

B
O
L
E
T
I
N

31

Lima

1999

BORGES, EL MEMORABLE

Luis Jaime Cisneros

Nació cien años atrás. Y hace trece años que la ceniza minuciosa de Borges esconde su recatada muerte, allá en Ginebra. Como no podemos verlo en la otra vida, desde esta muerte seguimos frecuentándolo con la certeza de que Borges ya no es una ilusión de la lengua sino una evidente herencia nuestra, por la cual nos renovamos diariamente en el idioma. Alguna vez su nombre y sus textos constituyeron prestada amistad: ahora son totalmente nuestros. Podemos compartirlos o retenerlos por entero. Trece años, en la dimensión borgesiana, son esta larga duración que con él venimos usufructuando, releendo sus viejos (y siempre nuevos, renovados) textos. La gente lee y comenta al cuentista. Yo todavía añoro y busco al poeta en cuya obra se generan los cuentos que los demás veneran. Los profanos quisieran para Borges un monumento extraordinario, quizás en bronce. Borges se conformaría, sin duda, con la puntual losa blanca que luce su nombre. Es el monumento exacto, el *adorado monumento* ante el que seguimos y seguiremos evocándolo cada vez que solicitemos el acierto en la metáfora, la justeza del epíteto, el encabalgamiento feliz para el verso que tan armónicamente concilia metro y contenido. No podía Borges dejar que lo sepultaran entre oropeles barrocos. El había previsto alguna

vez que volvería a Ginebra “quizá después de la muerte del cuerpo”. Y ahí en Ginebra está. Pero no es de este Borges, circunstancial y efímero, del que hablan estas líneas que, a nombre de la Academia Peruana, conmemoran el centenario de su nacimiento. El tiempo lo ha abandonado ahora, tras el fatigado trajín que con él supo tener Borges. Ahora puede felizmente el poeta vivir de modo infinito estos versos en los que se jactaba de la quietud: “Mi humanidad está en sentir que somos voces de una misma penuria”. El, que había hecho del tiempo un instrumento de su magia verbal y había frecuentado la duración y el infinito, está ahora revestido de tiempo y deja que el tiempo —liberado de su verbo— pueda comenzar a vivirlo:

El tiempo está viviéndome.
Mas silencioso que mi sombra, cruzo el tropel
de su levantada codicia.

No importa que no aparezcan nuevos libros en los escaparates con su nombre. Los mismos libros de ayer están ahora repetidamente renovados: nuestra lectura de hoy, sin Borges, es probablemente mucho más rica que la de ayer porque se nutre de nuestra imaginación. El mismo Borges lo previno un día:

Yo solicito de mi verso que no me contradiga,
y es mucho.
Que no sea persistencia de hermosura, pero sí
de certeza espiritual.

Pero a lo mejor Borges prefiere que nuestra conmemoración sea realmente un efectivo homenaje intelectual. ¿A qué llenarnos de sentimentalidad? Ya lo han elogiado por virtudes y lo han execrado por defectos. Unos tuvieron en cuenta su obra, otros atendieron más a sus declaraciones en materia de estética, de ideología o de política. Pero todo eso es perentorio. Quizá convenga preguntarse, ante un hombre de naturaleza tan paradójica, por qué persiste, por qué mantiene su

vigencia, por qué no ha dejado de *ser* Borges. No hablo de la supuesta vigencia en quienes, por imitar inútilmente su estilo, prolongan inequívocamente sus defectos. Realmente tengo una sola respuesta, tal vez ingenua y tal vez sentimental. Porque Borges es sencillamente un humanista. No 'un humanista contemporáneo' (que sería limitarlo torpemente). Un humanista no se ubica en uno u otro tiempo concreto sino en 'el tiempo'. Es un hombre del Renacimiento, pero está entre nosotros. Es un hombre de nuestra época, pero se sale de ella para permitirnos (y asegurarse), desde ahí afuera, que la veamos por dentro. Es un hombre de nuestra época que habla desde lo porvenir. Y eso conmueve la voluntad del hombre, renueva la sangre y alerta a la inteligencia. Borges nos ayuda a pensar precisamente cuán pasajera es la fama, qué efímeramente deleznable es el poder, qué torpe y equívoca es la sabiduría palabrera, cuán sana y útil resulta la infabilidad. Lo grave es que esta hermosa y varia lección no pudo escribirla tan acertadamente en los libros, como la expresa ahora desde su perfecta quietud ginebrina. Ahora que el tiempo se reviste de Borges. Ahora que Borges está, como lo supieron los alumnos de Pitágoras, según lo vaticinó él algún día: los astros y los hombres vuelven cíclicamente.

No sé si volveremos en un ciclo segundo
como vuelven las cifras de una fracción periódica;
pero sé que una oscura rotación pitagