oc. adv. coloq. Excelentemente, muy bien.

fojas cero

—¿A *fojas cero*? — [...] No veo la razón ni la urgencia de declarar que el Servicio de Visitadoras es un fracaso. (*Pantaleón y las visitadoras*)

loc. adv. Sin cambios, como si se estuviera al principio de algo.

gastar pólvora en gallinazos

—Para qué *gastar pólvora en gallinazos* —dijo Gamboa—. De todas maneras, tu compañía no colocará un solo tiro. (*La ciudad y los perros*)

loc. v. coloq. Trabajar en algo que no vale la pena.

parar <a alguien> el macho

Esta aborigen puede *pararle el macho* a cualquier Lolita gringa. (*La tía Julia y el escribidor*)

loc. v. pop. Enfrentarse a alguien sin rodeos.

sacar <a alguien> cacha

Sacarle cachita a Lalo, tú no te atreviste y yo sí me atreví. (*Los cachorros*)

loc. v. pop. Burlarse de alguien.

sacar <a alguien> en peso

Se presentó borracho en la misa de Gallo y Lalo y Choto tuvieron que *sacarlo en peso* al parque. (*Los cachorros*)

loc. v. coloq. Cargar a alguien.

ser <a alguien> una madre

Eres una madre, Tico, decía. Para tapar tus penales me basta la nariz. (*La ciudad y los perros*)

loc. v. juv. Carecer de habilidad.

IV. Conclusiones

Las obras literarias de Mario Vargas Llosa representan una fuente valiosa de registro de voces peruanas provenientes de los diferentes niveles de uso (coloquial, popular, juvenil y vulgar) que muestran la vitalidad del léxico nacional en el registro escrito. En sus obras, encontramos expresiones características de nuestro país como *parar el macho* o *como se pide chumbeque*. No todas las voces están recogidas por el DRAE dado su carácter regional; no obstante, se encuentran registradas en el *Diccionario de Peruanismos* de la Academia Peruana de la Lengua (en edición) y el *Diccionario de Americanismos* (2010).

El aporte de Vargas Llosa a la lexicología y lexicografía peruana se revela en los ejemplos de uso que proporciona en sus novelas. Le reconocemos al autor la forma de expresar la creatividad lingüística, social y cognitiva de los peruanos. En sus obras se advierten situaciones

comunicativas específicas en las que los peruanismos son empleados con agudeza.

Con este estudio se muestra, además, que la organización del léxico en términos gramaticales da cuenta del mayor uso de vocablos peruanos en la categoría nombre o sustantivo. En las obras de Vargas Llosa abundan sustantivos referidos a aspectos físicos, como *crisrina* y *cajón*, y abstractos, como *chanfaina* y *camote*. Respecto de las formas complejas, las locuciones verbales son las más usadas para representar nuestra habla.

Los peruanismos en las obras de Mario Vargas Llosa son un aporte más que el autor brinda a la comunidad peruana, latinoamericana y mundial. Nuestro acervo lexical se convierte en una fuente más del español americano general. Las obras del autor de *La Casa Verde* son escuchadas, comprendidas, escritas o usadas por los lectores de ese tan difícil oficio que es la literatura.

BIBLIOGRAFÍA

- ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA. *Diccionarios de Peruanismos*. Lima, en edición.
- ÁLVAREZ VITA, Juan. *Diccionario de Peruanismos. El habla castellana del Perú*. Lima: Universidad Alas Peruanas (UAP), 2009.
- ARÁMBULO PALACIOS, Edmundo. *Diccionario de piuranismos*. Lima: Consejo Provincial de Piura, 1995.
- ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA. *Diccionario de Americanismos*. Santillana, 2010.
- BENDEZÚ NEYRA, Guillermo. *Argot limeño o jerga criolla del Perú*. Lima: Editora Lima, 1977.
- CALVO PÉREZ, Julio. «Sobre el concepto de peruanismo y su extensión práctica». *Lingüística*. Vol. 23, junio de 2010, p. 81-108. Consultado el 16 de junio de 2011 en <http://bit.ly/lrzAkH>.
- FRANKEN KURZEN, Clemens A. «Mario Vargas Llosa y sus detectives frustrados». *Literatura y Lingüística*, N°19, Santiago, 2008, pp. 65-79. Consultado el 21 de diciembre de 2011 en <http://bit.ly/vlsMKP>.
- HILDEBRANDT, Martha. *Peruanismos*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 1994.
- LOVÓN CUEVA, Marco Antonio. «Los peruanismos en Mario Vargas Llosa». *Punto Edu. Publicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú*, Lima, 13 de octubre de 2010. Consultado el 13 de junio de 2011 en <http://bit.ly/d6NU1T>.
- MARTÍNEZ DE SOUSA, José. *Diccionario de lexicografía práctica*. Barcelona: Biblograf S. A., 1995.

RAMÍREZ, Luis Hernán. *Estructura y funcionamiento del lenguaje*. Lima: Derrama Magisterial, 1996.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Espasa Calpe S. A., 2001. (Tomos I y II)

SECO, Manuel. *Estudios de lexicografía española*. Madrid: Gredos, [1987] 2003.

VARGAS LLOSA, Mario. *El hablador*. España: Alfaguara, [1987] 2008.

_____. *El pez en el agua*. España: Alfaguara, 2006.

_____. *Lituma en los Andes*. Planeta, [1993] 2000.

_____. *La ciudad y los perros*. Barcelona: Seix Barral, [1963] 1997.

_____. *Pantaleón y las visitadoras*. Lima: Peisa, [1973] 1996.

_____. *Los jefes*. Lima: Seix Barral, [1959] 1985.

_____. *Los cachorros*. Cátedra, [1967] 1989.

_____. *La tía Julia y el escribidor*. Lima: Seix Barral, [1977] 1981.

_____. *Conversación en La Catedral*. Barcelona: Seix Barral, 1969.

Correspondencia:

Marco Antonio Lovón Cueva

Miembro del proyecto del Diccionario de Peruanismos (DiPerú) de la Academia Peruana de la Lengua.

Correo electrónico: marcovonueva188@hotmail.com

EL REANÁLISIS EN LA DIACRONÍA CASTELLANA

LE RÉANALYSE DANS LA DIACHRONIE CASTILLANE

THE REANALYSIS IN THE SPANISH DIACHRONY

Raymundo Casas Navarro

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Resumen:

En este artículo, trabajamos con la categoría de reanálisis para echar luces sobre una serie de cambios ocurridos en la historia de la lengua castellana, y, de ese modo, superamos el nivel de la mera descripción para alcanzar el objetivo medular de la ciencia: la explicación teórica. Con el fin de lograr nuestro cometido, nos sustentamos en el *framework* elaborado por Langacker (1977). El marco teórico langackeriano establece un concepto nítido de reanálisis y elabora una pulcra distinción de sus tipos, causas y efectos. En primer término, haremos una escueta presentación de las nociones de Langacker, sobre todo, en lo que respecta a los tipos de reanálisis. Luego, nos centraremos en algunos procesos diacrónicos castellanos que se pueden dilucidar en términos de la categoría langackeriana. Finalmente, expondremos algunos corolarios que se derivan de este *framework* para apuntalar una visión cognitiva sobre el cambio lingüístico.



Résumé:

Dans cet article, on travaille avec la catégorie de reanalyse pour éclaircir une série de changements arrivés dans l'histoire de la langue castillane, et de cette façon on remonte le niveau d'une simple description pour atteindre l'objectif médullaire de la science: l'explication théorique. Dans ce but on utilise le *framework* réalisé par Langacker (1977) pour renforcer notre recherche. Le cadre théorique langackerien établit un concept transparent de reanalyse et élabore une distinction soignée de ses types, causes et effets. En premier terme, Nous ferons une présentation sobre des notions de Langacker, surtout, en ce qui concerne aux types de reanalyse. Après, on se centrera en quelques procès diachroniques castillans qui puissent élucider en termes de la catégorie langackerienne. Finalement, On exposera quelques corolaires qui dérivent de ce *framework* pour consolider une vision cognitive à propos du changement linguistique.

Abstract:

In this article, we work with the category of reanalysis to shed light on a series of changes in the history of the Spanish language, and thereby to overcome the mere description level with the purpose of achieving the core goal of Science: theoretical explanation. In order to accomplish our mission, we base our work on the framework drawn up by Langacker (1977). The theoretical Langackerian framework sets a clear concept of reanalysis and produces a clear distinction of their types, causes, and effects. Firstly, we will make a concise presentation of Langacker's notions, above all, those regarding to the types of reanalysis. Then we will focus on some diachronic processes of the Spanish language that can be clarified in terms of the Langackerian category. Finally, we will expose some corollaries resulting from this framework to underpin a cognitive view of linguistic change.

Palabras clave:

Reánalisis; cambio lingüístico; diacronía castellana.

Mots clés:

Réanalyse ; changement linguistique ; diachronie castillane.

Key words:

Reanalysis; linguistic change; Spanish diachrony.

Fecha de recepción: 31/05/2012

Fecha de aceptación: 01/06/2012

1. La categoría de reanálisis

Cuando se constata un cambio lingüístico (ora fonético, ora sintáctico), tenemos la sensación de estar ante un eslabón perdido y, por ello, el espíritu científico anhela la causalidad, esto es, quiere llegar a la fuente de la explicación con sus categorías, sus hipótesis y sus leyes. La historia del español necesita formular constructos que permitan no solo describir, sino explicar los cambios ocurridos en su devenir, en su ritmo diacrónico. Por ejemplo, Vossler (1943) logró distinguir dos fenómenos diferentes que suelen confundirse en la mirada ignara sobre la historia del castellano: el sustantivo *mente* (como intelecto) no puede ser considerado como un reflejo del término *mente* del latín vulgar (cuyo significado era 'índole u opinión'). Se debe postular que el sustantivo en cuestión es un influjo tardío del latín culto y, en consecuencia, se debe categorizar como un préstamo. En cambio, el sufijo adverbializador *-mente* sí se puede comprender como una evolución a partir del término del latín vulgar (Fischer, 2007). Como arguye correctamente Vossler, la categoría de préstamo puede explicar mejor la introducción del sustantivo *mente* en el caudal léxico castellano, dado que suponer una vía patrimonial incurriría en la falencia de postular un cambio súbito contraintuitivo: «Va contra la ley de los cambios semánticos el que un significado relativamente estricto, como 'intelecto', proceda *sin interrupción* de otro relativamente amplio como 'índole'» (Vossler, 1943: 106. Son nuestras las cursivas).

Según Wright (1990), el vocablo latino *messare* 'arrancar' se fue especializando progresivamente hasta llegar a significar 'arrancar la barba o el cabello con las manos', como se puede pernotar en un texto de Lope de Vega (*Fuenteovejuna*): «Llévanle a una casa muerto/ y a porfía, quien más puede mesa su barba y cabello/ y apriesa su rostro hieren». En rigor, este uso se retrotrae hasta el *Poema de Mío Cid*.

Hay muchos fenómenos en la diacronía castellana que evidencian procesos de esa índole: a partir del árabe *miskîn* ‘pobre’ se derivó el término castellano *mezquino* generándose un desarrollo peyorativo evidente y muy revelador sobre la categorización metafórica de la pobreza (Santos Domínguez & Espinosa Elorza, 1996); en el siglo XVI se creó el término *erudito* con el significado de desbastado (i.e. ‘que ya no es rudo’); se dio en castellano un fenómeno de decoloración [*bleaching*] semántica por el cual el verbo léxico *habeo* se destiñó hasta llegar a ser el simple auxiliar *haber*; finalmente, la palabra *melancolía* era la forma helénica de ‘atrabilis’ y su significado prístino estaba ligado al sentimiento colérico o atrabiliario; gradualmente, *melancolía* fue adquiriendo el sentido de tristeza profunda con el cual se asocia en nuestros días.

En la medida en que la ciencia no solo describe, sino explica, nuestro objetivo es utilizar una categoría epistémica que pueda brindarnos un marco de intelección para todos estos procesos. Creemos que la noción de reanálisis, tal como fue propuesta inicialmente por Langacker, es la categoría con la cual podemos explicar una parte importante de cambios ocurridos en nuestra lengua. De esa manera, haremos un avance teórico respecto de los estudios meramente descriptivos sobre la historia del castellano como lengua históricamente constituida.

El reanálisis es visto como uno de los principales mecanismos del cambio lingüístico y, en esencia, consiste en una modificación en algún ítem de la gramática que no se expresa superficialmente en la lengua, por lo menos de manera inmediata. Esto es, el cambio se produce en la configuración interna del sistema, pero no se ve reflejado en las emisiones idiomáticas patentes. Según Langacker, el reanálisis es el «change in the structure of an expression or class of expressions that does not involve any immediate or intrinsic modification of its surface manifestation» (1977: 58). Harris y Campbell (1995: 61) ofrecen una definición similar: «a mechanism which changes the underlying structure of a syntactic pattern and which does not involve any immediate or intrinsic modification of its surface manifestation». De esta manera, se puede establecer que se trata de una categoría asentada en la lingüística histórica y de gran utilidad para explicar los procesos históricos de la lengua castellana (Rodríguez

Molina, 2011), aunque no es monolítica: el reanálisis se ha objetado en la medida que puede considerarse como un mero recurso *ad hoc*, esto es, carente de valor explicativo (Mc Daniels, 2003).

Los dos grandes tipos de reanálisis sintáctico son la resegmentación y la reformulación. Mientras que la resegmentación entraña una modificación en los límites morfémicos, la reformulación entraña un nivel de mayor abstracción: «is reanalysis that involves aspects of structure more abstract than the occurrence and placement of morpheme boundaries» (Langacker, 1977: 79).

La resegmentación, a su vez, se puede dividir en a) pérdida de límite morfémico, b) creación de límite morfémico y c) desplazamiento de límite morfémico. En aras de la simplicidad, el desplazamiento de límite morfémico (*boundary shift*) se puede entender como una suma de las dos primeras, dado que «when XY-Z is reanalyzed as X-YZ, we could simply say that the original morpheme boundary (between Y and Z) is lost and that a new boundary (between X and Y) is created» (Langacker, 1977: 66).

La reformulación puede ser de dos tipos: la puramente sintáctica y la que tiene efectos semánticos. Asimismo, la reformulación semántica puede operar en elementos particulares o puede aplicarse a la estructura global. Cuando opera en elementos particulares, tenemos tres casos: a) pérdida de una unidad semántica, b) adición de una unidad semántica y c) cambio en el valor semántico. La reformulación con efectos semánticos que incide en la estructura global se denomina reformulación construccional, dado que «it involves modification of the type of construction the sentence represents» (Langacker, 1977: 85).

2. Aspectos de la diacronía castellana

En esta parte del artículo, aplicaremos el *framework* langackeriano a ciertos casos de la historia de la lengua castellana. En primer lugar, presentaremos casos de resegmentación y, en segunda instancia, casos de reformulación (especialmente, reformulaciones con efectos semánticos). Los datos proceden de distintas fuentes (Lapesa, 1981; Cano Aguilar,

2005; Penny, 2006; el CORDE, entre otros) y son datos muy bien consolidados en la tradición de la lingüística hispánica. Obviamente, la interpretación es personal y, en algunos casos, es algo conjetural (aunque, esperamos, formular hipótesis dotadas de plausibilidad).

2.1 CASOS DE RESEGMENTACIÓN

2.1.1 A partir de la expresión latina *dum interim*, se generó en castellano la expresión temporal *do mientras*. Como recuerdo de la expresión latina, se trataba de una secuencia bimorfemática (*do* + *mientras*) y a partir de esta secuencia se dio el siguiente cambio:

do mientras > *domientras*

Esto es, se dio una pérdida de límite morfémico. Este cambio generó una cadena diacrónica: *domientras* > *demientras* > *mientras*. El paso del latín al castellano implicó un *boundary shift*: *dum* – *interim* > *do* – *mientras* (desplazamiento de *m* del final del término *dum* al inicio del término *interim*). Evidentemente, el morfema *do* fue perdiendo claridad significativa en un proceso conocido como *bleaching* [decoloración]. Ello implicó la pérdida del límite morfémico y la consecuente pérdida de todo el segmento, lo que nos lleva al resultado final: *mientras*.

2.1.2 En castellano, se generó una forma: *vos* + *otros*. En esa forma histórica hubo una pérdida de límite morfémico y la forma resultante es *vosotros*. Este resultado ha quedado vigente en el castellano ibérico. La fusión (consecuencia de la pérdida del límite morfémico) se puede refrendar con las intuiciones de los hablantes que captan la referida forma como un solo pronombre. Sin embargo, en un tiempo de la historia castellana, los hablantes eran conscientes de la estructura bimorfemática (*vos* + *otros*) y ello explicaría el origen de la forma analógica: *nos* + *otros*. Asimismo, la forma analógica también sufrió la pérdida del límite morfémico y devino en la actual *nosotros*.

2.1.3 A partir de la forma latina hipotética **verruculu*, se generó la forma del castellano medieval *verrojo* en virtud de una serie de procesos

fonéticos explicados por los gramáticos históricos. Ahora bien, luego se da el cambio *berrojo* > *cerrojo* explicable por etimología popular. Este cambio entraña la creación de un límite morféxico (*boundary creation*), dado que los hablantes interpretaron que *cerrojo* era un derivado del verbo *cerrar*. En consecuencia, tenemos lo siguiente:

(1) *berrojo* > *cerrojo*

(2) *cerrojo* > *cerr* + *ojo*

El cambio (1) se explica por etimología popular, una interpretación errónea del hablante que conduce a una nueva forma que es santificada por el uso. El cambio (2) es una interpretación de los hablantes que obedece a un reanálisis en el modo de la creación de un límite morféxico. Este reanálisis ha tenido como efecto una especialización semántica (la extensión de *berrojo* era mayor que nuestro actual *cerrojo*).

2.2 CASOS DE REFORMULACIÓN

2.2.1 En latín, la palabra *pinus* era gramaticalmente femenina. En castellano, dio *pino* que se reanalizó como sustantivo masculino. Este reanálisis implica un cambio semántico (de femenino a masculino): *pin* – *o*, en el que –*o* se reanaliza como masculino (esto es, pierde su prístina interpretación como femenino). En los albores del castellano, había palabras femeninas terminadas en –*o* y algunas han quedado como tales (*nao*, *mano*, etc.). Sin embargo, algunas palabras como *pino* u *olmo* sufrieron el referido reanálisis. Evidentemente, este caso de reanálisis tiene como objetivo hacer más patente la generalización que opera en la mente del hispanohablante (–*o* es una marca de masculinidad).

2.2.2 En latín, la palabra *opera* era una forma con significado plural y pertenecía a los sustantivos neutros. Como tal desembocó en la palabra castellana *obra* que fue reanalizada como singular y femenina. Este *shift* semántico se explica en virtud de que había mucha vacilación tras la pérdida de la categoría neutro para los sustantivos.

2.2.3 A partir de la forma latina *cantaveram*, en castellano se desarrolló la forma *cantara* (< *cantaram*). El valor de la prístina forma castellana era pluscuamperfecto del indicativo (sirve para designar un hecho pasado dentro del pasado). Este valor perduró hasta la época áurea del castellano conocida como Siglo de Oro. Luego, hubo un cambio semántico: *cantara* pasó a designar el subjuntivo. El reanálisis se puede bosquejar de la siguiente manera:

INDICATIVO	SUBJUNTIVO
<i>cantara</i>	<i>cantara</i>

Una de las pruebas más nítidas de la gradualidad del cambio es que, en nuestro cronolecto, haya expresiones en las cuales todavía perviva el valor del pluscuamperfecto de indicativo. Por ejemplo, en un enunciado como «el poemario que Vallejo *escribiera* en su juventud», el verbo no se puede interpretar como subjuntivo (en efecto, equivale a ‘había escrito’, pluscuamperfecto de indicativo).

2.2.4 Otro *shift* semántico se puede notar en la palabra *cadera* (sinónimo actual de *anca*). La forma clásica *cathedra* se expresaba en latín vulgar como *cathegra* y, de allí, pasó al castellano como *cadera* (con el significado de ‘nalga’). Como efecto de una metonimia, se dio el cambio semántico al sentido que tiene hasta la actualidad (‘parte lateral y saliente de la región anatómica de la pelvis’).

2.2.5 Los cambios semánticos abundan en la historia del castellano, lo que confirma una intuición de Langacker (1977): el *shift* semántico es el tipo de reformulación más frecuente. Este tipo de reanálisis ha ocurrido con *dinero* ‘valor económico en general’ (< *denariu* ‘moneda específica’), *asir* ‘tomar o coger en general’ (< *assir* ‘coger por el asa’), *casa* ‘vivienda en general’ (< *casa* ‘cabaña’). El cambio semántico puede implicar la pérdida del valor semántico inicial, lo que ha ocurrido, por ejemplo, con la palabra *sinistro* (< *sinister* ‘izquierdo’). Actualmente, *sinistro* designa ‘avieso’ o ‘daño terrible’ (por ello, una manera hiperonímica de hablar de un incendio es decir ‘el siniestro...’). El *shift* semántico puede tener un efecto ameliorativo, lo que se observa en el cambio *ministro* ‘servidor’ (< *ministru*) a *ministro* ‘funcionario importante’.

Mas, también, puede tener un efecto peyorativo el sufijo *-ote*, con valor inicial de aumentativo, ha desarrollado un valor peyorativo cuando se aplica a ciertos sustantivos. Como ha sido explicado por Langacker, el *shift* semántico involucra, generalmente, dos movimientos en el lenguaje: adición y pérdida de rasgos semánticos. Por ejemplo, la palabra castellana *lunes* procede de la frase latina *dies Lunae* (los días dedicados a la Luna). En nuestro actual vocablo *lunes*, se observa, por lo tanto, la supresión de un rasgo semántico (el valor significativo referido a la Luna) y la adición de un rasgo semántico (el valor significativo de primer día de la semana). Asimismo, los vaivenes históricos pueden erosionar un rasgo semántico, dado que las palabras o expresiones de nuestro lenguaje están ligadas indisolublemente a nuestras formas de vida. Esto ha ocurrido recientemente con la lexía *luna de miel* cuyo significado originario era el ‘primer mes en la vida íntima conyugal’. La vorágine de nuestro tiempo hace muy difícil que dure tanto una luna de miel, razón por la cual se interpreta austeramente como ‘tiempo de intimidad conyugal inmediatamente posterior al matrimonio’, con lo cual se produce un reanálisis como reformulación del rasgo semántico concerniente a la duración temporal.

2.2.6 En el latín había un tiempo compuesto *cantare habebam*, que dio paso a la expresión perifrástica castellana *cantar (h)ía*. La estructura latina se sustentaba en la siguiente configuración: infinitivo más imperfecto. Tal estructura pasó al castellano arcaico con el mismo valor y, por ello, se respetó la estructura perifrástica. La naturaleza compuesta de la expresión se prueba por el hecho de que se podía intercalar un clítico en su estructura. El cambio sintáctico implica la formación del condicional (como voz simple):

cantar (h)ía > cantaría

La reformulación construccional que origina el condicional castellano se explica por el hecho semántico de que el condicional se puede entender como un futuro dentro del pasado.

2.2.7 En la historia del castellano, hay una frecuente aplicación de la reformulación reconstruccional, según la cual una forma perifrástica

se reduce a una palabra (como suma de los significados de los elementos de la perífrasis o como la creación de un nuevo valor semántico). Así, tenemos varios casos como los siguientes:

[_{Fprep} de ex de]	>	[_{prep} desde]
[_{Fprep} de ex post]	>	[_{adv} después]
[_{Fverb} va y ven]	>	[_N vaivén]
[_O meto me en todo]	>	[_N metomentodo]

3. La naturaleza del cambio lingüístico

Tal como se ha definido y aplicado, la noción de reanálisis se puede entender como una vía o una condición para la gramaticalización, lo que está sugerido por el mismo Langacker cuando señala que «a reanalysis may have the effect of creating conditions that trigger another reanalysis» (1977: 95). En tal sentido, ofrece una perspectiva fértil en la lingüística histórica. La noción de gramaticalización fue usada por Meillet (1912: 131) para dar cuenta de «l'attribution du caractère gramatical à un mot jadis autonome» y ha sido definida como «the increase of the range of a morpheme advancing from a lexical to a gramatical or from a less grammatical to a more grammatical status» (Kurylowicz, 1965: 69). En la diacronía de las lenguas, la gramaticalización es un proceso importante que, además, revela algo señalado por el nuevo enfoque cognitivo: la relación entre gramática y léxico es un *continuum*. La gramaticalización es una noción clave para entender la dinámica del cambio sintáctico en las lenguas (Roberts & Roussou, 2003).

En castellano, la gramaticalización ha ocurrido en el siguiente proceso *res nata* 'cosa nacida' > *nada* (así como en *nati* 'los nacidos' > *nadie*). Inicialmente, *nada* tenía un valor léxico positivo y, gradualmente, ha desarrollado un valor de término de polaridad negativa para fijar el parámetro de la concordancia negativa que se observa en el castellano. En tal sentido, se ha despojado de su valor léxico y ha desarrollado un valor gramatical. Dado que la gramaticalización parece la tendencia más vital del cambio lingüístico, se suele soslayar la presentación del fenómeno complementario: la desgramaticalización (Norde, 2009), esto

es, la atribución de un valor léxico a un término que tenía un estatus puramente gramatical. En castellano, el proceso ha ocurrido en formas como *pro* (pierde su estatus de preposición y adquiere un valor nominal en enunciados como «Debes evaluar los pros y los contras antes de tomar una decisión») o *super-* (pierde su valor de elemento compositivo y adquiere un valor adjetival en algunos enunciados coloquiales como «Tu padre es un tipo súper»). Obviamente, también hay reanálisis en la desgramaticalización.

Para dar cuenta del mecanismo del reanálisis, Langacker se refiere a las causas como factores que contribuyen al desarrollo del cambio o lo facilitan. En este sentido, Langacker menciona algunos factores (verbigracia, la tendencia a la simplicidad de la señal), pero la referencia causal más fuerte es la propensión a la transparencia. Como señala Langacker: «Language change reflects the pressure to achieve linguistic optimality, but linguistic optimality has numerous dimensions reflecting the multi-faceted character of language, and the tendencies to achieve these different kinds of optimality are often in opposition to one another» (1977: 128). El reanálisis está, pues, involucrado en la propensión a la simetría que sería la ley fundamental del cambio lingüístico.

Una cuestión intrincada, pero esencial, es ¿por qué las lenguas manifiestan esa propensión a la simetría? Un sistema simétrico es óptimo en la medida en que expresa con transparencia el engarce (*link*) entre los dos polos del lenguaje: el polo fonológico (patente) y el polo semántico (subyacente). La mente humana necesita salir de la opacidad para cimentar mejor su manera de insertarse en el mundo. Ahora bien, dado que hay varios modos de aplicar la optimidad (es decir, varias maneras de concretar la simetría lingüística), se genera un conjunto de tensiones que pueden desembocar en algunas encrucijadas verbales. La presión por salir de estas encrucijadas idiomáticas explicaría, en gran parte, la necesidad de los cambios lingüísticos. Los diversos tipos de reanálisis, las diferentes causas del mecanismo y los variados efectos implicados configuran el escenario de la lingüística histórica: una ciencia que estudia sistemas que expresan una simetría dinámica.

BIBLIOGRAFÍA

- CANO AGUILAR, Rafael. *El español a través de los tiempos*. Madrid: Arco Libros, 2005.
- FISCHER, Olga. *Morphosyntactic Change. Functional and Formal Perspectives*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- MC DANIELS, Todd. «What 's wrong with reanalysis». *Toronto Working Papers in Linguistics*, 21, pp. 81-88; 2003.
- HARRIS, Alice C. and Lyle CAMPBELL. *Historical Syntax in Crosslinguistic Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- KURYLOWICZ, J. «The Evolution of Grammatical Categories». *Esquisses Linguistiques II*. Munich: Verlag; pp. 38-54; 1965.
- LANGACKER, Ronald W. «Syntactic Reanalysis». Charles N. Li (ed.) *Mechanisms of syntactic change*. Austin: University of Texas Press; pp. 57-139; 1977.
- LAPESA, Rafael. *Historia de la lengua española*. Madrid: Gredos, 1981.
- MEILLET, A. «L'evolution des formes grammaticales». *Scientia*, 7, pp. 6-24; 1912.
- NORDE, Muriel. *Degrammaticalization*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- PENNY, Ralph. *Gramática histórica del español*. Barcelona: Editorial Ariel, 2006.
- ROBERTS, Ian and Anna ROUSSOU. *Syntactic Change. A Minimalist Approach to Grammaticalization*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

RODRÍGUEZ MOLINA, Javier. *La gramaticalización de los tiempos compuestos en español antiguo: cinco cambios diacrónicos*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2011.

SANTOS DOMÍNGUEZ, Luis y Rosa María ESPINOSA ELORZA. *Manual de Semántica Histórica*. Madrid: Editorial Síntesis, 1996.

VOSSLER, Karl. *Filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Losada, 1943.

WRIGHT, Roger. «Semantic Change in Romance Words for ‘CUT’». Henning Andersen & Konrad Koerner (eds.) *Historical Linguistics 1987*. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins, pp. 553-561; 1990.

Correspondencia:

Raymundo Casas Navarro

Docente del Departamento Académico de Lingüística de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Correo electrónico: casasnavarro1@hotmail.com

**SUBALTERNIDAD Y SOCIEDAD: SIRVIENTES, ARRIBISTAS
Y MARGINALES EN *UN MUNDO PARA JULIUS*
DE ALFREDO BRYCE ECHENIQUE**

**SUBALTERNITÉ ET SOCIÉTÉ: DOMESTICITÉ, ARRIVISTES
ET MARGINAUX DANS UN MONDE POUR JULIUS
DE ALFREDO BRYCE ECHENIQUE**

**SUBALTERNITY AND SOCIETY: SERVANTS, CAREERISTS
AND MARGINALIZED IN "A WORLD FOR JULIUS"
BY ALFREDO BRYCE ECHENIQUE**

Jorge Valenzuela Garcés
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Resumen:

Una aproximación al universo de la servidumbre en *Un mundo para Julius* de Alfredo Bryce Echenique muestra que la dinámica de dominación representada en la novela puede ser mejor entendida si se prueba que el universo, desde el cual se generan las referencias que producen la marginación y diferenciación del otro, es el universo del propio dominador, quien de esa forma no puede sino construir a aquel que es diferente a sí mismo con elementos que le son esenciales y que por ello lo configuran. De esa forma, el sujeto subalterno es conocido y visibilizado (estereotipado), y se le marca a partir de estrategias como la estigma-



<https://doi.org/10.46744/bapl.201201.003>

e-ISSN: 2708-2644

tización. En este artículo pasamos a identificar las formas en las que se manifiestan estos dos procedimientos discursivos cuya función, dentro de la novela, es configurar un universo marcado por la degradación y la subestimación del otro.

Résumé:

Une approximation à l'univers de la domesticité dans *Un monde pour Julius* d'Alfredo Bryce Echenique montre que la dynamique de domination représenté dans le roman peut être mieux comprise si on constate que l'univers depuis lequel se génèrent les références qui produisent la marginalisation et la différenciation de l'autre, c'est l'univers du propre dominateur qui de cette façon, il ne peut que construire à celui qui est différent de soi même, avec des éléments essentiels pour lui et pour cela lui configurent. De cette façon le sujet subalterne est connu et vu (stéréotypé), et il est marqué à partir de stratégies comme la stigmatisation. Dans cet article on passe à identifier les formes dans lesquelles se manifestent ces deux procédés discursifs dont la fonction du roman c'est de configurer un univers marqué par la dégradation et la surestimation de l'autre.

Abstract:

An approach to the universe of servants in *A world for Julius* by Alfredo Bryce Echenique shows that the dynamics of domination depicted in the novel can be better understood if we can prove that the universe from which these references causing exclusion and differentiation from the other are generated, is the universe of the own Dominator, who thus can only build that one who is different from himself with elements that are essential and that is why he is so configured. In this way the subaltern subject is known and visualized (stereotyped), and is marked through strategies such as stigmatization. In this article we try to identify how these two discursive procedures occur, and how their role in the novel has as a purpose to configure a universe marked by the degradation and the underestimation of the other.

Palabras clave:

Subalternidad; *Un mundo para Julius*; dominación; servidumbre; estereotipo.

Mots clés:

Subalternité ; *un monde pour Julius* ; domination ; domesticité ; stéréotype.

Key words:

Subalternity; *A World for Julius*; domination; servants; stereotype.

Fecha de recepción: 31/05/2012

Fecha de aceptación: 01/06/2012

Introducción

Algunos años después de la publicación de *Un mundo para Julius* (1970), Albert Bensoussan declaró que la lectura de la novela fue para él una revelación. El sustento de este juicio se amparaba en el carácter singular de su naturaleza textual. El crítico y traductor francés se refería, sin duda, a su gran originalidad, a la fuerza con que esta novela hacía su aparición en medio del *boom* y a la novedad de su registro, cuya impetuosa oralidad se oponía a los imitadores de entonces, es decir a aquellos «seudo García Márquez con toda el aura mítico-legendaria posible o a las rupturas sintácticas geniales tipo Vargas Llosa del más agresivo efecto...» (1985:55).

Hacia fines de los sesenta, cuando todavía el *boom* ejercía con sus creencias y supuestos poéticos su poderoso dominio entre los novelistas del continente, encontrar un camino propio suponía un gran esfuerzo si nos atenemos a la variedad de propuestas que brotaron en esa hermosa y variada eclosión literaria.

Formalmente *Un mundo para Julius* explotaba un camino abierto ya por Julio Cortázar en *Rayuela* (1963), es decir, «el coloquio narrativo, en la intimidad hablada con el lector» (Ortega, 1993: 11). Por ello, la fluidez de su registro marcadamente oral contrastaba en ese momento, por lo menos en el Perú, con la solemnidad y las rigurosas elaboraciones formales del primer Vargas Llosa o con la prosa clásica de un Julio Ramón Ribeyro, cuyo universo, por lo demás, había sido en gran medida explorado a partir de una mirada desencantada y escéptica de los sectores medios de la sociedad peruana. *Un mundo para Julius* representaba, por ello, una nueva forma de

hacer literatura, forma que en el caso de Bryce se sustentaba en la oralidad que traía también un ámbito casi virgen en la narrativa peruana: el mundo de la agónica oligarquía y el de la alta burguesía peruanas.

En términos generacionales, *Un mundo para Julius* se alejaba, también, de las grandes visiones integradoras de la novelística del *boom* y apostaba, desde un remozado realismo, por la exploración de un universo cotidiano y ciertamente familiar en el que se reducía el enfoque al análisis de los avatares de un segmento social desde una voz que privilegiaba la experiencia de un niño. De este modo la novela renunciaba a las pretensiones abarcadoras de la novelística anterior (es decir, al proyecto de la novela total) y, sobre todo, abandonaba la ya envejecida creencia de que la novela podía ser el espacio ideal para dar respuesta a solemnes y decisivas preguntas concernientes a la «identidad latinoamericana» o convertirse en un instrumento de liberación de las mayorías explotadas.

Un mundo para Julius era una novela en la que lo íntimo y privado prevalecían sobre lo público-social y en la que se daba paso a la representación de las experiencias formativas de un niño, experiencias que se desarrollaban en ámbitos familiares o cerrados como el Country Club, que funcionaban con el mismo propósito con que se justificaba la presencia de la casa materna: la de servir de marco al aprendizaje de Julius.

En el texto se procuraba el tratamiento de personajes e individualidades más que de colectivos o entes plurales. No planteaba enfrentamientos clasistas de una manera abierta aunque se ocupara de referir un universo fieramente segmentado. Era, ciertamente, una novela en la que el horizonte social comprometido estaba situado en primer plano, pero filtrado por una activa subjetividad que en todos los casos funcionaba a través de un narrador que lo ironizaba todo. Así, el enfoque de «lo social» se alejaba del peligro de la tesis y evitaba que la novela se convirtiese, como pretendían los primeros que la criticaron, en un instrumento al servicio de la revolución¹.

1 Ver los artículos de Miguel Gutiérrez (1971): “*Un mundo para Julius*, un fastuoso vacío” en *Narración*, 2; p. 24 y Winston Orrillo (1971): “Radiografía de *Un mundo para Julius*” en *Oiga*, 11 de junio; pp. 24-25.

Julio Ortega sostiene que pocas novelas representaron para los lectores varias cosas a la vez: «retrato de la clase dominante, crónica del tiempo limeño perdido, denuncia de la ideología de la clase burguesa, novela de educación, autobiografía antiheroica del autor...» (1993:11). Y suponemos que también varias cosas para aquellos lectores que en un sondeo de opinión de la revista *Debate*, en 1995, consideraron *Un mundo para Julius* la mejor novela escrita en el Perú.

Dos mundos para Julius: la familia y la servidumbre

Desde que Bryce inició la redacción de *Un mundo para Julius* la concepción binaria, ricos y sirvientes, estuvo en la base del universo de la novela. Eso es visible en las primeras redacciones o comienzos del texto que Julio Ortega (1993: 601) ha incluido en su edición crítica. En uno de estos inicios, titulado *Las inquietudes de Julius*, podemos apreciar una anotación del propio autor que incide en la necesidad de perfeccionar los aspectos que se refieren al mayordomo, a las lavanderas y a los jardineros, así como un trabajo más detallado sobre el mundo de la servidumbre.

En la novela se exponen muchos valores, pero quizá el más importante sea el que está vinculado a la forma en que es mostrada, desde la afectividad y la intuitiva inteligencia de un niño, la resistencia a un determinado programa de asimilación social preparado por la alta burguesía para incorporar a un niño a su clase (Ortega: 1993). En realidad, este valor debe considerarse como uno de los elementos centrales de la novela pues en ella se implementa un filtro crítico que sirve para resistir los códigos de dominación ideológica de la alta burguesía que la realidad pone en juego para absorber a sus individuos en una dinámica injusta. Eso es lo más importante y en esa dirección la novela de Bryce se inscribe en la tradición narrativa que se nutre de la conflictividad social en la que al individuo le toca asumir un papel de primer orden. Lo excepcional es que en la novela de Bryce esta resistencia es desarrollada por un niño.

En la novela, el afecto y la solidaridad, más intuitivas que razonadas, representan los filtros que se contraponen al programa educativo, a ese llamado programa de asimilación orientado a formar al pequeño Julius

de acuerdo a las normas de una clase que ya no es la tradicional-señorial representada por el padre muerto, y que es incomprensible para él; sino de acuerdo a las normas de esa nueva clase asociada a un capitalismo avasallador y moderno encarnado en Juan Lucas, su padrastro.

En esta dinámica la servidumbre funciona como el receptáculo en el que la discriminación social y racial muestra los códigos de dominación históricamente arraigados en la sociedad peruana y también como el núcleo en el que el joven protagonista resistirá a ese programa de asimilación.

La ruptura del mundo de Julius se produce cuando Cinthia, su hermana mayor, lo acerca a la discriminación que su joven conciencia empieza a advertir a su alrededor, discriminación padecida, concretamente, por el mundo de la servidumbre. Poco después, con la muerte de Cinthia, recién iniciada la novela, Julius se ve confrontado con el dolor que esa muerte representa y que debe sumar a su creciente descontento. En esta coyuntura síquica, conformada por la muerte de su hermana y su legado de indignación, cuya raíz está en el hecho de no encontrar explicación a las diferencias marcadas por los roles sociales planteados en su propio mundo, el joven protagonista se debate, inicialmente, entre dos universos: el de su origen aristocrático que busca su asimilación, y el de la servidumbre, para luego optar, afectivamente, por la defensa de este último.

Las grandes experiencias de Julius se movilizan así, estimuladas por una primera gran oposición que guiará su vida en adelante, esa oposición a su familia, marcada, sin embargo, por lo sentimental.

Sujetos poscoloniales en *Un mundo para Julius*

La teoría poscolonial² analiza la existencia del «otro» periférico desde dos posturas. La primera, llamada binarista, opone, desde su condición

2 Ver los trabajos de Bhabba, sobre todo su libro *El lugar de la cultura* (1994).

abstracta, al dominador y al dominado. A partir de allí, se establece ese reconocimiento cuya oposición básica cumple con una tarea imprescindible: denunciar una situación de desigualdad, marginación o exclusión. La segunda, amplía el análisis del otro, relacionándolo con aquel que, desde su condición central o prestigiosa, determina su posición marginal. Aquí la dinámica del análisis tiende a ser más productiva pues se intenta demostrar que el universo desde el cual se generan las referencias que producen la marginación y diferenciación del otro, es el propio del dominador, quien de esa forma no puede sino construir a aquel que es diferente a sí mismo con elementos que le son esenciales y que por ello lo afectan. De esa forma, el sujeto subalterno es conocido y visibilizado (estereotipado), y se le marca a partir de estrategias como la estigmatización.

Aunque esta forma de representación que trabaja con el estereotipo y la estigmatización es crucial en *Un mundo para Julius* para la representación de la servidumbre, creemos que la novela procede del mismo modo cuando el narrador hace referencia a los señores o dueños de la casa. Este hecho es relevante pues obliga a reconsiderar las usuales aproximaciones que se han realizado en torno a *Un mundo para Julius* en la medida en que solo contemplan a la servidumbre como el sujeto subalterno, olvidando que un importante segmento dominador sufre también un proceso de degradación. Cabe recalcar que este análisis no olvida el rol y la responsabilidad que estos últimos desarrollan en la humillada vida de los sirvientes.

Estas estrategias (el estereotipo y la estigmatización) son funcionales y necesarias para la puesta en marcha del mecanismo de estratificación que propone la novela y halla su explicación en la dialéctica social de un país como el Perú, en el que durante los años que corren, de 1940 a 1960 (época en que está ambientada la novela), se renuevan las formas oligárquicas de dominación por otras, con el consiguiente correlato de subordinación social representado por un tipo de servidumbre que 1) hereda las formas tradicionales de sumisión, 2) se inserta en las nuevas, provenientes de las que impone un proceso de modernización desigual y 3) se resiste a cambiar, a tomar conciencia de su situación desplazada, salvo algunas excepciones.

La novela se sitúa en un momento complejo en el que la forma de vida oligárquica está llegando a su fin. Bajo dichas circunstancias se produce un relevo definitivo que dará paso a una burguesía más pujante y moderna. Es visible, en este contexto, la crisis interna que sufre el mundo de la tradicional oligarquía con la subordinación de los poderes político y religioso frente al económico. En este hiato temporal, en esta crisis y reemplazo de valores, los opuestos sociales dependen más el uno del otro para afirmarse en sus concepciones del mundo. No será gratuito, por ello, que la propuesta de la novela esté orientada a que, por una parte, en el mundo de los sirvientes, Julius encuentre más explicaciones sobre el mundo del cual procede y en el que solo puede formularse preguntas, y que, por otro, los nuevos señores recorten su perfil social estableciendo una dinámica en cuyo centro se encuentra el desplazamiento de aquello que más odian de sí mismos y que atribuyen a los sirvientes.

No obstante, al haberse establecido esta fuerte oposición, la actitud de Susan, la madre de Julius, cuya función representativa está asociada al seno materno de la vieja oligarquía, será más humana con respecto a los criados a los que tratará con educación y especial consideración; a diferencia de Juan Lucas, su nuevo marido, quien en el trato y en la proyección de sus odios, considerará a los empleados de la casa como elementos funcionales, entes mecánicos encargados de realizar una labor.

Con Juan Lucas, en efecto, desaparece esa relación de benévola protección que caracterizaba a los viejos terratenientes con respecto a sus criados y se establece una dinámica de dominación pragmática (su valor es la eficiencia), que condena y censura todo aquello que retrasa el desarrollo, empezando por el sentimentalismo y la cursilería. Juan Lucas encarna esa implacable funcionalidad económica e ideológica en la que los sujetos, y más aún si son subalternos, son parte del gran engranaje puesto a su servicio. En él conviven el racismo y el desprecio por el indígena, elementos a través de los cuales podemos conocer al propio Juan Lucas. Citamos un monólogo de este personaje mientras se dispone a tomar una foto a la servidumbre. En este pasaje el deseo inconsciente de erradicarla, a través de la muerte, se deja trasparentar en clave de humor: «Los miraba por el lente, se masoqueaba con la foto que iba a tomar: solo

Susan se salvaba ahí: Julius estaba parado cojudísimo con su velita, ya es hora de que empiece a cambiar de voz, cómo se llamará el jardinero ese, las patas chuecas de Nilda, la bruja lavandera, los mayordomos, no hay nada peor que un serrano digno: se imaginó que era un revólver y apretó el disparador. “Listo”, gritó, mirando a Susan» (10).³

Esta primera aproximación nos permite conocer a Juan Lucas cuya fácil propensión a disfrutar con la humillación de los otros deja transparentar, sin embargo, sus grandes temores, los mismos que se relacionan, en esa dinámica de marginación y desprecio hacia los sirvientes, precisamente con el hecho de ser ignorado, de ser objeto de burla, de ser marginado o de perder el honor y la honra en ese mundo al que ha llegado y frente al cual solo se maneja con las estrategias propias de la violencia.

Por otra parte, el tratamiento cariñoso de Susan hacia los sirvientes se sostendrá, sin embargo, en el establecimiento de una enorme distancia (el llamado maternalismo) cuya función es remarcar las diferencias sociales. Es más, Susan presenta a Julius una justificación razonada a esta distancia, justificación que hace más reaccionario el comportamiento de los señores. Esto se visibiliza en la opinión que Susan guarda de Gumersindo, el chofer negro que trae a Julius del colegio: «Susan le dijo que efectivamente el chofer era muy atento, lo había visto una vez, así eran los negros descendientes de esclavos, continúan muy leales, muy nobles, viven felices con el nombre de sus antiguos amos» (92).

Se ha de destacar, por otra parte, que si bien estos dos mundos están contruidos y funcionan como los pares de un eje de oposición habrá, sobre todo de parte de los sirvientes, cierta filiación y apego a los valores paternalistas representados, ahora, por los descendientes de la oligarquía terrateniente y en cierta manera a sus prejuicios. Esto se explica en la medida en que los años que sirven de escenario a la novela son los de la floreciente industria de la construcción y del aliento migratorio a la capital, elementos que de alguna manera sirven como catalizador de los

3 Para las citas de la novela se ha utilizado la primera edición peruana de *Un mundo para Julius* realizada por Mosca Azul editores en 1980.

sueños de aquellos que, como los mayordomos de la casa, desean emular a sus patrones en el intento de construirse su propia casa.

En todos los casos hay un elemento que logra amenguar el descontento de la servidumbre que es real y, a veces, hasta violento. Recordemos el caso del chofer Carlos, cuyo juego con el intercomunicador le sirve para vengarse festiva y a la vez cobardemente de su patrón. O la protesta que encabeza Nilda frente al abuso de Santiaguito hacia Vilma.

De otra parte, el nuevo sistema de valores que esta nueva cultura económica trae no producirá en la novela un cambio en las relaciones de dominación. El sueño de libertad económica que el sistema propone es solo un espejismo al que se puede acceder cumpliendo las reglas del capital. El ascenso social, por ello, estará reservado a unos pocos afortunados como Lastarria quien curiosamente es retratado como un cursi arribista, una especie de nuevo rico sin clase.

Sumemos a este mundo de oposiciones la existente entre lo nuevo (con esa afluencia de construcciones y de cambios que se producen tanto a nivel familiar como social) y lo viejo, con la lista de personajes que van quedando a la zaga en ese proceso de modernización.

El mundo que construye la novela, entonces, se plantea atractivamente como un nudo de contradicciones marcadas por una época muy concreta. En él, Julius sufrirá las consecuencias de esta convulsionada dialéctica de opuestos avizorando, con sus sentimientos, apenas un horizonte de claridad, lleno de preguntas.

Sexo y servidumbre

El sexo es una de las prácticas que más afectan a cualquier orden o jerarquía. Su influencia, cuando se manifiesta en los términos de lo sublime, es devastadora porque apunta a destruir las diferencias levantadas por el discurso público del poder que, inevitablemente, establece diferencias entre los seres humanos y entre las clases sociales. En realidad, el sexo, así como el amor, es una práctica que nos afecta a todos.

Su carácter básico y natural, vinculado directamente a la permanencia de la vida, son su sustento. Sin embargo, también puede ser empleado como un instrumento para discriminar, para marcar irreconciliables distancias.

En *Un mundo para Julius*, el sexo supone una presencia perturbadora. Es a través del mundo del sexo que se imponen una serie de nuevos valores y se ejerce dominio sobre los demás. Esta presencia se hace visible cuando dos personajes de la historia pertenecientes a mundos opuestos toman contacto: Vilma, la sirvienta encargada del cuidado de Julius, y Santiago, hermano mayor de este último. Aunque Vilma ha sido forzada y violada y Susan se ocupa de defenderla, será Juan Lucas quien determinará que la presencia de la sirvienta en la casa desde ese momento es insostenible.

La violencia y el cinismo con el que se procede al despido de Vilma, que ha sido abusada por Santiaguito demuestran el significado que para Juan Lucas tiene una mujer cuando —y esto es importante destacar— pertenece a los sectores pobres y no educados de la sociedad. El juego de inversión que convierte al violador (Santiago) en víctima y a la víctima (Vilma) en elemento propiciatorio del hecho, apunta a justificar el atropello y a prolongar ideológicamente en Santiago las leyes del desprecio, la subordinación y exclusión del otro. Apuntemos, además, que la actitud de Vilma ante el hecho es prácticamente autoinculpatoria. Es ella la que decide irse de la casa «por su propia voluntad». Este es uno de los momentos en los que podría haberse polarizado la problemática social planteada en la novela y sin embargo solo escuchamos, indirectamente, a través de Juan Lucas dirigiéndose a su esposa, algunas de las calladas quejas de Vilma a raíz de la violación de la que ha sido objeto.

Queda por lo demás demostrado que Bobby y Santiago, los dos hijos mayores de Susan, ante los ojos de Juan Lucas, están realizando su aprendizaje vital. El afecto que este siente por ellos halla su explicación en el hecho de que puede ejercer su total influencia sobre ambos, a diferencia de Julius, sobre el que no puede ejercerla. El amor filial se ve de esa manera también condicionado.

Un mundo para Julius, como gran parte de la novelística peruana contemporánea, ubica el tema de la sexualidad en la adolescencia y trabaja verticalmente en esa pirámide social llena de diferencias que es el Perú. El eje por el cual pasa dicha novelística es, al parecer, la burguesía y es a su horizonte de referencia y experiencias a las que normalmente se recurre en el proceso de iniciación sexual. Violar a la empleada de la casa o ir a los burdeles a mantener relaciones sexuales con prostitutas provincianas son, en buena cuenta, las experiencias de Bobby y Santiago entre sus quince y diecisiete años. En este universo, el sexo se desliga de la moral y se convierte en una mercancía accesible a través del abuso o de la adquisición.

De otro lado, habría que mencionar el modo en que es retratada la sexualidad de la servidumbre. Casi animal, casi indiferente al dolor, esta sexualidad se muestra en sus términos más básicos e indolentes en circunstancias cuya gravedad demandaría mayor respeto. Eso es al menos lo que se desprende de los sentimientos de Carlos, el chofer, al ver a Vilma después de ser despedida de la casa: «Por el espejo retrovisor, Carlos lograba ver cómo temblaban sus senos robustos, llenos de fuerza, cómo se marcaban desafiantes, como descendían duros y cómo se elevaban sanos, marcándose hasta el deseo, como si fueran a romper la blusita negra, se la había regalado la señora y le quedaba a la trinca. No paraba de sollozar. Pobre Vilma, estaba buena la chola» (75).

Finalmente, mencionemos la conversión de Vilma en prostituta, hecho que confirma el destino de los subordinados en una sociedad segregacionista. A propósito de este aspecto, mencionemos el tratamiento causalista y tópico del destino de algunos personajes subalternos en la novela, tratamiento que de algún modo los acerca a los modos de naturalismo.

Muerte y servidumbre

La muerte es un tema recurrente en *Un mundo para Julius* y cumple una función desestabilizadora. Cierra, en principio, el mundo de la vieja oligarquía con la desaparición de Santiago padre y acerca a Julius al dolor y a la comprobación de la finitud de las cosas a través de la muerte de su hermana Cinthia. Este infausto hecho inicial producirá en Julius una

grieta en su universo de afectos familiares y lo volcará, en definitiva, hacia ese otro mundo de los sirvientes en el que encontrará aquellas explicaciones que su inagotable sed de saber le demandan. En realidad, Cinthia ha sido apartada de él sin una explicación coherente, hecho que será la primera gran marca en su vida.

La crítica ha llegado a afirmar que «la fascinación que permea las 591 páginas de la novela, en última instancia, es la fascinación por la muerte» (Luchting, 41). Por lo pronto, es evidente, desde el inicio, que la muerte sirve para acentuar las diferencias de clase. Eso es visible cuando muere Bertha, ama de Cinthia y su cuerpo es sacado de la gran mansión por la puerta de servicio. La salida del cuerpo de Arminda por la puerta principal de la casa, hacia el final de la novela, reivindica el papel de la servidumbre en ese mundo, pero no se produce por voluntaria decisión de Juan Lucas o Susan, se produce por una estrategia en la que Julius recibe influencia de su hermana Cinthia desde el «más allá». Esta actitud está orientada a desestabilizar simbólicamente la jerarquía del nuevo orden. Frente a la muerte de Bertha, Cinthia, cuya conciencia ante la injusticia heredará Julius, tomará sus propias acciones y devolverá a su ama al lugar que ella considera el adecuado a través de un entierro como el de su padre, con la presencia de los demás criados.

Hay que destacar, también, en este mundo de formas que es la novela, la manera como se produce la muerte. En el caso de Bertha, una mujer bastante mayor, se destaca, por ejemplo, su preocupación y cuidado por los otros y por las cosas hasta cuando está agonizando. Bertha llega a tener «la precaución de poner el frasco de agua de colonia en lugar seguro para que no se fuera a caer; escogió el suelo porque era lo más cercano, al ladito puso el peine de Cinthia, cuya voz logró escuchar, y su escobillita» (16). Sin embargo, con respecto a la muerte de Bertha se procede con nerviosismo y rapidez. Se trata a toda costa de evitar cualquier tipo de compromiso: «se llevaron a Bertha por la puerta falsa, como quien no quiere la cosa» (17).

Cinthia considera que no se procede con justicia en cuanto a Bertha e intuye que alguien está procediendo mal, pero es incapaz de acusar a ese

alguien. Esta incapacidad de racionalizar el odio o de comprender las razones de aquello que consideramos injusto es clave, en el plano de los personajes infantiles, para que la novela construya dos universos morales: ese universo de pureza en el que Julius y su hermana discurren como dos inocentes, y el de los adultos, en el que la inocencia es imposible. Destaquemos, en este sentido, el hecho de que el camino o espacio de conversión por el que atraviesa Santiago, por ejemplo, es un camino sin retorno posible.

Sin embargo, en la novela existe una pasajera abolición de estas diferencias a través del enfrentamiento de Julius con Juan Lucas cuando muere Arminda. Este acceso a la justicia, momentáneo y casi episódico, se agota en sí mismo y no pone en peligro la solidez del sistema de valores que propugna la novela. Este, en realidad, se encuentra atravesando un proceso de aclimatación y acomodo a las nuevas reglas de juego que el nuevo sistema está imponiendo. La muerte de Arminda, la lavandera de la casa con cama afuera, es mucho más “sentida” por los integrantes de la familia y por la servidumbre que la muerte de Bertha. De hecho, hasta Juan Lucas, según el narrador, se siente afectado más que por la muerte misma, por la situación en que el deceso ha sumido a su familia, lo cual no deja de ser irónico.

Otro de los aspectos que habría de rescatarse es la instrumentalización dramática de la muerte, directamente relacionada con el mundo de la servidumbre. Es evidente que la muerte sirve para conseguir un efecto naturalista, abiertamente dramático en la serie de sucesos que van conformando la historia de aquella familia, pero habría que anotar que los actos que rodean la muerte solo son visibles en tanto se relacionan con el personal subalterno. No es gratuito, por cierto, que la muerte del padre de Julius esté apenas insinuada al comienzo de la novela, como la de Cinthia, y no las de Bertha y Arminda sobre las que el narrador se detiene.

Espacios y objetos subalternos

Debemos partir del hecho de que la búsqueda de Julius es una búsqueda orientada a destruir la diferencia que separa los dos mundos con los que convive: el mundo de sus afectos vinculado a la servidumbre

y el mundo de su madre, que es también el de su afecto, vinculado y a la vez dominado por Juan Lucas, su padrastro. En la pugna entre esos dos espacios hay, por momentos, irreconciliable en el interior del joven personaje, una preferencia por los sirvientes con quienes realmente convive y sufre. Es por ello que Julius explorará la pobreza de manera inevitable, pero con la desventaja de su pertenencia a un mundo, el de la alta burguesía, que en cierto modo ya lo ha condenado al fracaso, a la no comunión plena y comprensiva de ese otro mundo que lo atrae por su afectividad.

Esta distancia se manifiesta claramente a través de la extrañeza y la inevitable distancia marcada por su mundo de referencias frente al de los sirvientes. Américo Ferrari ha sostenido que a Julius ese mundo, «lo fascina y, a la vez, materialmente, lo repele y lo desencanta» (1972:137).

Desde el inicio de la novela la función del espacio está orientada a destacar la figura de Julius y a marcar los rasgos de su personalidad caracterizada por la curiosidad: «La carroza y la sección servidumbre ejercieron siempre una extraña fascinación sobre Julius, la fascinación de “no lo toques, amor; por ahí no se va, darling» (9). Espacio prohibido, vedado por la autoridad materna, «la sección servidumbre», observada por el narrador como “un lunar de carne en el rostro más bello”, se constituirá en una atracción temprana signada por lo extraño y hasta lo ridículo. No otra es la reacción del pequeño Julius frente al conocimiento del lugar donde viven los mayordomos: «Miraba hacia todos los lados: todo era más chiquito, más ordinario, menos bonito, feo también, todo disminuía por ahí» (15).

Minimizado frente a la envergadura del “palacio original”, el espacio de la servidumbre, oculto y marginal, contiene malos olores, objetos baratos, pero sobre todo representa la diferencia, una manera de establecer una distancia frente al subalterno. La relación de los patrones con el espacio de los pobres está caracterizada por una profunda indiferencia, cuya mayor marca radica en un total desconocimiento de dicha realidad. Además, el espacio de los pobres es un espacio marcado por la fealdad.

Algunos críticos han hecho irónicas referencias a la “emoción social” de Susan a partir de la escena en que esta toma la decisión de

visitar una barriada que estuviese cerca del golf lo cual, más que caracterizarla positivamente, habla de su ociosa comodidad y de su total ignorancia con respecto al espacio de la pobreza limeña.

Américo Ferrari acierta cuando sostiene que «frente a la prolija descripción del mundo de los ricos, el de los pobres se nos muestra por toques sucesivos, rápidos, pero sumamente eficaces» (1972:138). Esto sucede en el caso de la casa de Vilma, la ama de Julius, quien vive en Surquillo. La brevedad en la descripción del espacio refuerza su pequeñez e insignificancia: «su casa, un cuarto, en un callejón, en Surquillo, donde una tía» (75).

Esto también está claramente ilustrado en el trayecto que Carlos, el chofer, emprende con Julius desde San Isidro hasta la casucha en la que vive Arminda, la lavandera de la casa. La descripción es progresiva como el trayecto que sigue el coche y está construida desde los ojos de Julius quien advierte, en principio, el dramático cambio que se ha operado en el espacio, las ausencias, las carencias, las pequeñeces, la fealdad, la falta de árboles (170). La descripción que incide en el tamaño de las construcciones y en su carácter estético parte de la percepción del niño acostumbrado a calibrar el espacio a partir de su hogar, en tanto esa es su medida, su referencia espacio cultural. Referencia que veremos estallar cuando el coche se interne por una barriada: «el Mercedes atraviesa toda una zona que no tarda en venirse abajo desde hace cien años y desciende a un lugar extraño, parece que hubieran llegado a la luna: esos edificios enormes, de repente, entre el despoblado y las casuchas con gallinero, son como pálidas montañas y hay una extraña luminosidad, ni más ni menos que si avanzaran ahora por un lago seco [...] Arminda como que despierta ahí atrás y Julius, al principio, se desconcierta, no puede imaginarse, no sabe qué son, ¡claro!, son casuchas, ¡claro! [...] y de repente ¡zas! la choza, para que veas una, Julius, mira, parece que se incendia, pero es que están cocinando» (171).

Lo desconocido, representado por la barriada, está planteado en la novela a través de la utilización del satélite lunar que, por su distancia y misterio, es utilizado como término de comparación. La imposibilidad

de Julius de imaginar qué es lo que tiene enfrente marca el límite de su mundo de manera radical. Ya en la casucha de Arminda, el desconcierto se traslada al propio comportamiento del niño (172). Es el espacio el que paraliza a Julius, pero, sobre todo, la prematura conciencia de ofender simplemente con su presencia, con el hecho de pertenecer a otra clase social. Ese espacio, constituido por enseres envejecidos y por la precariedad, es otro de los elementos de la concientización del joven protagonista, una nueva clave que le llega desde la “otra” cultura y que lo empujará a la madurez.

Finalmente, habría que destacar que, en el tratamiento que se da en la novela al lugar de origen de los sirvientes hay un acentuado afán por volver exóticos aquellos lugares incidiendo en la lejanía y el misterio, como en la dificultad de la pronunciación de los nombres quechuas. Se insiste, también, en que la relación afectiva de Julius con la servidumbre esté marcada por la curiosidad: «Hacía tiempo que Nilda lo venía fascinando con sus historias de la selva y la palabra *Tambopata* ...» (12).

Debemos sumar al tratamiento del espacio, la forma en que es observado el mundo de los objetos relacionados con la servidumbre. Es a partir de esta relación que queda establecida, en gran medida, la perspectiva del narrador cuya ironización de la realidad parte, precisamente, de su conciencia del espacio y de los objetos que lo constituyen. Citemos un ejemplo. En la descripción de las pertenencias de Vilma, el ama de Julius, queda establecida claramente esta relación con los objetos: «Celso y Daniel ayudaron a cargar el baúl pirata, pero de cartón y con bordes de lata, horroroso. Lleno de colorines y de indudable procedencia serrana; uno de esos baúles que se ven sobre los techos de ómnibus interprovinciales a la Oroya, Tarma, Cerro de Pasco, etc. O a Puquio, también, a cualquiera de esos lugares desde los que se baja a Lima» (75). O para referirse a la misma Vilma: «sacó un pañuelo arrugadísimo de una cartera horrible y se lo llevó a la cara como si quisiera esconderse» (75). O «seis meses más tarde, recibió una carta de ella, escrita con horrible tinta verde en una hoja de cuaderno» (75).

La caracterización del observador tiende a destacar lo horrible o pequeño, vulgar o basto a partir de elementos como la procedencia,

la falsedad, el deterioro o el contraste de colores. Si se observa bien, la condena a ese mundo de objetos se traduce en el prejuicio que se sostiene contra aquello que no es moderno aunque sea o trate de ser auténtico a su manera. Lo que importa es que el objeto quede desacralizado (después de todo, Julius lo ve como un baúl pirata) ante quien percibe la descripción. De ese modo, lo que fomenta el narrador es casi una denuncia burlona de ese objeto y su descalificación que se extiende a su uso y a su finalidad última: trasladar los bienes de una migrante.

La referencia a la migración serrana a Lima, a partir de la mención de los baúles que sirven para trasladar las pertenencias de los viajeros, revela, además, una violenta crítica a los tradicionales modos de desplazamiento dentro del país, pero más que eso revela una animadversión al hecho mismo de la migración interior.

El rechazo hacia el mundo de los sirvientes, de los objetos que lo pueblan o de cualquier cosa que sea extensión de ellos, se corresponde con el mal gusto o con aquello que está fuera de lugar en ese mundo burgués donde imperan las buenas maneras y el refinamiento. Puede ser, como en el ejemplo del pañuelo, un detalle que causa el espanto del narrador para quien un pañuelo arrugadísimo es signo de barbarie. O el empleo de un determinado color de tinta, el verde, en un soporte como el papel de cuaderno, el que puede revelar lo inapropiado de una situación como la escritura de una carta.

Sentimentalismo y servidumbre

Según Tomás Escajadillo, la servidumbre en la novela es vista «con igual o mayor irónica distorsión que los personajes del mundo de los amos. Junto con la ironía hay, sin embargo, piedad y ternura para “los de abajo”, especialmente a través de la simpatía —en algunos casos profundo cariño— que Julius siente hacia ellos» (1977:140). También ha incidido en que el tratamiento de los sirvientes en la novela parece legitimar «una visión paternalista de la opresión (la burguesía tradicional, terrateniente) que por momentos parece presentarse como una alternativa tolerable (frente al otro tipo de burguesía: moderna, industrial...)» (1977: 146).

Julio Ortega ha sostenido, por su parte, que los filtros defensivos que emplea Julius para resistir el programa de asimilación social (1993:29) provienen de la sensibilidad de los sirvientes de la casa, quienes configuran un universo precodificado por la modernización capitalista. Este hecho será crucial para entender cómo es que esta precodificación hace imposible que se desarrolle en ellos una conciencia emancipadora y, más bien, se observe en los sirvientes una desmedida entrega afectiva a sus patrones. Sumemos a este hecho el que la estrategia de la novela apunta a que el lector perciba el universo y a los modos de la servidumbre como los de una clase con buenos sentimientos, pero al fin y al cabo, de mal gusto. Despojada de respeto, la servidumbre experimenta en la novela un proceso de degradación y desvaloración que hace, precisamente, que sus sentimientos sean percibidos, por aquellos que se encuentran en la cima de la pirámide social, como premodernos.

Construidos entre la ironía y un paternalismo cariñoso, la mayoría de los personajes de la servidumbre (salvo uno o dos que estudiaremos detenidamente más adelante) se debaten entre una extrema sentimentalidad y el ridículo. Sus vidas surcadas por la tragedia están supeditadas a la vida de sus patrones y en ellas solo existe el vacío y una profunda dependencia emocional. De hecho, ante ese vacío, viven más intensamente las tragedias de sus patrones que las suyas propias. Recordemos que la muerte del hijo de Nilda es menos sentida por ella que la muerte de Cinthia, la hija de Susan. Citamos el pasaje en el que la servidumbre se entera de esta muerte: «Por la noche llegaron la tía Susana y el tío Juan Lastarria con un cable en la mano [...] La servidumbre salió a recibirlos, en el camino iban alzando los brazos impotentes, aspaventosos, desesperados, el alarido de Nilda hirió definitivamente el palacio [...] Después los tíos Lastarria se aburrían un poco mirando llorar a la servidumbre y entraron a sentarse un rato al escritorio» (40). Otro ejemplo es el de la brutal pelea que enfrenta a Nilda y a Vilma cuando Julius desaparece de la casa de Chosica y la primera le reprocha su irresponsabilidad a la segunda: «Arriba, corrían de cuarto en cuarto: de Julius, ni el humo. -Usted tiene la culpa por zamarra, por andar putean ... No pudo terminar porque Vilma se le fue encima desesperada, y empezaron a

matarse contra las paredes, contra los sillones, rodando por el suelo entre chillidos, alaridos, gemidos» (52).

Esa es, también, después de todo, la honesta sensación de Susan ante la reacción de toda la servidumbre frente al recuerdo de la muerte de su hija Cinthia. Ante las lágrimas que Susan no puede ocultar, la reacción no se hace esperar: «En ese instante Nilda, en nombre de todos, dijo que la acompañaban a la señora en su recuerdo. Susan se quedó pensativa, en todo están cuando se trata de... ¡qué bárbaros para querer! ...» (61). Con vagas aspiraciones, cuya realización depende más de su astucia que de las posibilidades de desarrollo que su oficio podría proporcionarles en justicia, estos sirvientes son esclavos de una gratitud mal entendida.

Uno de los sentimientos que más destaca en la servidumbre es el amor desinteresado y solidario hacia el mundo que ellos sirven. Aunque algo excesivo y poco verosímil, este amor no correspondido alienta cierto masoquismo en quienes lo practican y contribuye a subvalorar sus sentimientos. Este amor solidario y en el fondo egoísta alienta, también, una moral conservadora que llega hasta la condena de la propia madre de Julius «a quien la servidumbre criticaba un poco últimamente porque diario salía de noche y no regresaba hasta la mil y quinientas» (13).

Como bien lo dice Américo Ferrari, en este contexto de desigualdad «la injusticia y los contrastes resaltan más por la ambigüedad de una situación en que los propios sirvientes colaboran en cierto modo en la explotación que sobre ellos ejercen los señores, situación que al contrario suscita la impotente reprobación del niño rico. La inocencia exige justicia» (1972: 138). Víctimas de su propio amor, entregados a la tarea de hacer feliz a los demás, los sirvientes terminan renunciando a su propia individualidad y a sus propios intereses. Desde una perspectiva crítica, esto incide en que, en la novela, el efecto corrosivo sobre el mundo de la nueva burguesía se vea amenguado y hasta se limite a una serie de apuntes burlescos o caricaturescos más que un cuestionamiento real a un modo de vida ciertamente injusto.

Habría que sumar a esto la autoridiculización de los sentimientos y de la vida trágica de la servidumbre que se ceba en detalles cuya función es restarle seriedad a la infelicidad. Tomemos el ejemplo de la hija de Arminda, la lavandera, que se fuga de Chosica con un heladero: «Cuando volvió, Arminda la recibió a bofetadas, hasta la amenazó con el cuchillo de la cocina [...] Qué no le dijo la pobre Arminda. Y Dora insolentísima. Ni caso. Burlona. Altanera. ¡Dónde había aprendido! Nilda sugirió quemarle la lengua ...» (57).

Uno de los elementos utilizados para fortalecer la naturaleza emotiva y sentimentalista de los sirvientes es la ignorancia. Al ser mostrados como iletrados o negados para el razonamiento, se está insistiendo indirectamente en cierta incapacidad natural para acceder a un nivel de inteligencia medio: «Nilda leía mal y se achunchaba completamente frente a los textos, además solo quería ver las fotografías» (94). Para resaltar este tipo de incapacidad cognitiva se utiliza también el recurso de lo cursi con respecto a la forma en que se produce el acercamiento amoroso entre dos sirvientes. Estos son vistos como seres incapaces de establecer naturalmente una relación romántica: «Yo nunca le miento a una dama —repitió Víctor con la seguridad de que no podía fallarle su librito; lo había comprado en el Mercado Central y se llamaba *El arte de enamorar*. Ya varias veces le había servido» (32).

Otro de los elementos para resaltar esta cultura sentimentalista es la exageración, la hipérbole, el exceso, la desmesura que raya con la falta de compostura, la entrega casi heroica de los sirvientes frente a sucesos sin importancia o frente a un accidente sin trascendencia. Recordemos el caso de Nilda, quien frente a Susan, que sufre una picadura de Alacrán, se ofrece a extraerle el veneno a través de un mordisco. Finalmente, otros recursos empleados en este propósito son los de la vergüenza frente a extraños y el de la pérdida de control racional de los actos o de la propia subjetividad: «Al instante se apareció el mayordomo-tesorero con todo lo necesario para que el asunto fuera exquisito. El pobre se achunchaba un poco cada vez que entraba al dormitorio de la señora, caminaba en puntas de pies y parecía tonto» (112).

Por otra parte, habría que destacar la manera en que el lenguaje afectivo petrifica esa tendencia sentimentalista. La profusión del diminutivo empleado solo por la servidumbre para llamar a los niños es una prueba de ello. Manera que la propia Susan desaprueba por anties-tética: «Realmente no sé para qué les hemos puesto esos nombres tan lindos, decía. Si los oyeras decir Cintita en vez de Cinthia, Julito es vez de Julius, ¡qué horror!» (12).

Y son también los sentimientos y las emociones y no la razón, los que se encuentran en la base de la desunión que reina en la servidumbre. Motivos del corazón que en el caso de Nilda y Vilma, las llevan a pelearse por Julius; o a que todos mantengan una actitud hostil frente a Imelda, en primer término, por ser nueva en aquel mundo, y también porque ella no mantiene ni se ocupa de mantener vínculos sentimentales con los dueños de la casa: «Imelda era bastante impopular. No había visto nacer a nadie en el palacio y no se identificaba a fondo con nada de lo que ocurría ... Esa no bien se gradúe, (decían los demás sirvientes) se manda mudar, ya verán cómo abandona a la familia sin sentimiento» (94).

En el fondo lo que los sirvientes reclaman es un compromiso sentimental, esa entrega total sin la cual ellos no conciben relación posible. En otra dirección habría que mencionar que la alienación de la servidumbre se proyecta en esta adecuación que repite ciertos comportamientos de sus patrones (sobre todo el de la discriminación). Observemos el comportamiento de Celso, en Chosica, con respecto al estudiante de medicina de origen social similar al suyo y que está encargado eventualmente de ponerle inyecciones a Julius: «Celso le abrió la puerta, dijo que venía a buscar al niño Julius, como si fuera un amigo que venía a visitarlo. Hasta se sentó en el vestíbulo. Celso lo odió [...]» (48).

Hay que apuntar también la función de los personajes pobres, cuya extrema marginalidad recorta la personalidad de Julius. Es el caso, por ejemplo, de los mendigos de Chosica cuya encarnación de la pobreza llama poderosamente la atención del niño, pero cuyo tratamiento por parte del narrador no es precisamente afectivo: «Eran un montón de serranos y serranas viejos o medio inválidos»s (44).

Arribismo, progreso y servidumbre

Uno de los logros de la novela de Bryce es el tratamiento de personajes que ambicionan el progreso y que, en ese afán, no dudan en humillarse frente a quienes pueden ofrecerles el ascenso social. Estos personajes, cuya característica es la concesión de cualquier requerimiento sin atender a la naturaleza ética de la petición o a la incorrección de la misma, constituyen un estado intermedio que marca las distancias entre esa entrega desmedida y emocional de los sirvientes, vista antes, y la dureza e indiferencia de los que ostentan el poder.

En estos personajes intermedios, la servidumbre presenta otras características. El deseo de progresar rápidamente y sin escrúpulos los impulsa hasta al ridículo, a la aceptación de la corrupción como un estado natural y a la autohumillación. Esto es visible en los requerimientos amorosos del «arquitecto de moda» o en el comportamiento del abogado ante la total indiferencia de Susan.

El narrador describe al arribista pequeño-burgués a través del arquitecto encargado de construir la nueva casa de Juan Lucas. Es un arquitecto pedante y a la vez bastante servil, dispuesto a sacarle todo el dinero posible a su eventual cliente. En ese sentido hay que reconocerle cierta malévola inteligencia. Se trata de un tipo que ha sabido oler en el ambiente el prestigio que su profesión tiene sobre la de un ingeniero. El «arquitecto de moda», apelativo con el que se le denomina en los medios que frecuenta, denota su fugaz importancia en esa coyuntura de cambio caracterizada en la novela por el auge del diseño y la construcción. Denota también la importancia que tienen las formas sobre las esencias o sobre lo funcional y necesario.

Hay en el «arquitecto de moda» cierta impertinencia que no se condice con el mundo de modales refinados al que intenta integrarse. Susan es la primera que nota esta discordancia. «No es un mal chico, pensaba Susan, pero está demasiado en los grupos en que estoy. No sé si podrá beber como los otros» (65), se interroga. Esta sospecha sobre su falta de clase también tiene otras formas de manifestación. Su desmedido

apego a Susan y su incapacidad para ocultar la fascinación que esta le produce lo arrastran hacia una espiral de humillación que arruina su imagen. No obstante es observado como «un jovencito brillante que estaba de moda, pero al que le faltaba vivir un poco todavía» (66). En esta espiral autodestructiva serán sus propios modales y su dependencia al alcohol los que harán aflorar su vulgaridad: «Susan hizo la prueba de decirle a Celso y Daniel que no le sirvieran más vino, pero fue inútil: cuando el azafate no venía al arquitecto, el arquitecto iba al azafate. Y volvía corriendo para no perderse un instante de Susan, la pasión de su vida» (67).

En el caso de los mayordomos, Celso y Daniel, será visible un apego a los valores de la nueva y pujante burguesía industrial. La repetición de ciertas palabras, como *edificar*, utilizadas por ambos para referirse a la construcción de sus viviendas en terrenos barriales, es una muestra del deseo consciente de acceder, a su manera, a ese confort que observan a su alrededor. Está claro que ninguno de los dos cuestiona las relaciones de subordinación en la que se encuentran inmersos y que, más bien, mantienen una relación de obediencia.

En un mundo de opulencia y de riqueza, la observación de un modo de vida alto burgués repercute en la conciencia del subordinado de dos maneras. La primera es oponiéndose a través del rechazo y negación de ese mundo. La segunda es ambicionando para sí un proyecto similar. Esta última es la opción de los sirvientes que no cuestionan las desiguales reglas de repartición de la riqueza sino que emprenden la tarea de reproducir el modelo: «Celso y Daniel continuaban solteros, pero tenían sus mujeres y sus terrenos en una barriada, aprovechaban cualquier pretexto para marcharse. Su presencia allá era necesaria para que las mujeres pudieran ir a comprar comida. Y es que siempre debía quedarse alguien en el terrenito, en la casucha de esteras y latones, si lo abandonaban un instante, otro podía adelantárseles, instalárseles. Vivían preocupados por eso ... » (95).

Por su parte, el personaje Cano cumple con mostrar el alto precio que se debe pagar en los circuitos opulentos de la sociedad por ser pobre

y sobre todo, por intentar una integración al mundo de los ricos. Para el efecto y por contraste, se muestra la indefensión de un niño que, sin la inteligencia y la fuerza para defenderse, debe enfrentar la crueldad de otros niños educados en el refinamiento y la discriminación, situación de condena a la que no escapa el propio Julius, quien no puede dejar de reprocharle su condición a Cano. Apoya a esta visión el hecho de convertir irónicamente a este niño relativamente pobre, en un niño tonto y desafortunado.

Hay en este joven personaje una falta de ubicación social que lo traiciona frente a sus demás compañeros y que de alguna manera lo vuelca hacia una situación solitaria de la que da cuenta la siguiente cita: «No calculaba Cano, metía su pobreza en diversas situaciones igualito como se mete la pata; hubiera podido pasar desapercibido, después de todo no era tan pobre, era pobre ahí solamente, pero cosas como por ejemplo atravesar la calle entre las camionetas, a la hora de la salida, para introducirse solitario y encorvado en un pampón ... Por ahí se cortaba camino a pie hasta su casa» (109). Sin embargo, Cano es también la espoleta que activará en Julius un profundo remordimiento frente a la burla colectiva de sus compañeros de colegio. Esta situación se repetirá algo más agravada cuando la humillación de Cano se profundice en la anécdota de la recolección de dinero para las misiones y las vocaciones sacerdotales. Su pobreza será evidenciada frente a otro niño, Fernandito Ranchal, quien llegará a agredirlo físicamente. Siguiendo la secuencia de oposiciones, tenemos a este último, un niño avispado y abusivo, hijo del “hombre de negro”, acomplexado por su baja estatura y aspecto. Sobre aquel, Julius ejercerá su venganza en favor de Cano, una venganza intelectual y refinada a través de un escrito que es a la vez una composición solicitada por la profesora de la escuela y que no será comprendida por el propio beneficiario, mostrando, también de esta manera, su falta de inteligencia.

En este caso Cano representa al pusilánime, al niño sin atributos empujado a una escuela de ricos en la que la humillación será su alimento diario. Incapaz de medir sus límites, osará sin embargo desafiar el orden de la escuela mediante una violencia que no está en condiciones de ejercer.

Esta desubicación personal lo hace doblemente frágil e irrisorio ante los ojos de ese mundo al que pretende vanamente integrarse.

El cocinero Abraham es también un personaje cuyas características exteriores y cuya opción sexual lo acercan a ese grupo de arribistas o émulos del mundo de la aristocracia. En él se exageran hasta la caricatura los excesos alienantes de un sujeto atrapado en un cuerpo que no lo representa. De origen mestizo, Abraham viste chompas de tenista y tiñe su pelo con agua oxigenada. La burla que provoca en los mayordomos, quienes lo ofenden verbalmente y se burlan de él, es la respuesta frente a una identidad sexual que rechazan y a una manera de vivir bastante más independiente que la suya en casa de los patrones. Recordemos, después de todo, que Abraham ha llegado a trabajar gracias al propio Juan Lucas.

La señorita Julia es una profesora que procede del barrio de Jesús María, tiene una profunda admiración por las mujeres ricas y es racista. Su ambición y el deseo de emular a los de la clase aristocrática tiene su propio camino en la confianza y seguridad que ella guarda en su educación, en la que se apoya para discriminar a los demás: “¿Acaso sabían esas infelices (las sirvientas) lo que quería decir sintaxis o prosodia?, ¿o quién era Rubén Darío?, o ¿quién fue el poeta de América?” (56). Ella encarna el proceso que afecta a la clase media baja y que utiliza a la cultura para ascender socialmente. La señorita Julia se esfuerza en guardar la distancia y las formas, y en cultivar cierta exquisitez. Para ella, su mundo está perfectamente delimitado y sus objetivos claramente dibujados de cara al futuro. En su mundo de clases de castellano y reglas de gramática, su vida se desarrolla conducida por un estricto respeto a las reglas de urbanidad aprendidas en el *Manual de Carreño*. Su sueño, de cualquier modo, es graduarse finalmente en San Marcos, en donde estudia, luego de lo cual “ganaría mucho más y no tendría que ganarse la vida con clases a domicilio, tomando té en la repostería, con la servidumbre de las casas que visitaba, esperando que las señoras ricas, a quienes ella tanto admiraba, prescindieran de sus servicios cuando menos se lo esperaba ...” (56).

Palomino, por su parte, es estudiante de medicina y encargado de ponerle las inyecciones a Julius. Al igual que la señorita Julia, alienta sentimientos arribistas. Su comportamiento discriminador, sus aires de superioridad revelan en él la imperiosa necesidad de ascender socialmente. Por otra parte, Palomino alienta una actitud donjuanesca que lo convierte en una especie de galán de barrio pobre, efecto que incide en la caricaturización de su imagen. El uso de su terno azul marino y de un maletín negro intenta, a los ojos de los demás, hacer notar una diferencia de nivel o de estatus social. Palomino encierra, como la señorita Julia, los sueños de ascenso social a través de la educación.

Tal vez sea Imelda, la criada que reemplaza a Vilma, el único personaje libre de las influencias de aquellos a los que sirve. Su estrategia de vida es otra y, a diferencia de casi todos los demás, su relación con la familia a la que sirve es más bien lejana. De hecho, son los viejos criados los que argumentan una insulsa superioridad frente a ella por el hecho de haber presenciado íntimamente el nacimiento de los hijos de la familia: «Imelda hubiera sido una esperanza, por ser quien más se encargaba de él, pero Imelda era bastante impopular. No había visto nacer a nadie en el palacio y no se identificaba a fondo con nada de lo que ocurría, ni siquiera conversaba con ellos en la repostería. Era medio blancona, medio sobrada, limeña y se ausentaba a menudo por las tardes para asistir a la academia de corte y confección» (94).

Existe otro elemento que caracteriza a Imelda y es su independencia. Ella es el tipo de sirvienta solitaria que procura mantenerse al margen de la vida de los demás. Su procedencia capitalina, su aspecto y raza blanca o “blancona” como la designa el narrador, le otorgan, frente a los otros sirvientes de procedencia andina o selvática, cierta superioridad que ella sabe mostrar a través de su comportamiento. Imelda es una mujer que se está forjando un oficio de costurera y que, como dicen los otros sirvientes, «no bien se gradúe, se manda mudar» (155). Por lo tanto, sus ambiciones difieren de las de los otros cuyo apego a la casa, sobre todo en el caso de Nilda, es evidente.

Los «altos» marginados

La novela de Alfredo Bryce Echenique es un texto que registra paradigmáticamente el reemplazo de la fracción oligárquica más conservadora de la burguesía (aquella de rancieros antepasados y prosapia, carrozas presidenciales y aliada a una economía vinculada a la explotación agrícola) por una clase más moderna y pujante, vinculada al comercio exterior y la construcción. Para Mirko Lauer, «una novela como *Un mundo para Julius* de Bryce resulta invalorable», porque no hay nada más relevante para el «desarrollo ideológico de la burguesía que una novela que entra a liquidar a través de la burla a toda una fracción moribunda» (Montalbetti, 1982: 117).

En la novela es visible ese relevo en la venta y liquidación del palacio por obra de Juan Lucas, mensajero de ese nuevo mundo, práctico y adicto a la novedad. Con él llega esa nueva cultura avasallante, en cierto sentido salvaje, cuya mayor marca es el movimiento y el reemplazo permanente de todo, incluso de valores: «Una tarde Juan Lucas apareció feliz porque acababa de vender el palacio al precio deseado y con todos sus muebles adentro. Llegó encantado; nada le encantaba tanto como liquidar por completo una cosa y empezar desde cero con otra. Se sentía nacer de nuevo, le entraba una especie de desesperación por cambiarse de ropa y tomar un aperitivo novedoso y salir a comer a algún restaurante recién inaugurado y que fuera verano ya» (142).

De acuerdo al orden de la vieja oligarquía, estos cambios normalmente no permiten una reacción modernizadora porque la naturaleza de lo oligárquico es inmodernizable. De allí que frente a esta liquidación ideológica y económica, la novela muestre las consecuencias del cambio a través de ciertos personajes y conductas que patentizan la muerte de una antigua forma de vida. Empecemos por el protagonista de la novela.

La marginalidad de Julius, de acuerdo a la lógica interna de la novela, tiene todas las características de las que se producen por la imposibilidad de liberarse de las raíces aristocráticas que lo sujetan y de las que, por cierto, no se siente muy orgulloso, de una parte, y por las resistencias al proceso de

asimilación educativa al que es sometido por ese mundo en que se encuentran sus afectos. En efecto, existen demasiados afectos que lo ligan a ese mundo. Está su madre, sus hermanos y muchos recuerdos que son parte de su vida. En los hechos relatados a lo largo de la novela nadie logra renunciar a sus orígenes porque es imposible; nadie, salvo raras excepciones, logra, por otra parte, abandonar los suyos para acceder a otros.

Las cada vez más débiles experiencias de Julius con el mundo de la servidumbre contribuyen a que el personaje no se “contamine” plenamente. Su aproximación al dolor se realiza en todo momento desde el estupor y la ingenuidad, pero siempre hay algún elemento que conjura la constatación definitiva y traumática sobre el injusto sistema de valores en el que está asentado su mundo de origen.

Otro elemento que contribuye a que la comunicación de Julius con el mundo de los pobres no se lleve a cabo plenamente, tiene que ver con su formación y con la aceptación de ciertos valores a los cuales le es imposible renunciar. La belleza, la pulcritud, las formas, son elementos que están ausentes en ese “otro” mundo.

Destaquemos, también, que Julius es claramente un niño afecto al dolor. Según los criterios de verosimilitud más elementales, no se le puede exigir a un niño de siete años que no tenga dudas, por ello la situación marginal de Julius se debate entre el afecto y la repulsión de ese mundo. Hay que destacar, sin embargo, que esta ambigüedad se resuelve por momentos. Recordemos la experiencia de Julius con los obreros de construcción. Este es el caso más ilustrativo sobre las desavenencias entre él y su padrastro. Los reclamos de justicia que el infantil personaje plantea a Juan Lucas son reprimidos violentamente. No estamos por cierto frente a alguien que «será el Ché Guevara (me parece demasiado inteligente para ello y sobre todo demasiado reflexivo)» (Bryce, Carta privada a Wolfgang Luchting del 24 de febrero de 1972), pero ya se ve en él un inconformismo del que no podrá librarse durante el resto de su vida.

Esta represión permanente obrará en dos direcciones: agravará las relaciones de Julius con su padrastro, pero también conseguirá acercar

al protagonista, a partir de su crecimiento y su afianzamiento al mundo de sus afectos, a su clase de origen. Recordemos que se trata de un niño en crecimiento que necesita afirmar su mundo de referencias y que este normalmente se realiza a partir de un mundo conocido. Este proceso influirá en Julius, quien buscará, contradictoriamente, la integración. ¿Quiere decir esto que el paso de una conciencia infantil, y por tanto desprejuiciada, a una más consciente y madura supone necesariamente la capitulación de ciertos valores? La novela plantea cierta ambigüedad al respecto. Por un lado están los recuerdos de Julius y sus afectos, y por otro la contundente realidad, esa realidad que atenta contra ese mundo de recuerdos. ¿No es totalmente comprensible que alguien rechace las agresiones que puedan destruir un mundo que se conserva puro? La reacción de Julius al saber que su ama Vilma, prácticamente su segunda madre, se ha convertido en prostituta, está guiada por ese comportamiento. Amaba con inocencia y ahora ha empezado a odiar y a destruirse a sí mismo al conocer la verdad por Nilda, a la que quería tanto como la primera.

La marginalidad de Julius es por esto ambigua. Ahora es cuando más motivos tiene para aferrarse a su mundo de origen, ese mundo que después de todo se ha mantenido sin sufrir una mancha como la de Vilma. A pesar de ello no sucede esta total identificación. La secuencia final nos muestra a un Julius conflictuado y problemático, un Julius “sin más remedio”, un Julius obligado a llenar sus vacíos con «un llanto largo y silencioso, llenecito de preguntas ...» (350).

Al final de la novela observamos a Julius frente a un destino que le deparará tristeza y preguntas. El narrador se ha ocupado de situarlo frente a esa inmensa puerta abierta que es el comienzo de la pubertad y final de la niñez, para prepararlo al dolor y a esa vida errática y marginal que sobre su conciencia le ha impuesto desde pequeño.

En el caso de Frau Proserpina, la profesora de piano de Julius, observamos el tratamiento marginal que recibe el mundo artístico. Frau Proserpina es una mujer cuyo profesorado, según se desprende de la novela, la elevó a un nivel social que ahora ya no posee. Su procedencia extranjera, su prestigio intelectual han desaparecido para dar paso solo

al recuerdo de lo que fue. Esta constatación da pie a que Juan Lucas, obsesionado con la afición de Julius por el piano, decida violentamente dar un corte a dicha inclinación. Detrás, sin duda, podemos reconocer el fantasma del tío abuelo que desafió al orden al casarse con una pianista, caso que trataremos más adelante.

Para Juan Lucas, el arte es una ocupación mediocre y nada rentable que hay que extirpar de la familia a como dé lugar. Allí está Frau Proserpina, rodeada de hambre, de locura, de recuerdos y de viejos muebles que, enmudecidos, solo le hablan de un pasado de esplendor que nunca regresará. La presencia de Frau Proserpina que «fue una gran profesora, pero que ahora no es nadie ya», la descripción de su casa, vestigio de un pasado caduco para siempre y la reconstrucción mental que ella hace, a través del recuerdo recreado en el presente, de un mundo agonizante, están ahí para mostrarnos lo que le pudo haber ocurrido a la familia de Susan después de la muerte de Santiago padre si no se hubiese presentado Juan Lucas para salvarla de la decadencia (Forgues, 1986: 119).

En la historia que Cinthia le cuenta a Julius sobre un tío abuelo, encontramos otro personaje de este universo de los altos marginados. En dicha historia se concentra mucha de la significación de la novela. Roland Forgues ha destacado (1986:129) la importancia simbólica de este pasaje por el tratamiento de una de las más importantes reglas del mundo de la aristocracia. El matrimonio del tío abuelo con una mujer de una clase inferior a la suya, en realidad, rompe con esa especie de endogamia clasista tan común en los altos estratos. A la ruptura de ese orden debe sumarse el desafío que implica tomar una determinación de ese tipo y que inevitablemente conlleva a la marginación grupal. Lo que advierte y critica Forgues en este proceso es que la experiencia esté inevitablemente condenada al fracaso. En efecto, este hecho que podría considerarse como una avanzada en un proceso de disolución clasista, prefigura sintomáticamente una serie de fracasos e intentos en los que frente a una situación de dominación o coerción social no hay posibilidad de escape. De hecho, se presenta al tío abuelo como un hombre entregado a la pasión y alejado de la responsabilidad de atender los negocios de la familia. Esta actitud disoluta tendrá un precio que pagar, el precio de la muerte. La situación se

agravará y servirá como gran escarmiento para las generaciones futuras, al saberse que el tío abuelo era el hijo mayor del que llegó a ser Presidente del Perú (por el lado de Susan) y que fue tío carnal de Santiago padre.

La restauración del orden siempre se cumple, como en los cuentos maravillosos, pero con un castigo ejemplar. El tío abuelo pierde a su mujer; después de un tiempo vuelve al redil casándose con una mujer de su mismo nivel social, pero al parecer ya es tarde. Como una especie de extraña maldición el tío abuelo muere debido a que su primera mujer «la pianista, lo había contagiado».

Este tipo de episódica marginalidad advierte, como una severa enseñanza, sobre el precio que debe pagarse cuando se intenta romper el orden original del que, como un sino inescapable, nadie puede huir y al que todos, finalmente, regresan. La intervención del destino, del que se vale el narrador para poner las cosas en “orden”, contribuye a una clase de determinismo que, como una sombra, campeará a lo largo de toda la novela. En efecto, la imposibilidad de actuar y la resignación en la mayoría de los personajes que forman parte de la servidumbre (frente a un estado de cosas que los fascina), puede verse, como sostiene Forgues, en primer término, como una consecuencia de la estrategia general de la narración, esto es, la fuerte ironización que afecta a ambos mundos, pero también como un medio a través del cual se suspende el conflicto, el enfrentamiento de clases. Esto, desde luego, no equivale a sostener que la novela defienda el orden del patriarcado terrateniente y mucho menos el del nuevo pragmatismo que representa Juan Lucas.

Conclusiones

En el universo de los subordinados de *Un mundo para Julius*, es imposible observarse en un espejo sino es a través de la imagen del otro. Su propio mundo (el de los sirvientes) termina siéndoles extraño y hasta peligroso. Un momento clave de la novela es el de la reacción de todos ellos frente a las pretensiones de Imelda de cambiar su situación a través de su propia educación (sin poder reconocer que es ella la que puede servirles de ejemplo en sus intentos de independización). Este hecho nos

habla sobre el apego que estos personajes tienen a los valores paternalistas de la antigua oligarquía. Esta situación incide en la escasa cohesión social de este segmento social y de la inexistencia de intereses comunes capaces de unificarlos como clase. Por ello, la novela representa palmaria-mente al Perú de los años cincuenta en el que se produce la creciente pérdida de cohesión interna en los sectores más pobres de la población a partir, precisamente, del debilitamiento o pérdida de sentido político de la realidad que los invisibiliza socialmente y solo los articula alrededor de necesidades primarias. Refleja, además, y sin duda, el estado ideológico de la clase política durante esos años en los que, curiosamente, los partidos políticos progresistas negociaban en el Perú su supervivencia mediante coaliciones con sus perseguidores.

Siguiendo la línea de estas ideas, podemos observar que la situación ideológica de los sirvientes en la novela, a excepción de Imelda, depende del discurso ideológico de aquellos que han construido una imagen del otro a partir de la negación de aquello que de sí mismos les resulta más repugnante y que les sirve para la creación de estereotipos. La repetición de sus costumbres y la ambiciosa necesidad de parecerse a ellos, vistas en el análisis de los mayordomos, revela, por ejemplo, la pérdida de identidad de los subordinados por una parte y el deseo de integrarse familiarmente a un mundo que no es el propio. Es el caso extremo de Nilda, cuyo cariñoso apego a Julius y a Cinthia la protege del horror que significa la enfermedad de su hijo, al que interiormente le desea la muerte. Esta situación presentada como definitiva, (pues a pesar de ser despedidos y hasta humillados, su actitud sigue siendo complaciente con sus antiguos amos) regirá el comportamiento de gran parte de la servidumbre. Es por ello que el mundo de los sirvientes es un mundo vacío, lleno de mitologías y costumbres cuya existencia se justifica a través de la existencia del bienestar de los otros, los patrones. Situación que, por cierto, los invisibiliza socialmente, despojándolos de sus derechos y obligaciones ciudadanas.

BIBLIOGRAFÍA

- BHABHA, Homi K. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 1994.
- BENSOUSSAN, Albert. «Le principe d'inocence» *Co-Textes* 9 (1985): 45-53.
- BRYCE ECHENIQUE, Alfredo. *Un mundo para Julius*. Edición crítica de Julio Ortega. Madrid: Cátedra.
- ESCAJADILLO, Tomás. «Bryce: Elogios varios y una objeción». *Revista de crítica literaria latinoamericana* 6 (1977): 137-148.
- FERRARI, Américo «Alfredo Bryce Echenique. *Un mundo para Julius*». *Libre* 3 (1972): 137-138.
- FORGUES, Roland. «Valores aristocráticos, valores burgueses y opciones revolucionarias en *Un mundo para Julius* de Alfredo Bryce Echenique». *El fetichismo y la letra*. Lima: Editorial Horizonte (1986): 109-142.
- LUCHTING, Wolfgang *Alfredo Bryce. Humores y malhumores*. Lima: Milla Batres, 1975.
- ORTEGA, Julio. «Prólogo» en Edición crítica de *Un mundo para Julius*. Madrid: Cátedra, 1993: 11-62.
- MONTALBETTI, Mario (Moderador): *Narración y poesía en el Perú*. Lima: Hueso húmero ediciones, 1982.
- Revista *Debate*. «Encuesta sobre la mejor novela peruana de todos los tiempos», 82 (1995): 48-60.

Correspondencia:

Jorge Valenzuela Garcés

Director de la Unidad de Investigación de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Correo electrónico: jorgevalenzuela4@hotmail.com

**AL MARGEN DEL BOOM. CIUDAD, PERSPECTIVA Y
POSTMODERNIDAD EN *UNA PIEL DE SERPIENTE*
DE LUIS LOAYZA**

**AU BORD DU BOOM. VILLE, PERSPECTIVE ET
POSTMODERNITÉ DANS *UNE PEAU DE SERPENT*
DE LUIS LOAYZA**

**ON THE MARGIN OF THE LATIN AMERICAN BOOM. CITY,
PERSPECTIVE AND POSTMODERNITY IN “*A PIEL DE
SERPIENTE*” (SERPENT’S SKIN) BY LUIS LOAYZA**

Antonio Rodríguez Flores

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Resumen:

El presente artículo pretende mostrar el valor de la novela *Una piel de serpiente* dentro de la obra narrativa del escritor Luis Loayza. Creemos que se trata de un texto importante, pues se constituye como una escisión estilística respecto de sus contemporáneos. Su escritura -vinculada al paradigma francés desde la tendencia filosófica existencialista hasta la estética del *nouveau roman*- elabora una subjetividad producto de la percepción del mundo. Dicho aspecto, dentro del contexto del *boom*, resulta incompatible y la mantiene al margen del interés general.



<https://doi.org/10.46744/bapl.201201.004>

e-ISSN: 2708-2644

Résumé:

Cet article vise à montrer la valeur du roman *Une peau de serpent* dans l'œuvre narrative de l'écrivain Luis Loayza. Nous pensons que c'est un texte important car il est une scission stylistique sur ses contemporains. Son écriture, liée au paradigme français de la tendance existentialiste philosophique à l'esthétique du *nouveau roman*, élabore un produit de la perception subjective du monde. Cet aspect, dans le contexte de Boom est incompatible et reste en dehors de l'intérêt général.

Abstract:

This article is intended to show the value of the novel *Una piel de serpiente* (A Snake Skin) in the narrative work of writer Luis Loayza. We believe this is an important text because it is a stylistic breakup with his contemporaries. His writing –linked to the French paradigm from the existentialist philosophical tendency to the aesthetics of the *nouveau roman*– produces a kind of subjectivity as a result of his perception of the world. This aspect, under the context of the *Latin American Literary Boom* is incompatible and keeps it apart from general interest.

Palabras clave:

Ciudad; perspectiva; subjetividad; *boom*; escritura posmoderna.

Mots clés:

Ville ; perspective ; subjectivité ; Boom ; l'écriture postmoderne.

Key words:

City; perspective; subjectivity; Latin American Boom; Postmodernist writing.

Fecha de recepción: 12/01/2012

Fecha de aceptación: 26/04/2012

1. BREVE BALANCE DE LA RECEPCIÓN CRÍTICA DE *UNA PIEL DE SERPIENTE*

Una piel de serpiente nos presenta una serie de personajes que entrelazan sus vidas dentro de un corto periodo. Aun en un contexto revolucionario, la obra no pretende configurarse como apología de alguna perspectiva política, ni aspira a provocar alguna reacción social de corte moralizante o existencial. No presenta, además, una riqueza de técnicas narrativas de vanguardia que sí observamos en otros casos contemporáneos. Entonces, ¿qué hace interesante a *Una piel de serpiente*?

La historia de un grupo de jóvenes que se encuentran en un momento caótico de sus vidas y que ensayan, sin convicción alguna, su pasaporte a la adultez, ¿no es acaso un lugar común dentro de lo que llamamos la producción literaria? ¿Se puede decir que Luis Loayza no aspiraba a ser “el novelista” y que su obra se configuraba como un suburbio literario adrede respecto de la literatura del *boom* y de la Generación del 50?

Si revisamos las poéticas de los autores contemporáneos a Luis Loayza —entre ellas, la de su amigo Mario Vargas Llosa—, podemos corroborar que nuestro autor no presenta concomitancia directa con el estilo en boga de la época. El énfasis en cuestiones relacionadas a marcados desencuentros sociales, la necesidad de los personajes a desplazarse socialmente en busca de oportunidades y la configuración de la idea de nación a partir de la producción literaria, características propias de la novela moderna, son elementos incompatibles con *Una piel de serpiente*.

Otro aspecto destacable es el de la actitud que han mantenido la crítica literaria y el público lector en general. Los sucintos comentarios acerca de la elegancia y elaboración de la prosa de Loayza —sin mayor argumento y trascendencia— no ha contribuido a traspasar la barrera de la mirada exótica de algún especializado en obras de mayor pretensión.

Hace falta saber, también, que Luis Loayza nunca fue un autor que promovió su relevancia dentro de los circuitos literarios. Su producción

creativa, además de ser muy escueta, no representaba un vehículo elocuente para el autor, quien se caracteriza por su afán de pasar desapercibido lo más posible. No obstante, podemos participar de una serie de comentarios críticos más específicos.

Abelardo Oquendo (1964) comentó la novela de su compañero generacional y amigo Luis Loayza. Su apreciación, aunque no muy extensa ni detallista, se establece como una de las más acertadas respecto de *Una piel de serpiente*:

La intención de esta novela no es contarnos una historia ni presentarnos un grupo de gente, sino reflejar el clima que los envuelve, un ambiente, una atmósfera; es decir, la textura de una realidad.

¿Qué entendemos por la “textura de la realidad”? Si leemos la obra, identificaremos que la poética de Loayza constituye un artificio estético que reside en la capacidad transportar un ambiente de tedio y decadencia moral a la escritura. En diversas escenas, se puede corroborar que el clima y las emociones de Juan se conjugan, lo cual proyecta una situación abstracta pero corporeizada. Así, los sentidos del lector se ponen a prueba con la escritura de Loayza.

José Miguel Oviedo (1964) también participó de los primeros comentarios a la novela de Luis Loayza:

No hay culpa ni inocencia; ni pasión ni franca renuncia; simplemente una fatiga existencial que impregna todo y lo hace borroso, melancólico y opaco como es el espíritu profundo de la ciudad.

Lo que formula Oviedo se aproxima a la perspectiva de Oquendo, pero se agrega un dato sobre el protagonista: se establece un símil muy útil para entender la fusión entre la subjetividad y la situación desgastada de la urbanidad. En el grupo, la fatiga existencial es notoria; sin embargo, el acompañamiento del narrador al protagonista confirma que Juan se establece como la figura que sintetiza una fatiga prematura que le

impide comprometerse con algún proyecto o relación sentimental. Acaso el único momento de reacción se da al final de la novela, momento en el cual la indignación se presenta como una exclamación inútil que marca un distanciamiento mayor de la sociedad. Las reiteradas llamadas de Juan no son sino los intentos desesperados por encontrar una salida, la cual no se logra alcanzar.

Para Gutiérrez (1988), la Generación del 50 se divide en tres promociones, según la edad de nacimiento. Luis Loayza se establece como parte de la tercera promoción junto a Oswaldo Reynoso, Enrique Congrains, Gálvez Ronceros, Cecilia Bustamante, Arturo Corcuera, Livio Gómez y Mario Vargas Llosa (50). Producto de la segunda posguerra y la segunda modernización del país previa a los años 60.

Los maestros universitarios más respetados e incitantes —Russo Delgado, Alarco— enseñan a Nietzsche y Scheler, ya se conoce a Heidegger y Jaspers, aquel por traducciones de Wagner de Reyna que datan de 1938; el neopositivismo empieza a entrar a través de Francisco Miró Quesada, se difunde novelas de renegados tipo *La noche quedó atrás* y *El asesinato de Trotsky* perturba la conciencia de los jóvenes, y Stalin es el villano; *El lobo estepario*, apología del hombre solitario y de la utopía de la libertad absoluta, más que una novela es una Biblia para los jóvenes [...] poco después se leerá *El ser y la nada* y *La náusea*, y *El extranjero* y *El mito de Sísifo*; es decir, filosofía de la vida, existencialismo —alemán y francés—, con algo de escepticismo filosófico y científicismo neopositivista, en suma, filosofías irracionales (sic) (54).

La incisiva actitud de Gutiérrez pretende, diplomáticamente y hasta con cierta ironía, descalificar la escritura de Loayza por no responder a una poética del arte como «pastiche». Muchos de los comentarios que se realizan por parte de Gutiérrez, precisamente, no se caracterizan por una lúcida y explícita exposición de los adjetivos con los cuales construye la figura narrativa de Loayza. Su libro, por ende, lejos de ser una crítica, es un libro de memorias personales que comenta apreciaciones:

Luis Loayza no es propiamente un escritor menor, sino un escritor que por convicciones estéticas y acaso por lucidez y honestidad intelectual, eligió el tono menor para sus narraciones pues su experiencia es básicamente cultural [...] De modo que Loayza, con el espíritu mencionado, con una controlada nostalgia y voz asordinada, y renunciando a empresas mayores y a grandes riesgos, y que en nuestra particular formación histórico-social supone explorar las formas de conciencia del torturado hombre peruano, elige el camino menor de la perfección formal y la limpieza y sobriedad del lenguaje, logrando en esta dirección producir —si exceptuamos *Una piel de serpiente*, una de las novelas más aburridas de la literatura peruana— textos de alta calidad como los de *El avaro* y cuentos como «La segunda juventud» o «La enredadera» (109-10).

¿Qué es un tono mayor? ¿A qué hace referencia Gutiérrez cuando plantea que Loayza posee una experiencia “básicamente cultural”? La ideología marxista de Gutiérrez parece llevarlo a una falacia representacional, la cual sintoniza con la discrepancia que manifiesta respecto de los referentes filosóficos de la época. Así, el timbre poético de Loayza se encontraría en consonancia con una estética francesa ligada al existencialismo y la preocupación abstracta por el ser y corrientes, como el autor llama, «irracionales». Las negativas opiniones vertidas por Gutiérrez, no obstante, tienen un blanco bien definido: *Una piel de serpiente*. ¿Qué hace aburrida a la novela de Loayza? No es la extensión, ciertamente. Del comentario poco se puede extraer; no obstante, no podemos negar que se trata de una frase provocadora y que, incluso, sería el aliciente indagador de posteriores críticos.

Uno de los más atractivos volúmenes que se haya editado respecto de la obra de Loayza es *Pura leer a Luis Loyza* (2009), el cual estuvo a cargo de César Ferreira y Américo Mudarra Montoya. En dicha obra se encuentran recopilados una serie de artículos que son de nuestro interés, pues algunos de ellos revalorizan nuestro objeto de estudio, la novela *Una piel de serpiente*. En la Introducción, escrita por César Ferreira y Américo Mudarra, se plantea la trascendencia de la novela dentro del universo narrativo de Loayza:

No menos importante es el tránsito de Loayza hacia la novela con la publicación de *Una piel de serpiente* (1964), un texto que destaca por la limpidez de su estilo y por su capacidad para expresar, entre el silencio y el laconismo de sus personajes, los oscuros designios del poder y la fractura moral de la sociedad peruana bajo la dictadura de Manuel Odría. La novela de Loayza tendrá una segunda edición en España en 1974 y forma parte de un corpus literario que, junto con las novelas de autores como Ribeyro, Zavaleta, Vargas Llosa y otros, es un testimonio de ese difícil momento de la historia del Perú (12).

Cabe mencionar que gran parte de la crítica literaria realizada a la obra de Luis Loayza hace hincapié en los referentes reales de *Una piel de serpiente*. Acaso el recurso más llamativo sea que, como las novelas de sus contemporáneos, presente implícitamente la figura política de Manuel Odría. Ello es correcto en tanto se afilie a la obra con una tradición atenta a los cambios sociales. No obstante, la pertinencia de dicha mención se desvanece al pretender configurar la obra como condicionada por el dato histórico. Esto sucede porque en la novela prima una tendencia de escritura intimista que, aunque condicionada por factores externos, no deja de tener primacía en el desarrollo de los hechos.

Por su parte, Américo Mudarra (2009) plantea lo siguiente:

Juan, el protagonista, el «héroe», es un personaje que -hermanado con los anteriores protagonistas de Loayza- se opone a un orden de las cosas. Él, junto a un grupo de jóvenes coetáneos suyos, pretende generar un cambio social a través de un pequeño periódico. Esta oposición que se encarna de manera profunda en el protagonista se contrasta, y al mismo tiempo se confronta, con los intereses del grupo social al que pertenece. Estos últimos están más interesados en «sobrevivir» que en mantener una oposición. Resulta que sea paradójico que sea su propio grupo el que lo deje sin amparo. Para Juan, la única posibilidad viable es el cambio junto con el grupo [...] La incomunicación queda en evidencia en la última escena en la que Juan desea entablar una llamada telefónica con los amigos de este sindicalista (36).

En la crítica vemos cómo la primera novela de Loayza se inscribe dentro de su corpus narrativo. Así, se resalta que en *Una piel de serpiente* es característico, como en anteriores obras, la presencia de un protagonista que se enfrenta a un orden preestablecido. No obstante, consideramos que, a diferencia de lo que propone Mudarra, Juan no se encuentra comprometido con un cambio social, sino que —si bien participa del proyecto del periódico—, la adhesión a un gruposeudorrevolucionario es parte de la actuación automática que caracteriza al personaje principal. Lo que nos parece acertado es la introducción de la problemática de la incomunicación dentro de la novela, la cual acentúa los conflictos interpersonales del protagonista y delimita una marcada subjetividad que lo distancia de una sociedad corroída por la prevalencia de los intereses personales y la corrupción

Marcos Mondoñedo, en su artículo sobre *Una piel de serpiente* y mediante un abordaje a partir de categorías estructuralistas, argumenta la preeminencia de la descripción sobre el relato:

Lo que propongo para la novela de Loayza es no solo la preponderancia del relato sobre el discurso, sino también, la de la descripción sobre la narración. Esta última preeminencia —la que supone el trastocamiento de una tradicional jerarquización— la proponemos no a partir de una valoración cuantitativa (es decir, no es tan exacto que haya más descripciones que narración, incluso existen más diálogos que cualquier otra cosa, cuestión que corrobora en general la preponderancia del relato sobre el discurso) sino desde la importancia que las descripciones adquieren al ser comparadas con los anodinos sucesos de la novela (167).

¿Qué sucede con la trivialidad en la obra de Loayza? ¿Cuál es su función? No es gratuita, ciertamente. Mondoñedo propone que, si bien las descripciones del narrador no son cuantitativamente mayoritarias respecto de los diálogos, sí poseen una mayor trascendencia semántica. Recordemos que se nos narra la historia y diálogos de jóvenes que se encuentran en un momento liminal de sus vidas: el paso de la adolescencia a la adultez. ¿Como brindar una densidad al patetismo adolescente?

Las descripciones, de esta forma, se contraponen y complementan los diálogos, nos ilustran respecto de la percepción del narrador.

Las descripciones en este sentido, tanto en *Una piel de serpiente* como en la poética del *nouveau roman*, pretenden una objetividad que supone al sujeto como insoslayable punto de focalización, pero que rechaza, lo más posible, cualquier otra intervención suya. Es, pues, una perspectiva subjetiva, el mundo se elabora en una observación, dicho mundo está en el intento de asirlo (169).

El mundo existe en tanto se pretende asirlo. Lo que se presenta al lector es, pues, una perspectiva subjetiva e inapelable, la cual nos sumerge necesariamente en una situación que ambienta el desarrollo de los hechos en la novela.

Agustín Prado (2009), a diferencia de Mondoñedo, guiado por paratextos presentes en el libro *La tentación del fracaso* de Julio Ramón Ribeyro, plantea que *Una piel de serpiente* está influenciada por la poética narrativa de Henry James. Los argumentos pretenden validarse desde el empleo de categorías bakhtinianas que dilucidan las implicancias del desplazamiento espacial del protagonista; no obstante, Prado no logra justificar con ejemplos textuales, sino con datos biográficos la filiación de Loayza a la poética de James. Sin embargo, un aspecto que resulta interesante de la propuesta del crítico es su apreciación de la sexualidad, factor que no había cobrado relevancia en los análisis realizados por parte de la crítica literaria respecto de *Una piel de serpiente*:

Para las fechas en que *Una piel de serpiente* se publica, el tema de la sexualidad en la adolescencia y juventud había ganado bastante en terreno en los predios de la literatura peruana. Muy cercano en el tiempo, *Los inocentes* (1961) y *La ciudad y los perros* (1963) retrataban situaciones donde la sexualidad es un componente importante en la vida de los adolescentes de diversos estratos sociales (187).

Aunque no hay un desarrollo amplio del tema, la mención de este aspecto en el artículo de Prado resulta funcional para la crítica posterior y para los efectos del presente ensayo.

Jorge Coaguila (2009) hace hincapié en la precisión del dato referencial:

La novela solo se centra en tres días de un verano durante los últimos días del régimen militar. Además del centro de la ciudad, también se desarrolla en distritos de clase media como Barranco, Miraflores y San Isidro. Está claro que a Loayza no le interesa ofrecer el nuevo rostro de la Lima de entonces cuando emergen los barrios marginales, como sucede con sus colegas de la generación del 50. También se muestra contrario a la novela total propugnada por Vargas Llosa (178).

Para entender la crítica de Coaguila, es necesario tener en consideración dos aspectos. El primero de ellos reside en la tendencia de la denominada Generación del 50, desde una estética realista, a retratar artísticamente los cambios que sufrió la urbanidad limeña de la época. Peter Elmore señala que uno de los más interesados en tal proyecto representacional fue Julio Ramón Ribeyro. Así, el autor de *Los muros invisibles* (1993) nos informa sobre un artículo que publicó Ribeyro en el periódico *El Comercio*, en el año 1953. Según el crítico, el escritor de la Generación del 50 «examina con moroso sarcasmo las posibilidades novelescas de la capital peruana» (145). Por otro lado, se encuentra el proyecto de la novela total que, desde una perspectiva marxista, plantea que ningún fenómeno debe entenderse independientemente de los que lo rodean dentro de un proceso histórico dialéctico. Así, una representación narrativa debe aspirar a aprehender la complejidad de la realidad y las características de las interrelaciones humanas. Todo ello no sucede en la narrativa de Loayza, sino todo lo contrario.

Tempranamente, el escritor nos hace partícipes de una novela poseedora de una subjetividad que se haría patente en el denominado *posboom* o novela posmoderna. Este es uno de los motivos por los cuales la

novela de Loayza no caló dentro de la producción de la época, la cual, en el ámbito peruano, fue absorbida por la figura de Mario Vargas Llosa.

¿Cómo entendemos, entonces, la novela de Loayza? ¿Se trata de una obra precursora de la posmodernidad peruana o, simplemente, el intento de afiliación a una estética distinta a la de la novela moderna? Un aspecto que puede mellar la elección de la primera alternativa reside en que, en el texto, se hace referencia a un régimen militar y a la reacción revolucionaria que este implica. Pero ¿realmente son importantes dichas menciones en *Una piel de serpiente*? La obra no trasciende, precisamente, por una preocupación moralizante o doctrinaria de algún tipo, ni se configura como la “gran novela latinoamericana” por su temática comprometida con el contexto político-económico-social del territorio. ¿Por qué, entonces, la mención de elementos contestatarios y demás significantes coyunturales de la época?

2. CARACTERIZACIÓN Y SUBJETIVIDAD EN *UNA PIEL DE SERPIENTE*

Una piel de serpiente nos narra las peripecias de un grupo de jóvenes que atraviesan un momento de tránsito en sus vidas: de la adolescencia a la adultez. La trama tiene como hilo conductor a un proyecto periodístico revolucionario y anticapitalista, en el cual participan gran parte de los personajes. Finalmente, en el fracaso de dicho proyecto confluye una derrota ligada a los aspectos emocionales que se van planteando a lo largo de la obra.

Así, los personajes se constituyen en universos independientes que, en conjunto, plantean una pluralidad de caracterizaciones dentro de la obra. Ello está íntimamente ligado al distanciamiento de las perspectivas totalizantes propias de un proyecto de elaboración de una identidad o nación. Es entonces que podemos apreciar una tendencia a la elaboración de caracteres compuestos por una marcada subjetividad que los disocia y les impide cualquier tipo de vínculo productivo. Dicho aspecto puede apreciarse con mayor detalle en el análisis de los personajes del grupo de adolescentes que se representa en la obra.

2.1 El grupo

La referencia a un “grupo”, para denominar al conjunto de adolescentes que participan de las acciones de la obra de Loayza, debe ser tomada con cautela. Esto, debido a que las características de dicho conjunto, que a continuación pasaremos a detallar, revelan una constante incomunicación por parte de los integrantes —esto, sin contar con los marcados conflictos entre algunos de ellos.

2.1.1 Características generales

La estabilidad en todo tipo de relaciones sociales se establece a partir de una toma de decisiones relacionada a un compromiso estable, lo cual implica un nivel de madurez y de reconocimiento de lo que se desea (o cree que se desea). La subjetividad del conjunto de personajes está marcada, sin embargo, por una constante actitudinal: una tendencia a la autodestrucción. Dicho comportamiento se evidencia en cuatro tipos de formas autodestructivas presentes en los personajes jóvenes, quienes son, precisamente, los miembros de la collera.

Una piel de serpiente presenta una diégesis marcada por un paroxismo, tanto depresivo como festivo, que nos informa respecto de los conflictos internos de los personajes; estos, alejados de toda realidad, viven sumidos dentro de sus propios miedos y fantasmas. Así, la situación egocéntrica que los caracteriza es, precisamente, la que les impide mantener fluidas relaciones interpersonales.

2.1.2 Integrantes

La narración establece una relación entre el protagonista y los personajes secundarios como lo es la del centro y los márgenes. Esto, porque la obra presenta una historia en la que todo gira, acaso con insignificancia, en torno a Juan. Así, cualquier intento externo por enclavarse dentro de la centralidad que proyecta el protagonista (dígase mantener un vínculo más estrecho) termina siendo expelido ante una situación pasional introspectiva.

2.1.2.1 Juan

El completo protagonismo de Juan queda legitimado, en primera instancia, al ser el único personaje presente en todas las escenas de *Una piel de serpiente*. Es un joven perteneciente a la clase media limeña que vive desencantado de todo, lo cual lo conduce a no tener mayor pretensión de formalizar sus relaciones interpersonales. La diégesis nos narra cada una de las acciones de Juan, lo que implica un seguimiento constante y lineal de su recorrido. Además, Juan es quien encarna la primera forma autodestructiva de la obra.

2.1.2.2 Felipe

Es sobre Felipe en quien recaen diversas expresiones contundentes y reveladoras respecto de lo infructífera que resultaba cada actividad de los chicos del grupo. Desde la idea del proyecto periodístico revolucionario, el personaje venía realizando diversos comentarios negativos en relación al desenvolvimiento de los colaboradores. No obstante, las intervenciones de Felipe siempre funcionan como invocaciones a la sensatez para los personajes que lo rodean. La escena en el Malecón es bastante representativa al respecto. Todos se encuentran alcoholizados y Jopo, quien es uno de los más afectados, se lamenta de su vida mientras tambalea. Felipe evita su caída y dice lo siguiente:

—Esto se pone aburrido— dijo. —Los problemas espirituales de los jóvenes que han tomado unos tragos de más son muy aburridos (47).

Estas sorprendidas inserciones del personaje, compañero de Juan, constituyen la voz reflexiva dentro del paroxismo poético propio del estilo de Loayza. Su parquedad es contundente: rechaza las manifestaciones de sus compañeros porque las sabe infructuosas; su voz es, dentro del relato, la expresión de una madurez que vaticina el final conflictivo que depara a los personajes, en especial a Juan.

2.1.2.3 Tito

Entre los personajes secundarios podemos rastrear a Tito, un tipo ansioso e impetuoso. Era uno de los más entusiasmados por la liberación de la dictadura, pero de una forma irracional y carente de argumentos. Su lucha no tiene un motivo mayor que el de la automotivación. Así, con este personaje es que podemos identificar el segundo tipo de manifestaciones adolescentes, la autodestructiva: ahora el ímpetu irreflexivo se configura como una vía para el fracaso.

2.1.2.4 Alfonso

Un caso aparte es el de Alfonso, quien es el miembro estratégico de la collera. Siempre busca un respaldo para sus propósitos y poco o nada le interesa si debe recurrir a medios que atentan contra su ideología izquierdista; lo que le interesa es publicar el periódico revolucionario. A diferencia de los demás personajes, y aunque su línea sea la más controversial, es de los pocos que saben lo que quieren y no se detienen hasta conseguirlo. Si observamos una movilidad en las actividades concernientes al periódico, esta se debe a la presencia estratégica de Alfonso. Por ello, este personaje se configura como un quiebre dentro de un espeso ambiente adolescente que no conduce a ninguna parte.

2.1.2.5 Fernando

Fernando encarna la tercera forma autodestructiva que se nos presenta en el texto. Es considerado, constantemente, el “cretino” del grupo por sus compañeros. Es un sujeto de la clase media alta de la ciudad y que se caracteriza por su absoluto pragmatismo y desinterés de todo aquello que no le incumba. Es el prometido de Carmen, con quien quiere casarse únicamente para poder obtener la gerencia de la empresa de su padre.

Su afán por conseguir lo que quiere a costa de cualquier objeto o persona, a diferencia de la actitud de Alfonso, está íntimamente ligada al mantenimiento de su condición económica e implícita vida despreocu-

pada. Así, no es capaz de valorar lo que lo rodea; por ello, se caracteriza por objetivizar a las personas. La escena en el Malecón, en la cual pretende generar un malestar a Juan, nos presenta el infantilismo del personaje: le confirma que Carmen y él contraerán nupcias pero, al no encontrar mayor respuesta del protagonista, Fernando realiza una pataleta.

2.1.2.6 Jopo

Jopo se establece como la cuarta forma autodestructiva puesto que se caracteriza por su constante estado depresivo y su enfática búsqueda del peligro (en una tendencia catártica). Esta fuga simbólica delata un esmero por escapar de toda asunción de responsabilidad. Pero, en el proceso, el personaje cae en un excesivo patetismo propio de la exageración de su condición. Ahí es que vemos cómo confluye también lo autodestructivo dentro de un procedimiento de hermética irreflexión.

2.1.2.7 Sr. Arriaga

El caso del Sr. Arriaga corresponde al de la cruda contracara social en la que se ven inmiscuidos los personajes. Se trata de un burgués oportunista y relacionado socialmente. Busca de manera constante sacar provecho de las situaciones y se caracteriza por su discurso demagógico, el cual esconde una preocupación por sus intereses políticos y comerciales. La perorata que entabla en su entrevista con Juan está plagada de figuras retóricas y populares que pretenden respaldar sus intenciones. Su sinceridad está disfrazada de ironías y frases hechas que tienen como objetivo encandilar a quien lo oye.

De ahí que hayamos identificado el comportamiento del señor Arriaga como la contracara de la actitud de los chicos del grupo: este es un personaje experimentado en cuestión de relaciones sociales y que ha visto conveniente emplearlo para conseguir sus objetivos. Esto le obliga a permanecer en contacto con lo que sucede en el mundo, pues ello le permite actualizar sus tretas, que le permitirán obtener beneficios.

Lo que sucede con los personajes jóvenes es que viven dentro de una posibilidad existencial que recrean como refugio insano. Cada uno vive y aprecia el mundo desde su perspectiva; nunca vemos que los personajes permitan ser influenciados o intervenidos por el discurso de otro.

2.2 Carmen o de la (re)presentación de Juan

El caso de Carmen merece una especial atención. Es el único personaje femenino de importancia en la obra. Mientras que la figura de su madre solo contribuye a insertar apreciaciones negativas y la madre de su prometido (Felipe) es casi imperceptible, Carmen perfila el comportamiento de Juan en la intimidad, fuera del grupo. Esto genera un contraste que permite el desarrollo del conflictivo tema del amor adolescente. Así, las escenas en las que se aprecia el contacto entre el protagonista y Carmen también contribuyen a reforzar el perfil autodestructivo de Juan.

El caso de la relación entre Juan y Carmen es preciso para representar uno de los momentos en los que el mundo exige al protagonista la asunción de una responsabilidad, la misma que no quiere ser aceptada:

—Tengo un pretendiente— dijo Carmen.

—¿Otro? Muy bien Bicho.

—¿Otro? ¿Quién es el primero?

—Tienes muchos pretendientes. ¿Quién es el nuevo?

—No, dime primero quién es el primero.

—Yo, naturalmente.

—Ah— dijo Carmen. —Tú no cuentas. No te va a gustar este.

—Si no me gusta lo mataremos. Pero antes tengo que saber quién es.

—Tú lo conoces; es Fernando Arriaga.

Juan se detuvo un instante, para reírse. Su risa era áspera, sin alegría.

—Bravo— dijo. —Muy bien, Bicho.

—¿Te gusta?

—Claro que me gusta. Tiene un automóvil espléndido. Muchas virtudes. Lo que se llama un buen partido.

—Casi me convences. A mí no me gusta, pero de veras, no es mala persona.

—No— dijo Juan. —Como nadie es perfecto, es un imbécil. Pero nada más (25-6).

La cita anterior corresponde a un diálogo entre los personajes mencionados. En ella resulta reveladora la parca reacción de Juan al enterarse de que su pareja está siendo presionada a comprometerse con Fernando, el hijo del Sr. Arriaga. Lo lógico era que demuestre su incomodidad de manera tangible, pero lo que apreciamos es un comportamiento altanero que no da lugar a congoja. Lo que queda implícita es la demanda de Carmen por ser reconocida y obtener un lugar fijo en la vida de Juan. Ella pretende forzar al protagonista a alguna reacción pasional, la cual, finalmente, no se manifiesta en ningún momento.

Pero observemos también que el ánimo de Juan no es el mejor. El narrador nos da un guiño al respecto: «Juan se detuvo un instante, para reírse. Su risa era áspera, sin alegría». Lo que hace nuestro personaje es reprimir cualquier actitud que permita mostrar su incomodidad al saber que su pareja sexual está comprometida con otro. Este comportamiento contradictorio y autodestructivo se traduce en una fuga mediante el empleo de ironías y demás figuras que le permitan evadir cualquier demanda.

El ejemplo corresponde al plano amoroso que tiene lugar en la obra gracias a la intervención de Carmen. Pero, dentro del plano social general también encontramos una ausencia de respuesta por parte no solo del protagonista, sino de los demás personajes. El ejemplo más nítido lo encontramos nuevamente en el protagonista, quien se enfrasca en un proyecto periodístico liderado por Alfonso. Vemos cómo Juan participa del mismo, pero de una forma irrelevante y torpe, lo que habla de su desidia con respecto a involucrarse en algo realmente serio.

En algún momento, vemos el compromiso de Juan por continuar con la idea del proyecto del periódico (incluso participa, sin saberlo, del

plan para engañar a los investigadores), pero esta no pasa de ser una actitud despreocupada y automática. Como podemos apreciar, no se tiene conciencia de las dimensiones que cobra el proyecto, ni las consecuencias de publicar un periódico contestatario bajo un régimen militar.

La falta de compromiso le impide al protagonista identificar las contradicciones en las que ingresa al participar del “juego” político. Todos los personajes pertenecen a la clase media, y vemos que Juan incluso tiene a su servicio una empleada doméstica. ¿A qué apunta nuestro personaje sino a contribuir con una ideología que, precisamente, rechaza su condición social? De lo que trata la idea del periódico –para el protagonista–, es una aventura despreocupada que al final escapa de sus manos y le hace entender los conflictos en los que involuntariamente se ha visto inmiscuido.

3. CIUDAD, PERSPECTIVA Y POSMODERNIDAD

Una piel de serpiente posee tres aspectos fundamentales para comprender su lugar marginal dentro del universo literario del *boom*, en la que apareció. Dos de ellos son intrínsecos e interrelacionados entre sí, mientras que el tercero está ligado al planteamiento de las temáticas y su situación respecto de las demás obras contemporáneas. Del primer grupo podemos hacer alusión a la interacción estilística entre ciudad y perspectiva propia de los personajes, mientras que del segundo a la presencia de elementos posmodernos de la obra de Luis Loayza.

3.1 Fusión ciudad-perspectiva

En la obra de Loayza, el estilo con el cual se elabora la representación de la ciudad se fusiona, de manera profunda, con la perspectiva depositada en cada uno de los personajes. Así, los aspectos de la intensidad psicológica de los actantes ficcionales tienen como refuerzo distintivo una flexible representación de la ciudad: el clima, los paisajes, etc. Tanto perspectiva como ambiente parecen confabularse y adquirir una homogeneidad emotiva. Es entonces que podemos identificar que la poética representacional de Luis Loayza, para su primera novela,

recupera la plasticidad en el arte verbal. Dicho procedimiento consiste en la revitalización de los actos de habla de los personajes mediante su vinculación con el entorno. Por ello, las reflexiones e inserciones que se realizan para representar la interioridad de los personajes, en especial de Juan, encuentran en el clima y los objetos a testigos sincronizados con las emociones.

Vemos que el proceso de descomposición en el que ingresa la ciudad adquiere una relación metafórica con el ánimo de personajes situados en momentos liminales de sus vidas: el paso de la adolescencia a la adultez implica un desencanto hermético que tiene su correlato en las «habitaciones cerradas sobre sí mismas».

Las descripciones del ambiente también participan en escenas particularmente desagradables. Luego de la salida intempestiva de la casa de los Arriaga por parte de Juan, quien acababa de enterarse de las tretas que habían confabulado a sus espaldas, se nos relata el fin de la obra:

Afuera la tarde se desmoronaba. Del pequeño bosque venía sombra y silencio. Juan caminó rápidamente, casi corriendo, entre los árboles. Se detuvo, volvió sobre sus pasos y cerca de la casa de Arriaga entró en un café.

—¿Tienen un teléfono?— preguntó.

Le indicaron uno, al fondo. Fue, marcó un número, esperó largo rato. Colgó el fono y volvió hacia la puerta.

—¿Se comunicó?— le preguntaron.

—No— dijo Juan. —Nadie contesta. (120)

Después de observar cómo su entorno se consolidaba en un grupo de oportunistas y al no encontrar respaldo en ningún personaje, ni siquiera en Carmen, una síntesis de furia y decepción embarga a Juan. Pero esto no se presenta de forma implícita, sino que se nos devela mediante las descripciones del entorno.

Una piel de serpiente condensa el aspecto estilístico con la perspectiva depositada en cada uno de los personajes, principalmente en el protago-

nista. Dicho propósito de filiación con el ambiente urbano, no obstante, no posee un afán de dinamizar ni el discurso ni el estilo en general.

Pero, *¿Una piel de serpiente* tiene como función ironizar acerca de aspectos existenciales o configurarse como el modelo estilístico? La respuesta es correcta en ambos casos, simultánea y complementariamente. Por tanto, es conveniente realizar un análisis de la diégesis y las posibilidades representacionales que ofrece.

Que el tipo de narrador sea omnisciente y esté en tercera persona, indica que la obra es producto de una narración pormenorizada de los hechos que en ella se lleven a cabo. Pero debemos agregar que la diégesis también se caracteriza por ser sincrónica, es decir, en ningún momento observamos el empleo de algún recurso técnico que represente aceleraciones o racontos. El artificio presente en la narración se manifiesta en las modalidades de intervención por parte del narrador, la cuales revisaremos a continuación.

3.1.1 Paisaje y reflexión

La representación de la ciudad de Lima que realiza el narrador se manifiesta como la confluencia de expectación, remembranza y reflexión. El siguiente pasaje resulta ilustrativo al respecto:

Alejada de la ciudad esta fue otra ciudad, más pequeña, sobre los acantilados polvorientos y cerca de las playas, el encuentro afortunado de los veranos. Sobre el mar los señores levantaron sus mansiones; pero a muchas de ellas los temblores de arrancaron una parte y todavía puede verse a veces entre la hierba vertical del acantilado, entre el polvo, una fina parte intacta de balaustrada, unos escalones de mármol. Sin embargo aquí las casas nunca fueron demasiado grandes, nada fue excesivo ni lujoso, sino de una desanimada elegancia, y cuando la moda abandonó la pequeña ciudad como una juventud, le dejó su rostro verdadero, su aire caluroso; quedó en la ciudad cierto desapego parecido a la paz, una sonrisa un poco triste y quizá irónica, como las estatuas europeas

de principio de siglo cuyo color se ha ido volviendo amarillo entre los jardines olvidados (94).

La narración parece tratarse de un viaje espacial y turístico en donde se le informa al lector cada detalle de los espacios que el protagonista va recorriendo. Pero en esta descripción pormenorizada —que incluso menciona detalles extra sobre las imágenes que se nos recrea—, persiste una reflexión existencial: lo que se está realizando con la diégesis es un paralelo metafórico en el que la ciudad es personificada y posee un ciclo vital.

¿Por qué sería importante metaforizar a la ciudad respecto del hombre? ¿Por qué evaluar a la ciudad en términos existenciales y por etapas? Ello se debe a que, precisamente, la obra apunta a retratar un período de crisis existencial por el cual los humanos pasan y que es el tránsito de la juventud adolescente a la adultez.

En ese «cambio de piel», los conflictos se acentúan puesto que unseudobrillo juvenil (en el que todo es posible) se va atenuando para dejar ver una realidad decepcionante: toda posibilidad del pasado se ve ínfima e intrascendente en relación a lo que se encuentra en el presente. Este contraste temporal es el que precisamente vemos en la apreciación de la ciudad y sus elementos.

La decadencia es lo que prima cuando se abandona el momento de gloria juvenil. De ahora en adelante, se nos trata de decir, es necesario desengañarse y descubrir que hay algo superior que nos desmorona y nos deja poca importancia dentro de una periferia: el esplendor de la juventud se termina, lo cual genera conflictos internos dentro de los hombres.

Los personajes se encuentran atravesados por sus fantasmas autodestructivos y la ciudad, desde la óptica de la diégesis, se acopla a dicha decadencia de forma simbólica. No es gratuito que la descripción se encuentre luego de una accidentada despedida entre Carmen y Juan, cuando el protagonista sale a meditar a la playa.

3.1.2 Complementación emotiva del discurso

La diégesis también apunta a generar una compensación discursiva, debido a que el texto se caracteriza por su economía lingüística. Podemos mencionar dos casos en los que se manifiesta ello:

—No hay que molestarse. Eso da arrugas. ¿Quieres tener arrugas?
¿Dónde es la comida esta noche?

—Donde mis primas— contestó Carmen y quedó otra vez en silencio, el labio inferior un poco saliente, como ofendida (19).

Las limitaciones representacionales provenientes de las intervenciones directas de los personajes, díganse diálogos, son complementadas con la subjetividad de la voz del narrador. Así, en la cita anterior, se nos describen los gestos de Carmen luego de la intervención de Juan.

Vemos cómo la omnisciencia del narrador es empleada para integrar al lector dentro de los hechos y hacerlo formar parte de la narración. Esto hace que sea posible su inmersión y se difuminen las barreras ficcionales, lo cual es, precisamente, otra característica de la poética de Loayza: no se trata de excluir al lector, sino incorporarlo a la lectura; no obstante, ello sucede siempre bajo la supervisión del narrador.

—Mañana, otra manifestación— dijo Alfonso.

—¿Cómo? El centro está lleno de policía.

—Ah— gritó Tito con la boca llena, levantando una mano. Quería reírse y tragar a la vez; parecía feliz. Hizo un esfuerzo, pasó la comida y pudo hablar moviendo enérgicamente el tenedor:

—La nueva técnica, señor (28).

En este pasaje vemos cómo se continúa con la idea anterior de incorporación del lector a situaciones sociales. Pero vale indicar que también se pretende reforzar la subjetividad guía del narrador: las frases «como ofendida» y «parecía feliz» nos hablan de la limitación realista de un espectador que debe someter su descripción a la subjetividad de su interpretación. La voz del narrador se establece así como

la autoridad referencial máxima del texto. Esto también sucede porque sin las acotaciones que realiza el narrador no sería posible para el lector reconstruir los hechos de manera tan detallada. Ya sean los gestos de desagrado, las carcajadas y demás expresiones que los personajes no permiten apreciar en sus diálogos, estás encuentran un lugar a partir de la diégesis.

Para que una descripción sea exitosa se debe involucrar, mínimamente, tres de los cinco sentidos. Así, se facilita al lector de su participación en el texto:

El escritorio olía a cuero; los sillones eran profundos y casi sin usar, al igual que los libros, de colección demasiado pareja y reluciente. La luz, escondida, parecía salir de los rincones, pero era cruda y se quebraba en la chimenea falsa y reluciente, en los cuernos barnizados de una cabeza de venado, en las pipas negligentes sobre los ceniceros (116).

Si algo podemos identificar como característica del narrador de Loayza es su profunda sensibilidad. Observamos que el narrador nos transmite olores, sensaciones y visiones que recorren el espacio en el que se desenvuelven los hechos. Cabe resaltar que los instantes en los que se da el desarrollo son aquellos en los que existen pausas entre los diálogos o en los preludios de un encuentro.

3.1.3 Sugerencia en la narración

Para cumplir con la representación realista del narrador, quien también debe ser considerado un personaje de la obra, es necesario establecer límites estratégicos en la narración:

Se besaron. Después Carmen dijo algo en el oído de Juan y volvieron a besarse.

—Las niñas no dicen esas cosas— dijo Juan (26).

El narrador pudo habernos mencionado qué le dijo Carmen a Juan cuando le habló al oído. Pero lo que se prefirió fue dejar a la imaginación del lector el mensaje, para luego agregar una frase juguetona, a modo de irónica complicidad sexual. Este aspecto también corresponde a una táctica de economía del lenguaje, la cual, en esta oportunidad, sirve para reforzar el juego en el que se ven sumidos los personajes.

3.1.4 La narración como atenuante emotivo

La narración no solo complementa los vacíos representacionales e incorpora al lector dentro de las situaciones sociales, sino que también se caracteriza por insertarse en momentos claves:

—Bueno— dijo Alfonso. —Nos vamos a reventar, pero de acuerdo. Pero si la policía se queda con el número nos quedamos hundidos hasta el cuello en deudas.

—Ya veremos eso— dijo Juan.

Fue hasta la ventana: un jardín interior se revelaba en el aire más fresco, en el movimiento de las hojas, en sombras de arbustos que señalaban la distancia con su presencia tenue (35).

La cita anterior corresponde a un momento de discusión que sostiene Alfonso con el protagonista respecto de lo peligroso que resulta exponerse demasiado ante la policía. Lo interesante es observar el fuerte contraste que se da a partir del viro en la mirada del personaje: cuando Juan observa el jardín por la ventana, la voz del narrador parece describir la perspectiva del protagonista en relación a la naturaleza. El contraste reside, precisamente, en el paso de una discusión conflictiva a la contemplación de la naturaleza como fuente de paz y armonía tenue.

El brusco cambio, no obstante, da lugar a un equilibrio emotivo que resulta simbólico: el personaje busca desligarse de aquel mundo que lo presiona; la admiración y la apreciación sensorial de la naturaleza son los vehículos que le permiten llegar a la paz que busca. Así, la representación que ofrece la voz del narrador juega un papel muy importante

al otorgar un particular dinamismo que acelera por momentos, como también se ralentiza en otros.

3.1.5 La aceleración de los hechos

Ya hemos identificado lo relacionado a la economía del lenguaje en las anteriores características de la diégesis de Loayza en *Una piel de serpiente*. No obstante, hay una aceleración que merece especial atención:

—Nada ni nadie podrá detectar la marcha de este proceso incontenible— dijo Tito. En su voz había ya un principio de sueño. Un reloj dio las horas, discretamente, en una esquina. Alfonso, Sánchez, Juan diagramaron el periódico, escogieron las fotografías, redactaron los titulares, corrigieron las pruebas. Leyendo su propio artículo Tito acabó por dormirse (36).

Lo que pretende la voz del narrador, en esta oportunidad, es reducir al máximo una retahíla de hechos que demandarían un mayor detenimiento. Pero esta aceleración resulta estratégica puesto que evita caer en pormenores innecesarios que poco o nada aportan a la comprensión de las perspectivas de los personajes.

En todo caso, lo que se termina exponiendo pintorescamente es el perfil de Tito, quien siempre se esmera por proferir discursos exaltados respecto de los proyectos revolucionarios o las actividades específicas del mismo (como la relatada), sin que ello sea realmente cumplido en la realidad. Vemos cómo la configuración «criolla» de Tito es posible gracias a la aceleración de los hechos, la cual permite que se resalte este hilarante aspecto.

3.1.6 Perspectiva espacial y desenfoque

La poética de Loayza se caracteriza por su constante desmitificación y descentralización tanto del nivel estilístico, como de la configuración de los personajes. Lógicamente, esta característica no es ajena a la diégesis y la podemos rastrear en el siguiente pasaje:

—Deberías hacer más caricaturas, viejo.

Felipe se encogió de hombros. Empezó a comer. El clarinete pareció rebelarse un momento, pero luego dudó, consumiéndose. Empezó otro disco.

—Quizá fuera mejor que el periódico se hundiera de una vez— dijo Felipe. —A veces me parece que es un juego de niños que quieren divertirse. Me da un poco de vergüenza (41).

La escena se desarrolla en el bar del malecón, en donde entablan una conversación Felipe y Juan. Como en la mayoría de los casos (las excepciones son los diálogos con Carmen), el tema es el periódico. La pausa que se nos ofrece para introducir la voz del narrador resulta reveladora: a partir de los datos, se nos permite una reconstrucción imaginaria del espacio en donde se lleva a cabo la conversación. Por un momento se distrae al lector de la atención de los personajes, la misma que se deposita en la descripción de la cadencia musical de la canción.

Pero esta pausa tampoco es gratuita en el texto. No solo sirve para restarle importancia al centro, que es el diálogo, y recrear una perspectiva, sino que ese desenfoque trasciende en una reflexión que permite dar paso a una nueva intervención que se inicia con el nuevo «disco». En ella, Felipe critica el proyecto del periódico y podemos apreciar como la pausa que difumina la atención del centro se configura como un momento de autocrítica.

3.2 *Una piel de serpiente* y la escritura posmoderna

Cuando hacemos referencia a la posmodernidad, una variedad de concepciones al respecto derivan en etiquetarla, indiscriminadamente, como la actual situación social y cultural en la que nos vemos sumidos. No obstante, en dicho proceso, se cometen una serie de generalizaciones que omiten las características propias de cada ámbito en el cual se desarrolla el denominado fenómeno posmoderno.

A lo largo del ensayo hemos analizado aspectos ligados a la representación tanto estilística como temática de *Una piel de serpiente*, lo cual

conmina a identificarla como un caso atípico dentro del contexto del *boom* literario. Acaso sea la arbitrariedad de las divisiones y clasificaciones que sufren las obras el motivo por el cual *Una piel de serpiente* está relegada a un nivel excepcional, como si el *boom* hubiese sido la única plataforma de expresión literaria de la época. Lo que proponemos, por el contrario, es la presencia de escrituras paralelas a la perspectiva que ofrecía la modernidad literaria —y con ella el *boom*. Dicha presencia, dentro de un contexto de eclosión mercantil, no apostaba por una “profesionalización”, como sí sucedía con los autores de aquel proceso. Al respecto, Ángel Rama menciona que:

Los traslados de escritores latinoamericanos a otras regiones del mismo continente, que mostraban mayores posibilidades de difusión por contar con editoriales, revistas, grandes diarios, o a Europa y a Estados Unidos (censurados injustamente con estrechez de miras) respondieron a este afán de profesionalizarse, cumpliendo a cabalidad con su vocación y, simultáneamente, con que edificaran la rica literatura propia [...] Y es obligatorio agregar que, en su inmensa mayoría, esos escritores han seguido sirviendo —espléndidamente— a la cultura latinoamericana que los engendró, sobre la cual siguieron rotando obsesivamente, fuera la que fuere la ciudad o país donde residieran (33).

La modernidad abarcó diversas facetas escriturales, incluidas las de los opositores al *boom* como José María Arguedas. Por tanto, debemos entender el *boom* como parte de la modernidad escritural y no como el paradigma de tal proceso, el cual fue más extenso aun de lo que implicó el pasajero triunfo editorial. No obstante, no podemos dejar de atender a lo que hace referencia Rama: dichos escritores, aquellos que se desplazaron espacialmente para obtener mayores atenciones editoriales, no dejaron de hacer referencia a sus lugares de procedencia y reconstruyeron, de esta manera, una cultura fuera de la misma. Las preocupaciones políticas y remembranzas culturales, muchas veces confrontadas con la adquisición de un cosmopolitismo, fueron expuestas dentro de sus producciones.

Como indica Rama, dicha etapa de éxito empieza a resquebrajarse a finales de los años 60 y principios de los 70, lo cual daba lugar al ensalzamiento de una nueva narrativa no ligada a una tendencia *bestsellerista*. Es así que se da inicio a una nueva producción que cobra distancia, tanto temática como estilística, de la modernidad última que buscaba reconfigurar la historia y la nación mediante diversos mecanismos narrativos de vanguardia (los cuales, por cierto, se desgastaron progresivamente).

La posmodernidad literaria o la escritura *posboom* sería la etiqueta con la cual actualmente reconocemos a la gran masa de obras literarias que aparecieron posteriormente al *boom*, ya sea como reacción a la misma o como simple redefinición de las preocupaciones. No obstante, no existe una cronología de la posmodernidad latinoamericana; hay quienes adjudican (De la Puente, 1999) a *La casa de los espíritus* de Isabel Allende como la iniciadora de la posmodernidad literaria. Sin embargo, también se puede rastrear autores como el chileno Skármeta, quienes desde los años 60 son catalogados como precursores de una manifestación posmoderna. Lo cierto es que la crítica coincide en señalar como posmodernas al conjunto de obras que se consolidan posteriormente a los años 70.

¿*Una piel de serpiente* (1964), puede denominarse posmoderna? Antes de responder la interrogante planteada, pasaremos a revisar, sobre la base de dos textos, las características de una obra literaria de corte posmoderno.

Mempo Giardinelli (1996) plantea, en principio, que se debe distinguir entre una posmodernidad literaria escéptica e iconoclasta, de una posmodernidad crítica que, en todo caso, debería entenderse como modernidad de la modernidad. Para Giardinelli, la escritura moderna se caracteriza, más que por la estilística, por un espíritu crítico y contestatario de la realidad circundante, como una forma de apelación a la esperanza. La posmodernidad literaria, revestida de una nueva estilística, no deja de poseer una actitud que demanda una reacción social. No obstante, el contexto se ha modificado y la intromisión de nuevos medios

de comunicación ha participado en dicha reconfiguración social de las preocupaciones humanas.

El escritor menciona que la narrativa posmoderna posee características que pasaremos a exponer a continuación. En primer lugar, se nos menciona que la escritura posmoderna «Alejada del virtuosismo procura instalarse más en la recuperación de las voces de la oralidad, en cierta sencillez expositiva, y en la no exageración forzada de los rasgos de los personajes. El estilo posmoderno es sofisticado» (266). Recordemos que la novela moderna, deudora del realismo, se dedicaba a profundizar en la elaboración del personaje de tal forma que se hacían explícitos sus rasgos. En *Una piel de serpiente*, precisamente, el reconocimiento del perfil de los personajes surge a partir de un análisis interpretativo del lector pues no hay calificaciones directas, ni siquiera la elaboración del genotipo de los personajes. Lo que importan son los diálogos, las reflexiones y las percepciones.

Un segundo aspecto que se menciona es que la escritura posmoderna apuesta por «[...] revalorizar la vida lejos de las miradas dogmáticas. La posmodernidad es evidente, está alejada de discursos “comprometidos” y no quiere hacer una literatura al servicio de ideología o revolución alguna» (266). En la obra de Loayza, como mencionamos anteriormente, no encontramos una pretensión de elaborar una “novela total”, es decir, una obra que siga lineamientos de corte marxista-hegeliano respecto de la idea de verdad como producto de una representación de la totalidad.

En tercer lugar, «hay una casi ineludible visión cinematográfica [...] y eso se ve en el retorno a la frase corta, al encuadre preciso, a la metáfora no rebuscada, al tono poético directo y a la pintura de climas» (267). Una revisión detenida de *Una piel de serpiente* nos permite identificar que las descripciones son detalladas y, aunque no llegan al nivel cinematográfico, representan con exactitud las acciones propias de un parlamento técnico.

Un cuarto aspecto reside en que la «escritura posmoderna no parece incursionar en lo mágico, en lo real-maravilloso. [...] Formas y

estructuras parecen hoy más sencillas y comprimidas (minimalismo), del mismo modo que los contenidos suelen estar más arraigados en el recuerdo cercano, en la vivencia compartible con el lector» (267). La narración de Loayza, al ser subjetiva y no ahondar en detalles que nos trasladen a una totalidad exacta, permite que los lectores incursionen en la obra sin encontrar algún sesgo anticuado o desfasado. No se nos narra una historia complicada, sino más bien algo trivial que, mediante la escritura poética, se presenta como atractivo.

Un quinto aspecto reside en que la escritura posmoderna es «una escritura que devuelve una imagen de espejo donde contemplar un rostro horrible en el que destaca el pesimismo. La corrupción, el crimen de estado, el rebaje ético, la perversión, la ventaja y la transgresión son constantes. Pero no siempre hay una condena insoslayable en estos textos» (267). Estos elementos son propios de la novela de Loayza, aunque en menor medida. Así, los vicios humanos cobran relevancia en *Una piel de serpiente* por las circunstancias en las cuales se desenvuelven los hechos. Y es así que cobra sentido el hecho de que, bajo un régimen autoritario, se de una serie de acciones sociales que apunten a un rebajamiento ético de los personajes secundarios que rodean a Juan. No obstante, en ningún momento se plantea una vindicta, sino que toda esa decadencia moral termina imponiéndose. Esto se encuentra en consonancia con el planteamiento de que «en la escritura de la posmodernidad hay resignación y pesimismo, pero se ha abandonado aquella docencia de algunas narraciones de algunos maestros cuyas obras parecían alentar la posibilidad de cambios cuando el realidad confirmaban el desaliento» (268). Las constantes y frustradas llamadas telefónicas de Juan dejan de lado cualquier posibilidad de escape de aquella realidad que interpela al protagonista.

La española Francisca Noguerol, en su artículo “Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio” (1996), plantea que existen algunas otras características a considerarse respecto de la escritura posmoderna. Una de ellas es «escepticismo radical, consecuencia del descreimiento en los metarrelatos y en las utopías. Para demostrar la inexistencia de verdades absolutas, se recurre frecuentemente a la

paradoja y al principio de contradicción». En *Una piel de serpiente* podemos apreciar cómo el protagonista y los demás personajes son dominados por un espíritu autodestructivo debido, precisamente, a las contradicciones de sus actos. Vemos el caso de Carmen, por ejemplo, quien, a pesar de querer a Juan, se termina por comprometer con Fernando, “el mejor partido”. Ello la mantiene lejos de su felicidad; no obstante, le asegura un estatus y un lugar dentro de la sociedad burguesa.

Otro aspecto a tener en cuenta es que las obras posmodernas se tratan de «textos ex-céntricos, que privilegian los márgenes frente a los centros canónicos de la Modernidad. Esta tendencia lleva a la experimentación con temas, personajes, registros lingüísticos y formatos literarios que habían sido relegados hasta ahora a un segundo plano». Si bien no podemos catalogar la obra de Loayza como un paradigma de experimentación lingüística, acaso sea pertinente indicar que su estética no se corresponde con la de la modernidad literaria. Esto, por ejemplo, lo encontramos en el manejo de los personajes y de la trama, los cuales se encuentran despojados del detallismo propio de la tendencia realista.

Un aspecto interesante de la escritura posmoderna es el recurso del «humor y la ironía, modalidades discursivas que adquieren importancia por definirse como actitudes distanciadoras, adecuadas para realizar el proceso de carnavalizar la tradición, fundamental en el pensamiento posmoderno». En el caso de *Una piel de serpiente*, no obstante, la ironía responde a otra necesidad, la cual está ligada al desencanto existencial que lleva al conformismo a los personajes.

CONCLUSIONES

En síntesis, plateamos que *Una piel de serpiente* es una novela que ha sido acogida, por parte de la crítica, de forma breve y sin mayores pretensiones. Se puede afirmar que las perspectivas de Oviedo y Oquendo, las primeras, son de las más pertinentes por su identificación de la preeminencia de la representación del ambiente respecto de los personajes y las referencias históricas. Aunque ligero en sus opiniones, el aporte de

Gutiérrez reside en la información sobre de la tradición que caracteriza a la Generación del 50. De la crítica última, resaltan los aportes de Américo Mudarra y Marcos Mondoñedo.

Por otra parte, planteemos que la subjetividad con la que se construye a los personajes pertenecientes al grupo rebelde establece un conjunto conflictivo y del cual es contraproducente afirmar que se trate de un equipo. La incomunicación y el desencanto se apoderan de los personajes e interfieren en el desarrollo personal de cada uno de ellos. Un caso particular es del personaje femenino, Carmen, mediante el cual se nos ofrece el reconocimiento y confirmación de la interioridad conflictiva de Juan.

Lejos de ser una novela «plana», en *Una piel de serpiente* podemos identificar diversos mecanismos narrativos que enriquecen la estructura implícita de la obra. Además, luego de la comparación entre la escritura de la novela de Loayza y la escritura posmoderna, podemos reconocer diversos vínculos que unen ambas; sin embargo, son insuficientes para catalogar a la obra como posmoderna. Esto, porque lo que verdaderamente caracteriza a la novela posmoderna está ligado íntimamente con una circunstancia social que se configura como blanco crítico. El desarrollo de la tecnología, el *mass media* occidental y las implicancias del capitalismo tardío son los ingredientes de una representación que desacredita e interpela constantemente el proyecto novelístico de la modernidad. A lo que responde *Una piel de serpiente* es a un cambio de paradigma que influiría, definitivamente, en las posteriores renovaciones de la narrativa. El cambio, por ende, es básicamente estético, mas no conceptual.

Por todo lo expuesto, hacemos hincapié en la necesidad de atender críticamente esta novela de Luis Loayza, a fin de seguir desentrañando la poética que la caracteriza y distancia de sus contemporáneos. Posmoderna o no, la obra narrativa de Loayza es una de las más importantes pues plantea una escisión significativa en el transcurso de la literatura peruana.

BIBLIOGRAFÍA

- BRAVO, José Antonio. *La Generación del 50: hombres de letras*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Instituto Raúl Porras Barrenechea.
- DELGADO, Washington. *Historia de Literatura Peruana Republicana*. Lima, Lasontay.
- DE LA FUENTE, José Luis. «La narrativa del 'post' en Hispanoamérica: una cuestión de límites». En: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, N° 28, 1999; pp. 239-266.
- FERREIRA César [y] Américo Mudarra Montoya. *Para leer a Luis Loayza*. Lima, Ediciones del Vicerrectorado Académico, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2009.
- GUTIÉRREZ, Miguel. *La generación del 50: un mundo dividido: historia y balance*. Lima, Ediciones Sétimo Ensayo, 1988.
- HUAMÁN MORI, Reinhard. «De Luis Loayza, el avaro. Mito y postmodernidad». Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Literatura. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2010.
- GIARDINELLI, Mempo. «Variaciones sobre la posmodernidad, o ¿qué es eso del posboom latinoamericano?». En: *Escritos*, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, N° 13-14, enero-diciembre de 1996; pp. 261-269.
- LOAYZA, Luis. *Antología*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1997.
- _____. *Una piel de serpiente*. Lima, Populibros Peruanos, 1964.

LYOTARD, Jean-François. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Buenos Aires, Cátedra, 1987.

NOGUEROL, Francisca. «Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio». En: *Revista Interamericana de Bibliografía*, N° 1-4, 1996.

ORTEGA, Julio. *Crítica de la identidad*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1988.

OQUENDO, Abelardo. «Algo parecido a la nada». En: *Expreso*. Lima, 7 de julio de 1964.

OVIEDO, José Miguel. «Los héroes fatigados de Luis Loayza». En: *El Comercio*. Lima, 28 de junio de 1964.

RAMA, Ángel. «El boom en perspectiva». En: *Más allá del boom: Literatura y mercado*. Buenos Aires, Folios Ediciones, 1984.

Correspondencia:

Antonio Rodríguez Flores

Alumno del décimo ciclo de la Escuela Académico Profesional de Literatura de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Correo electrónico: a.rodriguezflores@ymail.com

**MEDICINA Y DOGMATISMO EN *NEGUIJÓN* DE
FERNANDO IWASAKI**

**MEDECINE ET DOGMATISME EN *NEGUIJÓN* DE
FERNANDO IWASAKI**

**MEDICINE AND DOGMATISM IN “NEGUIJON” BY
FERNANDO IWASAKI**

Bernat Castany Prado
Universidad de Barcelona

Resumen:

Este artículo estudia cómo en la novela *Neguijón*, del peruano¹ Fernando Iwasaki, la medicina cumple la función de símbolo epistemológico mediante el cual se expresa una concepción escéptica del conocimiento. El carácter fundamentalmente especulativo e, incluso, elucubrativo de la medicina de los siglos XVI y XVII sería tanto una metáfora del dogmatismo que dominó la sociedad española e hispanoamericana a partir de la Contrarreforma como del dogmatismo que tienta al ser humano en toda época y lugar.

1 «Los sacamuelas les explicaron a sus padres cómo los dientes cuando eran muy voluminosos se tronchaban y conmovían mucho antes que los más pequeños, por causa de la escasa proporción que tenían en la base. Y como siendo más largos tenían que hacer más esfuerzo a la hora de morder, para que no se le aflojaran ni desapretaran le limaron la dentadura hasta que los dientes le quedaron más firmes y menudos. Desde entonces su boca era pasto de flemones y neguijones». (Iwasaki: 64)



Résumé:

Cet article étudie comment dans le roman *Neguijón*, du péruvien Fernando Iwasaki, la médecine joue le rôle de symbole épistémologique parmi lequel s'exprime une conception sceptique de la connaissance. Le caractère fondamentalement spéculative et, même élucubratif de la médecine du XVI et XVII siècles serait autant qu'une métaphore du dogmatisme qui a dominé la société espagnole et hispano-américaine à partir de la Contre-réforme comme du dogmatisme qui tente à l'être humain à toute époque et lieu.

Abstract:

This article examines how in the novel *Neguijón* of the Peruvian writer Fernando Iwasaki, medicine serves as an epistemological symbol through which a skeptical conception of knowledge is expressed. The basically speculative and even reflexive quality of medicine from the 16th and 17th centuries would be both a metaphor of dogmatism which dominated the Spanish and Hispano-American societies from the Counter-Reformation, as well as the dogmatism that tempts humans at any time and place.

Palabras clave:

Filosofía y literatura; Epistemología; Escepticismo; Fernando Iwasaki; Metáfora epistemológica.

Mots clés:

Philosophie et littérature ; Epistémologie ; Scepticisme ; Fernando Iwasaki ; Métaphore épistémologique.

Key words:

Philosophy and literature; Epistemology; Skepticism; Fernando Iwasaki; epistemological Metaphor.

Fecha de recepción: 12/01/2012

Fecha de aceptación: 26/04/2012

Dice el refrán: ¿Quién decidirá, si los médicos están en desacuerdo?"

G . K. Chesterton, *Las paradojas de Mr. Pond*

I. Los símbolos epistemológicos en la literatura occidental

En la novela *Neguijón*, del peruano Fernando Iwasaki, la medicina cumple la función de símbolo epistemológico mediante el cual el autor expresa una concepción escéptica del conocimiento. Tomo el concepto de «símbolo epistemológico» de Jaime Alazraki, quien, en *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges* (1983), afirmó que muchos de los relatos de Borges podían leerse como una ficcionalización de las diversas concepciones acerca del conocimiento que los hombres han tenido a lo largo de la historia. A pesar de coincidir plenamente con las tesis de Alazraki, prefiero hablar de «símbolos cognoscitivos», antes que de «metáforas epistemológicas», ya que tanto las obras de Borges como las de Iwasaki no deben leerse de forma unívoca y mecánica, sino multívoca y ambigua, características que creo que recoge mejor el término *símbolo*.

Por otra parte, no debemos pensar que la epistemología o teoría del conocimiento es solo esa disciplina filosófica, cada vez más especializada y abstrusa, que solo pudo interesar a un autor como Borges, maestro del reciclaje literario de las ideas filosóficas. Claro está que no hablamos aquí de si la inducción científica produce verdadero conocimiento o de si los paradigmas científicos cambian mediante revoluciones o largas transiciones, sino, antes bien, de si los hombres pueden y deben pretender saber quiénes son, qué deben hacer o en qué consiste la belleza. Desde esta perspectiva, la epistemología o teoría del conocimiento se nos aparece como un tema literario fundamental, pues afecta a ámbitos tan cruciales para la literatura como son la identidad, la ética o la estética.

Ciertamente, la reflexión acerca de las capacidades cognoscitivas del ser humano se trata de un tema literario propiamente moderno, ya que no será hasta el Renacimiento que entre en crisis el ingenuo dogmatismo medieval, que consideraba que el hombre conoce la

realidad directamente, esto es, sin la intermediación distorsionadora de los sentidos, la razón o el lenguaje. Será la revolución copernicana la que, poniendo en evidencia que el movimiento de las estrellas es un efecto óptico provocado por el movimiento de la tierra, generará una crisis de confianza en la capacidad del ser humano para captar la realidad.

Cabe señalar que esta crisis de confianza cognoscitiva no solo fue provocada por la revolución copernicana, sino también por la disputa teológica entre católicos y protestantes acerca de la “regla de fe” y el criterio de interpretación de la *Biblia*; por la ruptura de la Ecumene medieval, precipitada por el «descubrimiento» de América; o por el desprestigio de la escolástica, que había sido el paradigma filosófico-teológico dominante durante más de mil años, y cuyo colapso dejó al mundo del pensamiento sin autoridades, sin vocabulario y sin método.

Esta crisis de confianza en las capacidades cognoscitivas del ser humano supuso un giro subjetivista en función del cual, antes de tratar de conocerla realidad, los hombres tratarán de conocer las circunstancias bajo las cuales la «conocen», ya que estas podrían generar engaños cognoscitivos similares a los que el movimiento de la tierra provocó durante miles de años. Así, las reflexiones realizadas por Montaigne, en sus *Ensayos*, sobre la interioridad del hombre, concebida en permanente movimiento, y sobre el modo en que esta influye en nuestro conocimiento del mundo, pueden ser vistas como una aplicación del giro copernicano al ámbito de la filosofía y la literatura, en general. Los movimientos internos del ser humano —en el espacio (su cultura), en el tiempo (su edad), en el sentimiento (sus estados de ánimo), en su morfología (sus modos de percibir y de pensar)— serían el equivalente a los movimientos de la tierra, de modo que su estudio debería preceder siempre al estudio de la realidad.

Pronto la circunspección dejó paso a la desesperanza cognoscitiva, al solipsismo, en fin, pues, como diría Ortega y Gasset, la limpieza constante de las gafas de la metodología amenazó con postergar indefinidamente la tarea propiamente cognoscitiva. Este miedo o imposibilidad de conocer provocó esa «crisis pirrónica» o «escéptica» contra

la que pensadores como Descartes reaccionaron tratando de hallar verdades indudables sobre las cuales volver a reconstruir el edificio del conocimiento.

Lo que nos interesa ahora es que en este contexto la teoría del conocimiento, en sentido lato, entró de lleno en la literatura. Ciertamente, mientras que en la época medieval no se reflexionaba acerca del conocimiento, puesto que este se daba como algo seguro, a partir del Renacimiento el hombre se preguntará constantemente si es posible saber. Tanto es así que, frente a la literatura medieval, que no deja de ser una constante reformulación de la revelación bíblica, la literatura moderna se nos presenta, según la feliz expresión de Octavio Paz, como una «revelación de una no revelación», esto es, como un darnos cuenta de que no conocemos.

Ciertamente, los autores literarios no reflexionarán acerca del conocimiento utilizando una terminología y un estilo especializados, sino mediante lo que hemos dado en llamar, con Alazraki, «símbolos epistemológicos». Tal es el caso, por ejemplo, del *Quijote*, de Cervantes, que podemos ver como «una parodia del dogmático», al que se presenta como un «loco» que ve las ideas que pueblan su mente antes que las realidades que le muestran sus sentidos, y que sufre un largo proceso de autoconocimiento a lo largo del cual aprenderá a ser más prudente y circunspecto a la hora de tratar con las apariencias así como a ser menos dogmático (Ihrle, 1982: 79).

Tal es el caso también de *Otello*, de Shakespeare, donde los celos dan lugar a «una crisis de confianza epistemológica» (Bell, 2002: 21) que lleva al protagonista, símbolo del dogmático que necesita certezas absolutas, a dudar de todo. Es probable que Shakespeare tomase este tema de los *Ensayos* de Montaigne, que conoció por la traducción de John Florio, donde se recomienda también una actitud escéptica, una santa ignorancia, y se pone como ejemplo a los romanos, que cuando volvían de un viaje enviaban a un mensajero para que avisase a su mujer que pronto estarían en casa, no deseaban más de lo que convenía a su tranquilidad. Cervantes también utilizará el símbolo epistemológico de los

celos en «El curioso impertinente», una de las novelas intercaladas en *Quijote*, donde la curiosidad malsana del protagonista le lleva a perder a su amada.

También nos encontramos con metáforas epistemológicas en *La vida es sueño*, de Calderón, el *Primero sueño*, de Sor Juana Inés de la Cruz, el *Criticón* de Gracián, los *Sueños* de Quevedo (cuyo primer título fue *Que nada se sabe*) y buena parte de las obras de Quevedo, Voltaire, Stevenson, Machado de Assis, Chesterton o Borges.

Detengámonos brevemente en el caso de Borges, por ser su obra una verdadera enciclopedia de símbolos epistemológicos. En la obra del autor de *Ficciones*, marcada según él mismo confiesa en el epílogo de *Otras inquisiciones* por un «escepticismo esencial» (Borges, 1999: II, 153), los cabalistas, teólogos, bibliotecarios, científicos, filósofos y detectives simbolizan concepciones dogmáticas del conocimiento. Cabe señalar que utilizamos aquí el término “dogmático” no tanto en el sentido corriente, que apunta al carácter impositivo o, incluso, fanático de una persona, sino en un sentido más amplio y descriptivo, que apunta a la actitud afirmativa y confiada de quien pretende conocer algo, ya sea en el sentido de que considera que puede llegar conocer algo, ya sea en el de que considera que ya conoce algo.

Para el escepticismo borgeano, todos estos personajes cometerían un pecado de *hybris* cognoscitivo que el autor, haciendo las veces del Yahvé del *Libro de Job*, se encargará de castigar. Así, los bibliotecarios de «La biblioteca de Babel» simbolizan la actitud dogmática de la modernidad, que con sus teorías filosóficas y científicas ha simplificado y empobrecido el mundo, impidiéndoles tener contacto con una realidad inconmensurable e irreductiblemente compleja. También «Funes el memorioso», con su prodigiosa memoria y capacidad perceptiva, y «El Aleph», que permite verlo todo desde todas las perspectivas, simbolizan las ingenuas pretensiones que tienen la ciencia y la filosofía moderna, en particular, y los hombres dogmáticos de todas las épocas, en general, de disponer y manipular la información suficiente para saber qué cosa es el infinito universo. En ambas ocasiones, el resultado es desastroso. De un

lado, Funes no puede pensar, del otro, Carlos Argentino Daneri utiliza el Aleph para perpetrar un poema de gusto dudoso.

En «Del rigor en la ciencia» serán los mapas los que simbolicen la necesaria simplificación que nuestros perceptos y conceptos realizan de la realidad, siempre infinitamente más rica y compleja que las desvaídas noticias que de ella nos llegan. En «Los teólogos», la pretensión de conocer la naturaleza de Dios es castigada con la revelación de la ignorancia acerca del propio ser, pues los dos teólogos que se han enfrentado en un cruento debate acerca de la naturaleza de la Trinidad, que ha acabado con uno de ellos en la hoguera, resultan ser la misma persona a los ojos de Dios. Algo semejante sucederá con el rabino de «El Golem», que, tras haber fracasado en sus pretensiones de crear un ser vivo pronunciando sobre un trozo de arcilla el *tetragrammaton* o «nombre de Dios», lamentará haber creado a un monstruo, sin percatarse que Dios lo mira de un modo semejante.

Otro símbolo epistemológico habitual en la obra de Borges son los detectives, que se nos aparecen como símbolo de la razón moderna triunfante, que debe ser humillada por un asesino que hace las veces de dios castigador. No en vano, tal y como recuerda Borges, en «De la alegoría a las novelas», para Poe «Dupin es la Razón» (Borges, 1999: II, 124), Sherlock Holmes simboliza «la razón triunfante» (Vázquez, 1981: 40) y los asesinos de los relatos policiales son, de algún modo, «una derivación [...] del inconcebible Dios de los teólogos» (Borges, 1999:II, 64).

Al examinar la obra de los autores aquí citados nos encontramos con que en la mayor parte de las ocasiones los símbolos epistemológicos tienen como objetivo criticar actitudes cognoscitivas dogmáticas, esto es, confiadas en nuestra capacidad para conocer. Ciertamente, como sugerimos más arriba, la reflexión acerca de los modos de conocimiento suele ir asociada al escepticismo, puesto que los autores dogmáticos no sienten la necesidad de reflexionar acerca del conocimiento, que dan por seguro. Es normal, pues, que el símbolo epistemológico suela aparecer en la obra de autores escépticos, como es el caso de Erasmo, Montaigne,

Shakespeare, Cervantes, Stevenson, Chesterton, Borges, Vargas Llosa o Iwasaki.

Recordemos brevemente que el escepticismo considera que las pretensiones de conocimiento generan tanto una ansiedad innecesaria, que lleva a la infelicidad, como un furor afirmativo, que lleva al fanatismo. Con el objetivo de retirar ese obstáculo en la vía hacia la vida buena y la buena vida, que consideraban indiscernibles, el escepticismo busca convencer al hombre de la imposibilidad de todo conocimiento. Podemos distinguir, pues, dos momentos en la vía escéptica: uno destructivo o crítico, en el que se busca desesperar al hombre de toda pretensión de conocimiento, y otro constructivo o práctico, en el que se intenta elaborar una sensibilidad y un criterio que le permitan vivir satisfactoriamente una existencia desconectada de toda pretensión cognoscitiva.

II. La medicina como símbolo epistemológico en *Neguijón*

Una vez presentado el concepto de «símbolo epistemológico» y señalada su estrecha conexión con el escepticismo, podemos pasar a estudiar la medicina como símbolo epistemológico en la novela *Neguijón*, de Fernando Iwasaki. Empecemos señalando que el título de la novela hace referencia a una extravagante creencia médica del siglo XVII, que consideraba que en el interior de los dientes podía engendrarse un pequeño gusano que se alimentaba de ellos, consumiéndolos.

Uno de los personajes principales de la novela, Gregorio de Utrilla, es un sacamuelas obsesionado por hallar un neguijón. La búsqueda de este ser inexistente es equiparada con la búsqueda de otras entidades fantásticas que excitaron la imaginación de hombres que se extralimitaron en su deseo de conocer la realidad: «Así como algunos boticarios eminentes buscan los números áureos y las piedras filosofales —contestó el aprendiz desjarretando una muela—, yo solo busco al inmundo neguijón que anida entre la roña y las grietas de los dientes» (Iwasaki, 2005: 79).

Pero la serie no se detiene aquí. Podríamos añadir el *tetragrammaton*, el flogisto, la esencia, la divinidad, el *cogito*, el absoluto o la identidad,

entre otras infinitas quimeras tras las que los hombres dogmáticos se fatigan a sí mismos y fustigan a los demás.

Desde este punto de vista, el neguijón se nos revela como un símbolo epistemológico de toda pretensión de conocimiento, de todo desafuero cognoscitivo. Ciertamente, a un maestro de las armonías léxicas como Fernando Iwasaki no se le escapa que este «gusanillo», tal y como se lo designa en la definición del *Diccionario de autoridades* que sirve de epígrafe a la novela, designa de algún modo al «gusanillo» del que desea conocer lo que está más allá de sus posibilidades, provocando, como afirma el escepticismo, ansiedad y fanatismo.

Es constante a lo largo de toda la novela la idea de que la creencia en la existencia del neguijón causa un dolor superfluo y evitable en comparación con el dolor natural e inevitable que causan las caries. La novela se inicia con el tañido de una campana que anuncia la llegada de algo «infinitamente peor y más doloroso» que «la peste» o «el fuego», la llegada del sacamuelas Gregorio de Utrilla, cuya incansable búsqueda del neguijón lo lleva a multiplicar el dolor de sus pacientes (Iwasaki, 2005: 15).

Ciertamente, pinchar y requemar con alumbre y azufre las llagas para buscar la guarida del neguijón (Iwasaki, 2005: 72), sajar las mejillas y abrir los flemones con el objetivo de «sorprender al neguijón en la misma madriguera de la pus» (64) o arrancar varios dientes sanos por creer que el neguijón salta a otros dientes cuando se arranca aquel en el que se halla (50), supone aumentar inútilmente, en aras de una quimera, el dolor natural que provocan las meras caries. De ahí que uno de los personajes considere que los barberos «le habían descalabrado la boca con mayor estropicio que los gusanos» (50).

Poco después se nos informa de que el inquisidor Tortajada se escarba la dentadura con un mondadientes de plata y que a pesar de que esta actividad le provoca un dolor que «le traspasaba como el rayo», la esperanza de poder «empalar al neguijón que le perforaba los dientes», le lleva a seguir escarbando las caries, «picoteando feroz hasta caer desfallecido» (Iwasaki, 2005: 17). También el caballero Valenzuela «odiaba a los

barberos», porque, tal y como se explica en el noveno capítulo de la novela, de pequeño «le limaron los dientes» por una peregrina creencia médica, «condenándole a padecer una dentadura quebradiza y desbaratada» (16). Por otra parte, el símbolo epistemológico del negujión resuena con esa «pierna fantasma, que le dolía todavía más que el muñón» (15), del librero Linares, que también simboliza esa tendencia del ser humano a generar, fruto de sus desaforadas pretensiones de conocimiento, fantasías que acaban provocándole miedo y ansiedad.

Cabe tener en cuenta que la medicina de los siglos XVI y XVII constituía un cuerpo doctrinal altamente especulativo en el que las observaciones físicas eran interpretadas de acuerdo con un sistema de ideas previas, generadas *a priori*, y en ocasiones de forma totalmente fantasiosa (Cerveró, 1987: 36). Así como en el seno de la escolástica, la filosofía era esclava de la teología, en el seno de la práctica médica, la observación era esclava de la elucubración.

Ya en época grecolatina se produjo una crítica de esta concepción especulativa de la medicina. Filinos de Cos fundará, en 250 a.C., la medicina empírica, que conocerá su momento de máximo esplendor en el siglo II d.C., con Menodoto de Nicomedia, Herodoto de Tarso y Sexto Empírico, «llamada así por el papel principal que asignaba a la experiencia en el diagnóstico y el tratamiento de las enfermedades» (Verdan, 1971: 36). Dicha doctrina, considerada uno de momentos más importantes de la historia del pensamiento escéptico —como prueba el hecho de que Sexto Empírico, autor de la más importante obra escéptica, los *Esbozos pirrónicos*, formase parte de ella—, se oponía a los médicos «especulativos», «doctrinarios» o «dogmáticos», que, siguiendo las enseñanzas de Hipócrates, buscaban desentrañar las «causas profundas» de las enfermedades, formulando en ocasiones hipótesis totalmente gratuitas. Los empíricos consideraban que este tipo de pensamiento especulativo daba lugar a teorías fantasiosas e incontrastables que podían dar lugar a prácticas perjudiciales para los enfermos, que es precisamente lo que hace el sacamuelas Gregorio de Utrilla en la novela que nos ocupa. Así, para los médicos empíricos la medicina no debe intentar desentrañar «si las enfermedades provienen

de un desarreglo de los cuatro humores fundamentales o de una insuficiencia del *pneuma*», sino, simplemente, «observar los signos aparentes, las manifestaciones exteriores de las enfermedades, los síntomas, sin tratar de buscar el porqué, el origen oscuro» (Verdan, 1971: 36). Según indica Victor Brochard, uno de los más importantes historiadores del escepticismo, los médicos empíricos rechazaron el dogmatismo, como luego los positivistas rechazaron la metafísica (1981: 310).

Por otra parte, la medicina de los siglos XVI y XVII, además de ser altamente especulativa, incluía tanto prácticas como las de los médicos, cirujanos o apotecarios, que empezaban a adoptar unos métodos propiamente científicos, como un cúmulo de oficios como los de barbero, sangrador o herbolario, que representaban «un residuo de actividades pragmáticas medievales» (Cerveró, 1987: 246) con una estrecha conexión con el mundo de la magia (López Piñero, 1979: 47-58).

Si bien es cierto que en la Europa del Renacimiento tuvo lugar la llamada revolución paracélsica de la medicina, que supuso un cierto giro empírico, y, por lo tanto, escéptico y antiespeculativo, de la disciplina, su desarrollo peninsular se vio truncado por el «cordón sanitario» impuesto por la Contrarreforma, que cerró las fronteras a los científicos que querían estudiar en el extranjero y prohibió la difusión de ideas «foráneas», así como por la desaparición de la comunidad judía y la crisis económica de la última parte del siglo XVI (López Piñero, 1976: *passim* y Cerveró, 1987: 25). En varios pasajes de *Neguijón* se hace referencia al carácter aislado y arcaico de la medicina peninsular: «Linares sabía que en Francia se trataban las amputaciones con emplastos de yema de huevo, aceite de rosas y trementina, pero eso lo había leído en los libros prohibidos» (Iwasaki, 2005: 32).

Evidentemente, el alcance simbólico del *neguijón* no se reduce a la medicina especulativa o elucubradora barroca, sino que se aplica a todo tipo de quimera dogmática, científica, teológica o filosófica; pasada, presente y futura; peninsular, europea o americana. Ciertamente, no parece casual que las principales víctimas de esa fantasía odontológica que es el *neguijón* sean un inquisidor, un noble y un librero, cuyas

respectivas quimeras teológicas, nobiliarias y eruditas también siembran el mundo de dolores y angustias inútiles y evitables.

No es casual que la medicina especulativa barroca, simbolizada por el neguijón, sea equiparada a la religión dogmática, que también sacrifica, en aras de un más allá elucubrado, la existencia, cariada, pero más o menos soportable, de los hombres reales. Así, los pacientes del barbero Utrilla son presentados como creyentes —«la devota resignación del doliente» (Iwasaki, 2005: 19), «Los cofrades del dolor de muelas» (27)—; sus operaciones son presentadas como una «liturgia del dolor» (29); el tiempo de las intervenciones es calculado en credos —«Diez credos más tarde...» (43), «¿Cuántos credos tardó en aserrarla?» (133)— ; se compara, con el objetivo de desvalorizarlo, el dolor de los pacientes con el de la pasión de Cristo —«Utrilla miraba a los ojos suplicantes del enfermo y le susurraba —como si fuera la absolución o una confidencia— que Nuestro Señor Jesucristo había padecido mucho más en la cruz.» (19)—; y hasta el barbero llega a predicar mientras oficia su ritual odontológico —«Dios, en su infinita sabiduría —prosiguió Utrilla enfervorizado—, dispuso que en las dentaduras anidara el neguijón, para que el dolor de muelas nos acompañara por siempre como advertencia del eterno tormento de la muerte» (28).

También las constantes armonías y referencias al *Quijote* que pueblan *Neguijón* parecen apuntar a que uno de los objetivos principales de Fernando Iwasaki es reflexionar acerca de nuestros modos de conocimiento, para luego criticar todo tipo de dogmatismo. No se trata solo, claro está, de que en el segundo epígrafe de *Neguijón* oigamos el nombre de esa fantasía odontológica que es el «neguijón» en boca del fantasioso don Quijote o de las numerosas referencias al *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan, hito de la tradición escéptica y una de las fuentes principales de Cervantes.

Como dijimos más arriba, don Quijote constituye, de algún modo, «una parodia del filósofo dogmático» (Ihrie, 1982: 31), que se caracterizaría por fundar su verdad en la lectura antes que en la experiencia o el razonamiento —por leer demasiado «se le secó el cerebro, de manera que

vino a perder el juicio» (I, i)–; por ignorar o distorsionar la información aportada por sus sentidos con el objetivo de adaptarla a sus ideas preconcebidas –«como a nuestro aventurero todo cuanto pensaba, veía o imaginaba le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que había leído, luego que vio la venta se le representó que era un castillo» (I, ii), «esto se te hiciera cierto si hubieras leído tantas historias como yo» (I, x)–; y por poseer una visión esencialista de la realidad, que tiende a traducirse en una rígida clasificación de las cosas y de las personas, que defenderá celosa e, incluso, violentamente, sin condescender jamás al diálogo –«Confesad, malandrines, así a carga cerrada, que es verdad lo que yo aquí he publicado; si no, conmigo sois en batalla» (II, lviii)–.

También los personajes de *Neguijón* son hombres dogmáticos que creen amasar certezas, cuando lo único que poseen son fantasías, como prueba el hecho de que buena parte de los términos y conceptos médicos, teológicos o filosóficos del libro sean obsoletos. Este hecho es subrayado irónicamente por el narrador, que nos los presenta seguros de sus fantasiosas y efímeras verdades: «[Gregorio de Utrilla] distinguió el olor *inconfundible* de las muelas agusanadas» (Iwasaki, 2005: 36); «El librero Linares *sabía* que los gusanos nacían de la humedad y de la corrupción» (17); «todo el mundo estaba *persuadido* de que aquella hinchazón era consecuencia de la lectura exagerada» (44). La *mise en abîme* es inevitable: ¿no serán también nuestras seguridades actuales objeto de burla para futuros narradores y lectores?

Ciertamente, los personajes de *Neguijón* cumplen con la caracterización del dogmático señalada más arriba. El barbero Gregorio de Utrilla antepone sus lecturas a la experiencia, pues a pesar de llevar tras varias décadas arrancando muelas sin haber encontrado jamás un neguijón, prefiere seguir creyendo a las autoridades médicas que afirman su existencia, que, por otra parte, tampoco vieron jamás el gusano en cuestión:

En la *Summa y Examen de Chirurgia* del portugués Antonio Pérez, Utrilla había leído que los neguijones podían ser atrapados si la muela era reventada con presteza, pero el cirujano mayor de la

Armada Invencible jamás prendió a un neguijón ni dio noticias de su forma, tamaño y color (Iwasaki, 2005: 50).

También el librero Linares, del que se nos dice que vivía «en el trasmundo de los libros» (Iwasaki, 2005: 57), lo conoce todo de la esgrima y de la lucha, si bien «todo ello lo había aprendido leyendo en su tienda de la calle Borceguinería» (22), tras lo cual el narrador exclama, «¡Ay, sus libros!» (23).

Tanto es así que en los capítulos 8 y 12 de la novela se realizará un escrutinio de una biblioteca formada, en su mayoría, por libros «científicos», que, como indica el autor en el apéndice (Iwasaki, 2005: 157), representan el saber del siglo XVII, y que no hace más que repetir el escrutinio realizado por la historia, que la ha desestimado en su práctica totalidad. En la línea del escepticismo borgeano, Fernando Iwasaki considera que no solo la literatura fantástica, en general, y las novelas de caballería, en particular, forman parte del género fantástico, sino también la filosofía, la historia, la ciencia y, en general, cualquier tipo de ensayo cognoscitivo: «Alonso Quijano enloqueció por leer libros de caballerías, aunque habría terminado igual de loco si hubiera leído tratados de mística o de medicina» (157).

Por otra parte, la actitud dogmática de los personajes de *Neguijón* también se traduce en una rígida clasificación de la realidad que tienden a defender de forma celosa e, incluso, violenta, como también le sucedía a don Quijote. Así, los barberos y cirujanos que aparecen en la novela no se inmutan ante el dolor que causan en los demás, que siempre consideran justificado por sus conocimientos; doña Luisa de Melgarejo parece estar dispuesta a dejarse arrancar todos los dientes para demostrar su santidad; el caballero Valenzuela vive obsesionado por su nombre y origen; y la alargada sombra de la Inquisición planea sobre toda la obra.

Por si esto no fuera suficiente, el hecho de que toda la novela gire en torno a la figura de un barbero la hermana íntimamente con el *Quijote*, uno de cuyos episodios más conocidos y más significativos desde el punto de vista de la reflexión epistemológica es el de la bacía

de barbero. Señalemos que en dicho episodio Cervantes no solo se burla de los barberos —como tampoco en su novela se burla solo de las novelas de caballerías—, sino de todo tipo de conocimiento dogmático. Tengamos en cuenta que tras el Concilio de Trento se volvió muy peligroso criticar a los teólogos dogmáticos, de modo que muchos autores optaron por criticarlos indirectamente, a través de la tradición burlesca que cargaba contra la medicina, que era, como vimos, una actividad prácticamente tan especulativa como la teología. No es extraño, pues, que la crítica a la medicina como símbolo epistemológico del dogmatismo también haya sido frecuentada por otros escépticos como Montaigne, Shakespeare, Quevedo o Molière.

Sin embargo, mientras que en el *Quijote*, el protagonista aprende a comprobar la fiabilidad de lo que las apariencias parecen sugerirle —«Así como vi este carro imaginé que alguna grande aventura se me ofrecía; y ahora digo que es menester tocar las apariencias con la mano para dar lugar al desengaño». (II, xi)-, llegando a mostrarse cada vez más prudente y circunspecto —«Todo podría ser —respondió don Quijote—; pero yo haré lo que me aconsejas, puesto que me ha de quedar un no sé qué de escrúpulo» (II, xxv)-, en *Neguijón* los personajes no evolucionan, sino que se quedan encerrados en su dogmatismo inicial. Esto expresa, quizás, cierto pesimismo en lo que respecta a las posibilidades de curación del dogmatismo español e hispanoamericano, que ha ido pasando su testigo desde la España contrarreformista hasta nuestros días.

De este modo, el neguijón no solo sería el «gusano barroco español» del que surgirá, como sugiere felizmente Iwasaki en el epílogo de su novela, «la mariposa hispanoamericana del realismo mágico», sino también el nombre de un mismo destino filosófico y político dogmático e, incluso, fanático.

Quizás el único personaje que ofrece cierta esperanza epistemológica es Bernabillo, apodado «El de las plantas», que desea escribir «una monumental *Historia del Nuevo Mundo*» (Iwasaki, 2005: 75), que debía incluir un catálogo de las hierbas medicinales americanas. La metodología utilizada por Bernabillo, que será ayudado por el caballero

Valenzuela, es puramente empírica, puesto que consiste en «probar todos los mejunjes y cocimientos que Bernabillo preparaba meticulosamente para añadir nuevas plantas a su frondoso catastro de hojas, frutos, raíces, hierbas y semillas de las Indias Occidentales» (76). Tras varias probaturas que le harán sufrir diarreas, estreñimientos o vómitos, Bernabillo logrará descubrir «que la *achuma* menguaba el ardor de la orina, que el jugo del *mocomoco* en ayunos deshacía los cálculos en la vejiga» (77).

Estos descubrimientos son el premio por haber usado una metodología empírica, radicalmente contraria a las elucubraciones de la medicina especulativa, simbolizada por el barbero Gregorio de Utrilla y su delirante búsqueda del neguijón. Cabe ver, quizás, un homenaje a ese avatar del escepticismo empírico que fue el positivismo, y que tanta importancia tuvo en Latinoamérica, no solo como instrumento de deslatinización y sajonización (Zea, 1980), sino también como un ensayo de cura del dogmatismo colonial mediante una apuesta por un fenomenismo radical de corte empírico.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid, Gredos, 1983.
- BELL, Millicent. *Shakespeare's Tragic Skepticism*. Yale University Press, New Haven, 2002.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. Emecé, Barcelona, 1999.
- BROCHARD, Victor. *Les sceptiques grecs*. Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1981.
- CASTANY PRADO, Bernat. *El escepticismo en la obra de Jorge Luis Borges*. Cuadernos de América Sin Nombre, Alicante, 2012.
- CERVANTES, Miguel. *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico (ed.), Crítica, Barcelona, 1998.
- CERVERÓ, Lluís. *La medicina en la literatura valenciana del segle XVI*. Tres i Quatre, Valencia, 1987.
- IHRIE, Maureen. *Skepticism in Cervantes*. Tamesis Books Limited, London, 1982.
- IWASAKI, Fernando. *Neguijón*. Alfaguara, Madrid, 2005.
- LÓPEZ PIÑERO, J. M. *Medicina moderna y sociedad española. Siglos XVI-XIX*, Cátedra e Instituto de Historia de la Medicina, Valencia, 1976.
- LÓPEZ PIÑERO, J. M. *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*. Labor, Barcelona, 1979.
- OSTERC, Lúdivik. «Cervantes y la medicina», en *Verba hispánica*, VI, 1996, págs. 17-22.

VÁZQUEZ, Nélica E. *Borges: La humillación de ser hombre*. Febra Editores, Buenos Aires, 1981.

VERDAN, André. *Le scepticisme philosophique*. Bordas, Paris, 1971.

VILLACIÁN VICEDO, María José y Villamil Cajoto, Iago. «Cervantes, *El Quijote* y la medicina», en *Revista Médica de Chile*, 133, 2005, pp. 1258-1260.

ZEA, Leopoldo. “Prólogo” a VV.AA., *Pensamiento positivista latinoamericano*, antología y prólogo de Leopoldo Zea, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1980.

Correspondencia:

Bernat Castany Prado

Docente de Literatura Hispanoamericana y Estudios Literarios en la Universidad de Barcelona.

Correo electrónico: bcastany@ub.edu

NOTAS

LA NOVELA COMO ESTRIPTÍS INVERTIDO

Pedro Luis Barcia
Academia Argentina de Letras

Fecha de recepción: 26/04/2012

Fecha de aceptación: 05/06/2012

Vargas Llosa estima, en *Historia secreta de una novela* (1971), referida a *La Casa Verde*, que “Escribir una novela es una ceremonia de *strip tease* invertido”. Comienza la tarea del narrador con la exposición desnuda de las penas y nostalgias, los sueños y las experiencias del autor, las obsesiones y fantasmas que lo atenazan, y, a partir de ellas, se inicia el arropamiento gradual de esa materia íntima mediante palabras, que la van envolviendo, colocando sus capas superpuestas sobre esa realidad desnuda primera hasta cubrirla por completo. Concluida la elaboración de la novela, lo expósito original que la motivó queda embozado, disfrazado e irreconocible. El proceso que el ensayo muestra es ese encubrimiento o velación de la materia vital primitiva por medio de un proceso de poética encubridora, cumplido, en el caso de *La Casa Verde*, entre 1962 y 1965. Esta realidad planteada es la que se cumple, al menos, en la mayoría de las novelas del autor, radicadas en su Perú natal que le ha dado su espacio a todas sus ficciones, salvo *La guerra del fin del mundo* (situada en Brasil, en el siglo XIX) y *La fiesta del chivo* (República Dominicana). Las



<https://doi.org/10.46744/bapl.201201.006>

e-ISSN: 2708-2644

experiencias vividas generaron *La ciudad y los perros*, *La Casa Verde*, *Conversación en La Catedral*, *Pantaleón y las visitadoras* y *La tía Julia y el escribidor*. Sin embargo, aunque nacidas de la realidad experiencial y radicadas en sitios reconocibles y ciertos, no estamos frente a una narrativa elementalmente realista. Sus ficciones contienen, cierto, denuncias sociales y políticas, señalamientos de las formas de la corrupción, del despotismo... Pero las estética y técnicas desde las que trata su materia no son del realismo tradicional, que Borges señalaba “como una invención tardía del siglo XIX”, y que para tantos agota reductivamente la literatura, y empobrece otras dimensiones de la creación estética.

Uno de los rasgos identitarios de la narrativa del flamante Premio Nobel es su probada capacidad para relacionar al personaje con su medio, sea institucional (liceo, ciudad), o natural (la selva) y proponer, esto es ponernos por delante, la lucha del individuo con los órdenes sacralizados de las instituciones, de la sociedad o de los gobiernos totalitarios que lo amenazan y afectan en su libertad. Porque el eje de su visión del mundo es la milicia del hombre libre contra las estructuras condicionantes. Es la misma pulsión que lo llevó a desprenderse de sus juveniles posturas comunistas y abrazar la causa de las libertades individuales. Quien supo apoyar la revolución cubana en su inicio, también supo distanciarse y convertirse en un crítico firme al desvirtuarse en ella todas las libertades. Se sabe, la evolución en este sentido no es perdonada por quienes perduran en el otro extremo, en el de la preferencia del Estado por sobre el hombre.

El novelista, según lo afirma Vargas Llosa, es un deicida: mata a Dios para reemplazarlo en su poder creativo. Ya decía Mauriac que «el novelista es el mono de Dios», haciendo, muy a lo francés, un giro no declarado, de la frase, sabida por los teólogos, con que san Agustín denominaba al demonio: *simio Dei*. Dante apuntaba que el arte es nieto de Dios, y Balzac postulaba que el novelista compite con la cuota de nacimientos y defunciones de sus criaturas de papel, con el Registro Civil. *Historia de un deicidio* (1971) fue el título que le dio al impar estudio sobre la obra de García Márquez, en el sentido intencional apuntado.

De los hombres del *boom* inicial (dejemos lo de *posboom*, *posposboom*, y demás), Vargas Llosa es el que aún de manera más profesional, es decir, con lúcida fundamentación teórico-estética, el manejo de los más diversos recurso técnicos. En *callida iunctura* articula los más complejos planos de la ficción (recuérdese, p.ej., *Conversación...*) y la materia narrable; su despliegue de recursos y procedimientos experimentales y renovadores están, amaestradamente, puestos al servicio de la eficacia fabuladora con baquía infrecuente. En otros coetáneos, el exceso de tecnolotría queda tan a la vista que denuncia la impericia del narrador. En él, las técnicas, bien avenidas con sus propósitos, logran invisibilidad. Este ideal se da en sus relatos.

Es recordable lo que ocurrió en aquel diálogo con García Márquez en la Universidad de San Marcos. Entusiasmado con el análisis de la obra de su colega, avanzaba en la dilucidación de las raíces personales de la mitificación y en las formas de tratamiento hipertrofiado de la materia narrada, cuando Gabo lo interrumpió pidiéndole que no explore más en esa dirección reveladora, porque «le mataría sus demonios». Es decir, lo haría hiperconsciente de las fuerzas oscuras que animaban en su espíritu y las técnicas que naturalmente manejaba para la *poiesis*, pues, al identificarlas con sus nombres propios, casi como en el psicoanálisis, aventaría los fantasmas, pero moriría a la creación sin ellos.

Vargas Llosa ha titulado a un conjunto de sus notables ensayos sobre la novela moderna *La verdad de las mentiras* (1990). El título es toda una definición: las ficciones instalan frente al lector su realidad que resulta tan reveladora sobre la índole del hombre y del mundo, que insta a la aceptabilidad de la ficción. Se trata de una vuelta de tuerca a la manida frase de Coleridge: «la suspensión voluntaria de la incredulidad».

El autor es un notable testigo ocular, para usar la expresión de Hillaire Belloc, de la realidad cotidiana. Frente a ella, casi diariamente, juega opinión, interpreta, valora, critica. Allí están sus varios tomos colectores de una obra ensayística, en gran medida

difundida por vía periodística. Los artículos sabáticos suyos, en la plana de este diario, lo prueban, y los muchos difundidos en varios idiomas por el universo mundo.

«La democracia y la felicidad no producen gran literatura», escribió; si la generan los déspotas políticos. Allí está la vasta galería que construyeron Asturias, García Márquez, Roa Bastos, y un largo etcétera. Y los déspotas que aún esperan a su novelista de turno.

Vargas Llosa escribió: «Las amenazas a la democracia en América Latina son el terrorismo, la debilidad del estado de derecho y el neopopulismo»; elijamos el sayo que nos corresponda.

Correspondencia:

Pedro Luis Barcia

Presidente de la Academia Argentina de Letras

Correo electrónico: secretaria.aal@fibertel.com.ar

EUGENIO CHANG EN LA TRADICIÓN DE LOS DIARIOS

Marco Martos Carrera
Academia Peruana de la Lengua

Fecha de recepción: 26/04/2012

Fecha de aceptación: 05/06/2012

Introito

William Somerset Maugham publicó en 1949 quince gruesos volúmenes con una gran cantidad de recuerdos, notas y experiencias bajo el título de *Carnet de un escritor*, textos de particular interés para los lectores familiarizados con sus novelas y cuentos, pero considerablemente menos atractivos para quienes abren esas páginas para conocer a un autor por primera vez. Pero el secreto encanto de estos apuntes es que el lector ve desfilan una gama de personajes que el autor conoció en sus viajes, toma conocimiento también de numerosos episodios vividos por el propio novelista o que le fueron referidos, para después aparecer en su obra imaginativa transformados en materia literaria. Maugham quería retener y fijar de un modo breve y conciso observaciones y datos que le parecían significativos para su propia filosofía de vida.



<https://doi.org/10.46744/bapl.201201.007>

e-ISSN: 2708-2644

Esas páginas empezaron a escribirse en 1892, cuando el autor era estudiante de medicina y son, ciertamente, un batiburrillo, una trastienda donde el lector puede trabucar todo para encontrar algunas gemas, circones o piedras de fantasía. Maugham cuenta cómo dentro de su práctica médica se le fue infiltrado el virus de la literatura como una curiosidad acuciante que lo acicatea y lo lleva a viajar; así traba conocimiento de personajes pintorescos o célebres. En la medida que envejece, Maugham aumenta su ardiente curiosidad por la vida de los hombres y va trazando, finalmente, el perfil del propio autor, como le habría gustado a Borges.

Han pasado cerca de sesenta años después de la publicación del *Carnet* de Somerset Maugham y pocos se aventuran hoy en sus páginas, que tal vez parezcan excesivas para las premuras de los lectores del siglo XXI, pero si imaginásemos, por un momento, que nos topamos con esos volúmenes en una convalecencia o en una prisión, recuperaría su fulgor inicial, el atractivo que tiene todo buen escritor, esa delicia que guarda siempre una obra bien escrita. El escritor católico Charles Du Bois (1882-1939) publicó algunos fragmentos de su *Diario* correspondiente a los años 1908-1928. Cuando murió, su viuda encontró numerosas páginas que, como en el caso de Somerset Maugham, necesitaron varios volúmenes. Las páginas de Du Bois muestran su cocina literaria, sus planes de trabajo, sus proyectos de libros o artículos, los consejos que se ofrece a sí mismo y las conversaciones con muchos de sus amigos, entre los que estaban Gide, Bergson, Valéry. Percibimos el conocimiento que tuvo de la literatura francesa e inglesa, los matices de sus meditadas opiniones. Pero lo que aleja a estas páginas de lo que podemos llamar un ensayo es que, a contrapartida de un libro limpiamente literario, sentimos la presencia de la vida personal del autor con toda sus asperezas, los trabajos de Hércules que tuvo que pasar Du Bois para sobrevivir día a día, indiferente a las exigencias del público y a las propias premuras de los editores. Du Bois, que aspiraba con certeza al cielo como lo pinta la Biblia, merece salir del infierno al que lo han condenado las modas literarias de hogaño.

En 1939, André Gide (1899-1951) recogió con el título de *Journal* sus diarios íntimos, que empiezan en 1889. La fama de la que

gozó el autor a partir de la obtención del Premio Nobel, ahora perdida casi totalmente, sin excepción posible, hacía interesante para el público todo lo que escribía. Las páginas juveniles del autor constituyen lo que podríamos llamar una investigación sobre el propio yo. Pero a partir de 1894, las notas se hacen más breves y, justo es decirlo, más interesantes. El diario deja de ser una confesión íntima para transformarse en un conjunto de máximas y reflexiones morales o de opiniones sobre autores que aún hoy día resultan interesantes, como estas sobre Bourget: «Este arte utilitario no vive más que un momento y, apenas cesa de ser útil, no despierta más interés que el de una curiosidad histórica. El mismo aspecto serio de su obra hace sonreír, y la ausencia de ironía sobre sí mismo invita bien pronto a la ironía del lector. Nada más caduco que las obras serias. Ni Molière ni Cervantes ni aun Pascal son serios: son graves».

Uno de los episodios más interesantes de las anotaciones personales de Gide es el *Cahier vert* de 1916-17, que testimonia una crisis espiritual que lo llevó a acercarse al catolicismo. Son palabras llenas de angustia, de búsqueda incesante, de apetencia de Dios. En este periodo, Gide considera a Cristo como bálsamo del alma atormentada. Sin embargo, esta experiencia es un momento en la vida del autor. Prevalció en su espíritu inquieto y aventurero el deseo de vincularse a acontecimientos del mundo intelectual y político. Las páginas que publicó en 1934, absolutamente sinceras, sorprendieron por su adhesión a la Unión Soviética, pero solo dos años más tarde, en 1936, Gide retornó a su antigua individualidad y a su libertad de espíritu inconforme con cualquier doctrina política. Algo de lo mejor de Gide son las páginas confesionales de *Si la semilla no muere*.

De índole totalmente diversa son los *Diarios* de los hermanos Goncourt, Edmond (1822-1896) y Jules (1830-1870). Nueve volúmenes que contienen las anotaciones hechas día a día, de hechos o escenas vistas, o de observaciones propias o de amigos. En estos apuntes aparecen Flaubert, Taine, Gautier, Sainte-Beuve, Matilde Bonaparte. Hay páginas memorables como las anotaciones sobre una fiel doméstica que simultáneamente era una ramera y que llevaba con donosura su doble vida. Los Goncourt se muestran como finos observadores de la realidad, como

personas dotadas de una conmisericordia profunda por el sufrimiento. Despojados del preciosismo del que hacen gala en sus novelas y en otros escritos, los Goncourt no solamente expresan con galanura su alma de artistas, sino pintan un fresco de la sociedad francesa del siglo XIX, que mantiene su interés a pesar de paso del tiempo.

Se ha querido en estos párrafos dar alguna noticia, espigar en el mundo de los diarios, como un introito para referirnos a *Reminiscencias de Europa y África* de Eugenio Chang Rodríguez, pero los diarios son un mundo aparte, casi otra nación, un género que se diferencia mucho de la ficción y del ensayo. Quien se entusiasme tiene mucha tela para cortar: El *Diario* de María Bashkirseff, esa muchacha rusa amiga de escritores y artistas que vivió en el siglo XIX y que paseó su existencia de niña rica por Baden-Baden, Niza, Roma, Napoles, Florencia, París. Está también el *Diario* de Johann Gottfried Herder (1744-1803), el famoso *Diario* de Samuel Pepys (1632-1703), escrito en una taquigrafía especial en que, junto al inglés, se mezclan el español, francés, italiano y latín, documento de extraordinario interés para conocer la vida diaria y la política inglesa del siglo XVII. Y así, hay tantos diarios, como el magnífico de Charles Ferdinand Ramuz, escritor suizo (1878-1947) o el *Diario* de Stendhal (1783-1842), uno de los más conocidos y comentados. Dostoievski publicó *Diario de un escritor* durante los años 1843-76, una colección de artículos sobre todos los problemas cotidianos, en los que el autor expone sus ideas políticas, sociales y religiosas. Lo que le interesa más es la cuestión eslava, tanto que llega a escribir: «Rusia es superior a Europa, y a ella le corresponde la hegemonía de la civilización europea». Pero aquí se nos convoca para escribir sobre Eugenio Chang, y eso es lo que se hace justamente a partir de esta línea.

Eugenio Chang o la voluntad de escribir

Quienes vivimos en el Perú tenemos una imagen bastante fragmentaria del quehacer intelectual de Eugenio Chang. En él aparecen con nitidez todas las imágenes del exiliado. Del intelectual exiliado diríamos mejor. Y para ser más preciso, del intelectual exiliado, nacido

en el Perú, en el extremo de occidente, como diría el poeta Rodolfo Hinostroza, que tiene en su magín toda la tradición que nos viene de Grecia, se enriquece con el Renacimiento y encuentra su originalidad más prístina en la mezcla en partes iguales entre aquello que viene de Homero y lo que nos ofrece como diferente el Inca Garcilaso de la Vega y la tradición china que conoció desde su infancia. Vinculado desde joven al partido aprista, Chang mantiene en su escritura los intereses del Apra auroral: la preocupación por el estudio del anarquismo y la figura paradigmática de González Prada, el interés por Haya de la Torre, Manuel Seoane y Antenor Orrego. En otro terreno, como puede verse por su vasta bibliografía, Eugenio Chang es un lingüista, de los más reputados en ese mundo de especialistas. Pero es sobre todo, alguien que encuentra en la escritura la manera de vivir. Quienes lo conocemos solo imaginamos a Eugenio Chang o escribiendo o conversando.

El libro que tenemos entre manos es de naturaleza extraña. Y todo lo extraño llama la atención. Se dice esto porque es de difícil clasificación, aunque lo más cercano parece ser la tradición de los diarios. Solo que este texto se diferencia bastante de los diarios conocidos, sin ser absolutamente diferente a ellos. Un diario, por definición, nos ofrece puntos de vista individuales sobre hechos asuntos o temas. Un buen ejemplo entre los peruanos son las llamadas *Prosas apátridas* de Julio Ramón Ribeyro. Editadas cinco veces entre 1975 y 1992, han logrado un lugar de privilegio entre sus páginas preferidas por los lectores y se han convertido en objetos de lujo pues son casi inhallables en las librerías de primera mano. La primera edición tenía una introducción de José Miguel Oviedo y las últimas son precedidas de palabras del mismo Ribeyro que datan de 1992. Esas señas que proporciona el autor son revelaciones escasas de lo que ocurre detrás de las mamparas literarias. Citando a Tagore en la página liminar que precede a todo el libro, Ribeyro escribe: «El botín de los años inútiles, que con tanto celo guardaste, disípalo ahora: te quedará el triunfo desesperado de haber perdido todo». Luego explica que el sentido de *apátrida* no es de alguien que sin serlo se considera como tal, sino que se trata de textos que no habían encontrado sitio en sus libros ya publicados y que erraban entre sus papeles sin destino ni función

precisos. Se trata, pues, de textos que según su autor, carecen de un territorio literario propio. Al reunirlos en un volumen, el escritor dice haber querido salvarlos de un aislamiento, dotarlos de un espacio común y permitirles existir gracias a la contigüidad y al número. Al tomar esa decisión Ribeyro confiesa haber tenido presente *El spleen de París* de Charles Baudelaire, no por emulación presuntuosa, sino por el carácter “disparate” del conjunto y por tratarse de un libro que, como dice el poeta, es a la vez cabeza y cola, alternativa y recíprocamente. Y que puede leerse en consecuencia por el comienzo, por el medio o por fin. La confidencia termina aseverando que la mayor parte de los textos ha sido escrita en París y, como en la obra del autor de *Las flores del mal*, esta ciudad figura nominalmente como telón de fondo en muchos de estos fragmentos.

De parecida manera a Ribeyro, en este libro de Chang, aparece el material escrito que no tiene sitio en libros orgánicos. El texto, a pesar del orden con que se presenta, tiene un carácter miscelánico y por lo tanto puede leerse empezando por cualquiera de sus apartados. Da noticia de una serie de eventos lingüísticos, por ejemplo, y, en su parte central, ofrece información personal sobre los viajes del autor, junto con su esposa Raquel Chang. La circunstancia de un encuentro literario en alguna ciudad europea o africana es motivo suficiente para estimular de manera insólita a la pluma de Chang. Un ejemplo, de los muchos que el libro ofrece, es un congreso en la ciudad alemana de Eichstätt, en 2001. El texto se detiene sobre la historia del pueblo. Nos enteramos de que el nombre tiene un origen celta, y que fueron celtas los que ocuparon el territorio durante el milenio anterior al nacimiento de Cristo. Nos informa Chang que del año 80 al 280 de la era cristiana formó parte de una provincia norteafricana romana y que a partir de 1305 pasó a ser propiedad del arzobispado. Eichstätt fue integrado a Baviera a partir de 1802 y ahora, merced al esfuerzo de Karol Kohut, un peruanista alemán de origen checo, es un lugar donde se estudia la cultura de nuestro país. Nos enteramos de estas pinceladas históricas, pero también Chang nos informa de detalles sorprendentes, como el que después de una agotadora sesión académica, los profesores adustos,

se transforman en delicados bailarines por dos horas. Ese contraste es el que hace interesante al libro.

Como la vida misma, el texto de Chang mezcla lo sólito con lo insólito, sus propios textos y comentarios de críticos. Puede decirse con propiedad que en este libro se encuentra, como dice la tradición popular, “de todo como en botica”.

Correspondencia:

Marco Martos Carrera

Presidente de la Academia Peruana de la Lengua.

Correo electrónico: marco.martos@academiaperuanadelalengua.org

RESEÑAS

Eduardo Chirinos. *Humo de incendios lejanos*. Grupo Editorial Mesa Redonda. Lima. 2010.

Eduardo Chirinos ha sido incluido entre los veinte mejores poetas peruanos del siglo XX en la *Antología: la poesía del siglo XX en el Perú* (Visor, 2009) preparada por José Miguel Oviedo y solo hace unos días ha sido premiado en España con el Premio Internacional de Poesía Generación del 27 por su último libro *Mientras el lobo está*. Estas circunstancias me ahorran el comentario sobre la importancia de su obra poética y me permiten abordar de forma directa su reciente libro *Humo de incendios lejanos*.

Este poemario combina una estructura bien definida —trece poemas de diez estrofas, cada una de las cuales es una variación sobre el tema del poema—, con una expresión que se ofrece en un fluir continuo de palabras sin puntuación, que hacen que el lector se apropie de ellas al imponerle su propia respiración, necesariamente distinta. Esa libertad buscada, que no hay que confundir con la postura de agramaticalidad militante de las vanguardias, es uno de los grandes logros del libro, pues consigue transmitir esa necesidad imperiosa de liberar, en lo posible, los límites que la escritura misma impone como estructura lineal sujeta a una temporalidad. Esto hace que el volumen no parezca —aunque sí lo es— una construcción sólida, sino más bien un vestigio que se nos deshace en arena entre las manos, dejando al paso del roce con la piel su rastro de sensaciones, impresiones veloces que se sitúan más allá de las habituales coordenadas sensoriales, imágenes fugaces solo intuitas. Su arriesgada



apuesta por una expresión alejada de lo reglado y por una simbología tremendamente personal podría haber supuesto una traba para el lector que, sin embargo, se siente enseguida enredado en las informes emociones que recorren el libro, y un perfecto dominio de los ritmos, las palabras y los silencios disipan pronto su oscura envoltura. A pesar de ello, Chirinos ha incluido unas “Notas” que, aunque calificadas de “prescindibles”, son muy útiles para conocer el origen de ciertas evocaciones.

Sus versos, a través del referente bíblico del arca de Noé, invocan un mundo que quedó fuera, que hoy forma parte de ese lado oscuro y misterioso que ya no sabemos reconocer:

los que nunca ingresaron al arca los que restregaron sus
lomos en la puerta los que perdieron sus nombres cuando
la lluvia arreciaba los que vieron de cerca el rostro oculto
de la desesperación todavía existen pueblan los bestiarios
recorren oscuros laberintos habitan el miedo y la fantasía
de los hombres [...]

Entre otros referentes —el amor, el dolor, la soledad...—, el más significativo es el metapoético: la palabra y el silencio —recurrente en su poesía— se disputan su lugar fuera y dentro del poema; lo presente y lo evocado; el amor y el dolor; lo sublime y la torpe voluntad que nos empuja al papel:

no dijo la dama de blanco tu deber es escribir haya
o no haya sol tocar el revés de la cartografía hundirte
en la tinta del pulpo y mirar si es posible mirar pero
no ver si dijo la dama de negro tu deber es callar haya
o no haya sol torcer hacia adentro la lengua aceptar
el placer y no escribir si es posible no escribir

Esta tremenda lucha, este dolor por la belleza, «capricho incesante de la forma» y forma que «dibuja su danza en el vacío», esa «rosa azul» que «flota a la distancia», que «hiere sin dolor la levedad del aire», recorre de mil formas las páginas del libro, observándolo, observándonos, en un

juego inquietante de ecos y vacíos que nos despoja de la fácil certidumbre de lo reconocido, de la palabra que dice, y nos arroja al lenguaje sin límites, a la emoción que se desborda, a la música que anega. En la noche, la poesía lo asalta, él la cuida, intenta sentarla a su mesa para que le dé lo que espera, lo que necesita, le da su música para que le regale el poema, pero es ella la que espera, ella la que pregunta; y el poema imposible, la palabra, angustiosamente necesaria, no es más que una «mancha que arruina el pentagrama vacío».

si digo una palabra incendia la palabra si decido
 callar pudre mi lengua si la miro a los ojos ordena
 azul en arameo tira mis orejas hiere con la uña
 la pureza del aire luego espera con qué paciencia
 espera así mancho tus ojos dice así ensucio tu deseo

El sufrimiento implícito que lleva la poesía, su búsqueda, su posesión, recorre en múltiples formas el libro: a veces es la angustia por encontrar el verbo, otras por atrapar la música que huye o que se niega; el poeta está siempre a merced de esa lucha, en ofrenda constante.

siempre lo mismo el mar azul el polvo de egina la tinta
 del pulpo encharcada en la voz o en el papel siempre
 lo mismo aunque la escena cambie de sueño o de deseo
 aunque la belleza diga no y la verdad cierre sus ojos

yo te miro con toda la luz y la oscuridad que poseo

En una inquietante imagen el poeta intenta explicar qué es el dolor: «con una hoja de afeitar le corté el dedo de una muñeca / no hubo sangre no hubo parpadeo dije este es el dolor». A pesar de la conciencia de este y de su propia limitación, o mejor, enriquecido por ella, nos invita a compartir sus fuegos y a escuchar sus silencios.

Chirinos desacraliza la figura del poeta pero enaltece la de la poesía, pues para él la poesía existe independientemente del poeta, busca al poeta, y si no es uno será otro, porque solo es instrumento.

esa música no es mía viene de muy lejos de épocas
remotas del primer rinoceronte que soñó Venecia...

¿en qué pecho cantarás cuando me vaya?

El libro se cierra con un guiño muy personal: la poesía le dice que conserve la palabra y que escriba con ella este libro. Fructífera obediencia, y goce para el lector que sepa descifrar su rico lenguaje de humo. (Inmaculada Lergo)

APORTACIONES INTERDISCIPLINARIAS DE UN ESTUDIO LINGÜÍSTICO

José Luis Rivarola. *Documentos lingüísticos del Perú. Siglos XVI y XVII. Edición y comentario*. (Anejos de la Revista de Filología Española), 103. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009; 367 pp.

La historia lingüística del Perú alcanzó espacios significativos dentro de los estudios del español de América ya hace algunas décadas, gracias –entre otros– a los valiosos aportes del profesor José Luis Rivarola, como especialista de la temática del español andino y la formación del español americano. A su libro anterior sobre textos de peruanos bilingües de los primeros siglos coloniales se suma esta otra gran novedad que ahora presenta: *Documentos lingüísticos del Perú. Siglos XVI y XVII. Edición y comentario*, que confirman la crucial importancia que el análisis de los *corpora* puede constituir para la historia de la lengua española.

Para la edición del mencionado libro su autor ha llevado a cabo un trabajo paleográfico coherente, con criterios explícitos que justifican las modernizaciones efectuadas (separación de palabras, puntuación modernizada, abreviaturas resueltas y acentuación), dejando pocas dudas sobre los textos y los fines de la transcripción. Esta nueva entrega reedita así los treinta textos de bilingües, publicados en Rivarola (2000) –pues, según el autor, «excluirlos habría implicado una complicidad con el modo



sesgado de concebir la realidad lingüística americana»— y les agrega más de un centenar de inéditos.

Los monumento lingüísticos seleccionados, numerados del I al CXLII, provienen de diversos archivos de Lima: 76 del Archivo Arzobispal de Lima, 3 del Archivo de la Beneficencia Pública, 55 del Archivo General de la Nación y 8 de la Biblioteca Nacional del Perú. Poco más de la mitad de los textos están fechados en el siglo XVI, a partir de 1546, y van hasta 1697. En cuanto a la datación tópica, el autor ubica los textos en el Perú, topónimo con el cual se refiere a aquella parte del virreinato originario que sobrevivió luego de la creación de los virreinos de Nueva Granada y Buenos Aires, y la Capitanía General de Chile, lo cual corresponde hoy a la república que es heredera histórico-política de esa información social.

Como el mismo autor lo anuncia, se trata de la reunión de «unos ciento cincuenta documentos no literarios», donde la expresión aproximativa pretende llamar la atención sobre el hecho de que varios textos de poca extensión, generados por la misma persona, aparecen agrupados bajo un mismo número romano. Conviene precisar, no obstante, que todos los documentos son textos del dominio jurídico-administrativo del Perú de los siglos XVI y XVII, pues si bien hay casos de cartas de particulares, estas debieron haber sido parte de pruebas documentales de un *pleyto* o de algún trámite administrativo en el rubro civil o eclesiástico.

La clase de textos es heterogénea en todo sentido; tanto en la extensión y en la temática, así como en los tipos textuales que presenta: declaraciones, memorias, memoriales, cartas (comerciales, sociales, familiares), visitas, misivas, constancias, recibos, querellas, descargos, billete. Del mismo modo, los emisores de las cartas, individuos o grupos de individuos, son mujeres u hombres de las más diversas razas de la época y procedencia: indios, mulatos, negros, mestizos, hidalgos, india del Cuzco, natural de Lima, vizcaíno, francés, portugués; y condiciones sociales: inquilino, vecino, residente, estante, morador, tutora y curadora, dueño de hacienda, esclavo, indio principal, cacique,

curaca, encomendero, viuda; así como de las diversas ocupaciones civiles, militares y puestos públicos: zapatero, curtidor, piloto de navío, marinero, mercader, mercader de tienda, mayordomo, comerciante, boticario, sombrerero, plateros de oro, indios cantores, indios obrajeros, escribano, bachiller, licenciado, teniente, capitán, albacea, administrador de hacienda, arrendador de primicias, corregidor, procurador, procurador de naturales, procurador de indios, procurador de número de la Audiencia de Lima, abogado de la Audiencia de Lima, juez visitador, Virrey del Perú; y cargos religiosos: notario apostólico, canónigo, hermano jesuita, inquisidor, cura, padre, provisor, vicario, vicario general, comisario del Santo Oficio, maestreescuela de la Catedral de Lima, presbítero, capellán de monasterio, tesorero de la Santa Cruzada, religioso novicio. Por otra parte, muchos de estos emisores participan de la actividad jurídica en diversos grados familiares: abuelos, nietos, tíos, sobrinos, hermano, hijo, compradre, comadre, madre, padre, etc. Entre los temas que mueven los trámites administrativos y judiciales que sustentan estos documentos se encuentran: herencias, reclamo de pagos, cobros de ventas, violación a mujeres y a menores, reclamos de sentencias de muerte, embargos de haciendas, rendición de cuentas, secuestro de bienes, amancebamiento público, matrimonio clandestino, pleitos de deudas, abandono del marido, juicios por hechicería, devolución de libertad, propiedades de esclavos, conspiración de asesinato, violación de domicilio, transportes de cargas, operaciones comerciales, pagos a trabajadores, gastos en obras públicas, pleito por tierras, visitas a hospitales, etc.

A la vastedad de datos se suma el valor de las breves, pero concisas, *Observaciones* del profesor José Luis Rivarola al pie de cada documento, que no solo sirven como modelo de «comentario de texto» para estudiantes y universitarios, sino que constituyen grandes aportes a disciplinas lingüísticas como la sociolingüística, la lexicografía, la lingüística histórica, etc. Las observaciones comprenden, en primer lugar, la presentación de fenómenos en los planos fonético, fonológico y gráfico, en torno a usos conservadores o neológicos, o a rasgos singulares. Le siguen la descripción y posible explicación a la existencia y copresencia de formas y diferentes usos, cultistas o arcaizantes, en la morfosintaxis, así como comentarios de léxico y fraseología: persistencia de cultismos, vocabulario en desuso,

vulgarismos, americanismos, indigenismos, quechuismos, etc. La sustentación de algunos comentarios se enriquece con la remisión de autores y libros de la época (*Anónimo* de 1586, Covarrubias, Holguín, Bertonio, etc.) y la literatura crítica sobre el tema.

Por otro lado, muchas de las acotaciones y apostillas lingüísticas apuntadas pueden brindar excelentes pistas que permitan rastrear indicios relevantes desde la óptica de otras ciencias, a base de la información de rasgos de la época (geográficos, sociales, económicos, administrativos, judiciales, políticos, religiosos, etc.) que presenten los textos, por ejemplo: la existencia de ciertas medidas, pesos y monedas; la vigencia de ciertas actividades y cargos de origen prehispánico: quipocamayocs y curacas; alternancia en nombres de topónimos y antropónimos de origen prehispánico, etc.

Se añade a la presentación de los documentos un *Índice de palabras y temas* que recoge directamente la información dada en las *Observaciones* e indirectamente la que aparece en el contenido de los textos. Del mismo modo, complementa este trabajo científico una *Bibliografía* actualizada de diccionarios y estudios afines, seguida del *Índice de documentos* con el título entero de cada expediente, fecha de creación y dato de archivo que lo alberga.

A pesar de tratarse de la presentación de textos históricos desde la lingüística, este libro resulta de trascendental relevancia para otras disciplinas humanas como la sociología, la historia, el derecho, etc., por las significativas informaciones que transmiten los contenidos de los documentos y las acertadas observaciones a ellos. Es así como gracias a la concienzuda labor paleográfica y editorial del profesor José Luis Rivarola, este nuevo libro suyo constituye hoy una antología que resulta decisiva, por ser el primer conjunto numeroso de textos correspondientes a los primeros siglos del desarrollo de la lengua española en el Perú, editados desde una perspectiva lingüística, y con alcances de aportación a otras disciplinas de las Humanidades. (Ofelia Huamanchumo de la Cuba)

REGISTRO

REGISTRO

- Del 16 al 20 de enero se realizó el **VII Curso de perfeccionamiento magisterial de lengua y literatura**. Esta actividad se organizó con el Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA). Participaron: Rodolfo Cerrón Palomino, Ricardo Silva Santisteban, Marco Martos Carrera, Pedro Falcón Ccenta, José Antonio Salas García, Antonio González Montes, Javier Morales Mena, Irene Vegas, Cristina Flórez Dávila, Esther Espinoza Reátegui, Jorge Esquivel Villafana, Eduardo Hopkins Rodríguez, Gladys Flores Heredia, Camilo Fernández Cozman y Sabino Pariona Casamayor.
- Del 20 al 24 de febrero se realizó la **III SEMANA DE LITERATURA PERUANA**. El evento se organizó con la Casa Museo Ricardo Palma y el Decanato de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM. Participaron: Américo Mudarra Montoya, Oswaldo Holguín Callo, Eduardo Hopkins Rodríguez, Alberto Varillas Montenegro, Marcel Velázquez Castro, Ricardo Falla Barreda, Moisés Sánchez Franco, Luz Carrillo Mauriz, María Pía Sirvent.
- Del 3 al 1 de marzo se realizó el curso **ACTUALIZACIÓN EN ORTOGRAFÍA**. El curso estuvo a cargo de los profesores Christian Olachea Monge y Roberto Zamudio Campos.
- Los días 9, 16, 23 y 30 de abril se llevó a cabo el **MES DE LAS LETRAS**. Se contó con la participación de los académicos Ricardo Silva-Santisteban, Alberto Varillas Montenegro, Eduardo Hopkins

Rodríguez y Marco Martos Carrera. El evento se organizó con el ICPNA.

- Del 23 al 25 de abril se realizó el CONGRESO INTERNACIONAL “POESÍA HISPANOAMERICANA DE LA VANGUARDIA A LA POSMODERNIDAD”. El evento se organizó con el Decanato de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM. Se contó con el auspicio del Instituto Raúl Porras Barrenechea y el ICPNA. En el mencionado evento participaron Pedro Luis Barcia, presidente de la Academia Argentina de Letras, Gilberto Sánchez Cabezas, miembro de la Academia Chilena de la Lengua, Javier Pinedo, universidad de Talca, María Olga Samamé, centro de estudios árabes de la Universidad de Chile y José Luis Reina Palazón, universidad de Sevilla. El último día del evento se presentaron las Actas del congreso.
- El 26 de abril se realizó la conferencia “EL LEGADO DE BORGES” a cargo de Pedro Luis Barcia, en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM. Ese mismo día, en el Instituto Raúl Porras Barrenechea, Pedro Luis Barcia y José Luis Reina Palazón brindaron las conferencias “MARTÍN FIERRO: LO NACIONAL Y LO UNIVERSAL EN EL POEMA” y “TRAKL, BENN, CELAN, SACHS: LA POESÍA TRASCENDENTE Y SU RELACIÓN CON LO MODERNO-ACTUAL”, respectivamente.

DATOS DE LOS AUTORES

DATOS DE LOS AUTORES

Marco Antonio Lovón Cueva

Licenciado en lingüística por la UNMSM. Trabaja como colaborador en el proyecto de Diccionario de Peruanismos de la APL. Ha presentado ponencias y ha escrito artículos de lexicografía y etnolingüística en diversos certámenes sobre el lenguaje. Actualmente, se desempeña como docente universitario en la PUCP y la URP.

marcovonueva188@hotmail.com

Raymundo Casas Navarro

Profesor de lingüística en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Su tesis de licenciatura fue «La doble negación en castellano: aspectos sintácticos» y está a punto de defender una tesis de maestría en lingüística intitulada «Prolegómenos a una teoría cognitiva de la ironía». Dicta los cursos Teorías Lingüísticas, Filosofía del Lenguaje e Introducción a la Lingüística Hispánica, así como cursos de redacción castellana. Ha publicado artículos de investigación en revistas como *Letras*, *Escritura y pensamiento*, *Lengua y Sociedad*, así como algunos libros: *Redacción general*, *El método científico y Cognición y sintaxis*.

casasnavarro1@hotmail.com

Jorge Valenzuela Garcés

Doctor en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Complutense de Madrid. Es profesor principal de la Facultad de Letras y Ciencias

Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Sus principales intereses en investigación lo vinculan con la literatura peruana del siglo XIX, la narrativa hispanoamericana del *posboom* y la obra novelística de Mario Vargas Llosa, sobre la que ha publicado varios artículos.

Actualmente es director de la Unidad de Investigación de la Facultad de Letras en donde dirige el Taller de Narración y se desempeña como editor general de la revista *Letras*, dedicada a la investigación humanística.

En el ámbito de la creación literaria, Jorge Valenzuela es un destacado escritor perteneciente a la generación de narradores peruanos de los ochenta. Sus cuentos han sido premiados en concursos nacionales como el Premio COPÉ y el José María Arguedas. Ha publicado cuatro libros de cuentos *Horas contadas* (1988), *La soledad de los magos* (1994), *La sombra interior* (2006) y *Juegos secretos* (2011). Sus textos figuran en las principales antologías nacionales de cuento. Como crítico literario ha publicado un *Manual de Literatura Hispanoamericana* (2009) en dos volúmenes, *El mundo de los clásicos* (2010) y artículos de su especialidad en revistas peruanas y del extranjero.

jorgevalenzuela4@hotmail.com

Antonio Rodríguez Flores

Bachiller en literatura de la UNMSM. Ha participado como ponente y presentador en diversos congresos nacionales e internacionales y ha organizado algunos eventos académicos como el “Congreso Internacional José María Eguren y la modernización poética del Perú”, junto con la Academia Peruana de la Lengua. En el año 2011 ganó el primer premio en el “Concurso Internacional de Ensayos por el Año de los Afrodescendientes”.

a.rodriguezflores@ymail.com

Bernat Castany Prado

Profesor de Literatura Hispanoamericana y Estudios Literarios en la Universidad de Barcelona. Es licenciado con premio extraordinario

en Filosofía y en Filología Hispánica por dicha universidad, donde se doctoró en Filología Hispánica con la tesis «El escepticismo en la obra de Jorge Luis Borges». También es doctor en Estudios Culturales por la Universidad de Georgetown, Washington D.C., con la tesis «Literatura posnacional en Hispanoamérica». Ha publicado los libros *Literatura posnacional* (EditUm, 2007), *Que nada se sabe. El escepticismo en la obra de Jorge Luis Borges* (Cuadernos de América Sin Nombre, 2012) y es coautor con Mercedes Serna de una *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana* (Alianza, 2009). Ha publicado diversos artículos en revistas como *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, *Monteagudo*, y *Analecta Malacitana*.
bcastany@ub.edu

Pedro Luis Barcia

Doctor en Letras. Es presidente de la Academia Argentina de Letras y vicepresidente de la Academia Nacional de Educación. Especialista en historiografía literaria. Dirige las *Obras completas* de Lugones. Últimos libros: *Ideario de Sarmiento* (3 ts). *Diccionario fraseológico del habla argentina*, *La lengua en las nuevas tecnologías*, *La literatura antártica argentina*, *Cancionero de las Invasiones Inglesas*. Miembro Correspondiente del Instituto Ricardo Palma.
secretaria.aal@fibertel.com.ar

Marco Martos Carrera

Es Premio Nacional de Poesía del Perú. Ha publicado los siguientes libros de poesía: *Casa nuestra* (1965), *Cuaderno de quejas y contentamientos* (1969), *Donde no se ama* (1974), *Carpe diem* (1979), *El silbo de los aires amorosos* (1981), *Muestra de arte rupestre* (1990), *Cabellera de Berenice* (1990), *Leve reino* (1996), *El mar de las tinieblas* (1999), *Jaque perpetuo* (2003), *Dondoneo* (2004), *Noche oscura* (2005), *Aunque es de noche* (2006), *Dante y Virgilio iban oscuros en la profunda noche* (2008), *Adiós San Miguel de Piura*, *secretario de mis penas* (2009) y *En las arenas de Homero* (2010). También ha incursionado en el cuento con *El monje de Praga* (2003).

Poemas suyos han sido traducidos al inglés, francés, alemán, italiano, portugués, griego, húngaro y chino. Actualmente es presidente de la Academia Peruana de la Lengua y decano de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

marco.martos@academiaperuanadelalengua.org

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EN EL MES DE JUNIO DE 2012
EN LOS TALLERES DE
GRÁFICA BRACAMONTE DE
BRACAMONTE HEREDIA GUSTAVO
CALLE ELOY URETA N° 076
URB. EL MERCURIO - SAN LUIS - LIMA
TELF. 326-4440
E-MAIL: VENTAS@BRACAMONTE.COM.PE
TIRAJE: 500 EJEMPLARES

GUÍA BÁSICA DE ESTILO Y NOTAS PARA LOS COLABORADORES

1. El *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, como revista de investigaciones, está abierta a las colaboraciones de todos los académicos de nuestra corporación, así como a los trabajos de intelectuales nacionales y extranjeros en las áreas de lingüística, filología, literatura, filosofía e historia. Es una publicación de periodicidad semestral y sus artículos son arbitrados por el Comité Científico como evaluador externo y por el Comité Editor. El Comité Editor se reserva el derecho de publicación de los artículos alcanzados a la redacción. Está dirigida a los académicos de la lengua, profesores y estudiantes universitarios.
2. Los **Artículos** deberán tener una extensión mínima de 15 páginas y máxima de 25. Cada página deberá contener un máximo de 1 700 caracteres incluyendo las notas a pie de página. Deberá estar compuesto en tipo Times New Roman de 12 pts., con interlinea a espacio y medio. Se deberá entregar en soporte electrónico, con su respectiva impresión. No se admitirán textos sin dígitar.
3. Los **Artículos** deberán tener un título concreto y conciso. Se deberá adjuntar un resumen, palabras clave (mínimo 3, máximo 5) y una breve nota biográfica del autor que incluya su correo electrónico. El título, el resumen y las palabras clave deberán estar también en francés.
4. Las **Notas y Comentarios críticos** deberán tener una extensión máxima de diez páginas (1 700 caracteres cada una) en las que estén incluidas las notas a pie de página y la bibliografía, con la misma familia tipográfica y puntaje señalado en el punto 2.
5. Para las **Reseñas**, la extensión máxima será de cuatro páginas (1 700 caracteres cada una) y deberán tener los datos completos del material reseñado (autor, título, ciudad, casa editorial, año, número de páginas).
6. Las **Citas textuales** deberán destacarse con un tabulado mayor al del párrafo, con tipo más chico (10 pts.) y a espacio simple. Se indicará entre paréntesis el autor(es) seguido del año de edición (sin signo de puntuación) y después el número de página correspondiente antecedido de dos puntos. Ejemplo: (Boehner 1958: 229).
7. Las citas de menos de 5 líneas irán dentro del párrafo y entre comillas, en letra normal y no en cursiva.
8. Las palabras de otras lenguas utilizadas en el texto deben estar sólo en cursivas, sin comillas, ni en negritas, ni subrayadas. Las voces y expresiones latinas usadas en castellano, y que figuren así en el Diccionario de la RAE, se acentuarán y no se destacarán con marca alguna.
9. Para el caso de las **Notas a pie de página** que incluyan datos bibliográficos, se deberá citar el autor empezando por el nombre y apellidos, seguido del título del libro destacado mediante cursivas. Ejemplo: César Vallejo. *Obra poética completa*, págs. 30-37. Se entiende que en la bibliografía se empieza por el apellido, el título de la obra, y se incluirá la data editorial completa.
10. Los títulos de ensayos, artículos, cuentos, poemas, capítulos, etc., recogidos en otra publicación (periódicos, revistas, libros), van entre comillas dobles. Sólo llevan mayúscula inicial la primera palabra y los nombres propios.
11. En el caso de citarse lugares electrónicos o páginas electrónicas, se deberá indicar la dirección electrónica completa, seguida de la fecha y hora de la consulta.
12. La **Bibliografía** —en tipo igual a las citas (10 pts.)— deberá presentarse según el siguiente modelo:
 - a) **Para el caso de artículos.**

VELÁSQUEZ, Lorena. "El concepto, como signo natural. Una polémica acerca de Ockham", en *Antología Filosófica*. Revista de Filosofía. Investigación y Difusión. Año VII. Julio-diciembre. N.º 2. México D.F., 1993.
 - b) **Para el caso de libros.**

MORRIS, Charles. *Signos, lenguaje y conducta*. Buenos Aires, Losada, 1962.

_____. *La significación y lo significativo*. Madrid, Alberto Corazón, 1974.
 - c) **Para el caso de documentos.**

ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN (AGN), Cristóbal de Arauz, 1611 (122), fol. 925.
 - d) **Para el caso de direcciones electrónicas.**

Huamán, Miguel Angel. "La poesía de Santiago López Maguiña". En *More Ferarum*. José Ignacio Padilla/ Carlos Estela, 2001, N.º 7: <http://www.moreferarum.perucultural.org.pe/index1.htm>. Martes, 12 de enero de 2002, 3:45 horas.

ARTÍCULOS

Marco Antonio Lovón Cueva
Peruanismos en las obras literarias de Mario Vargas Llosa

Raymundo Casas Navarro
El reanálisis en la diacronía castellana

Jorge Valenzuela Garcés
Subalternidad y sociedad: sirvientes, arribistas y marginales en Un mundo para Julius de Alfredo Bryce Echenique

Antonio Rodríguez Flores
Al margen del Boom. Ciudad, perspectiva y posmodernidad en Una piel de serpiente de Luis Loayza

Bernat Castany Prado
Medicina y dogmatismo en Neguijón de Fernando Iwasaki

NOTAS

Pedro Luis Barcia
La novela como estriptis invertido

Marco Martos Carrera
Eugenio Chang en la tradición de los diarios

RESEÑAS

Eduardo Chirinos. *Humo de incendios lejanos*
(Inmaculada Lergo)

José Luis Rivarola. *Documentos lingüísticos del Perú. Siglos XVI y XVII.*
Edición y comentario
(Ofelia Huamanchumo de la Cuba)

REGISTRO

DATOS DE LOS AUTORES

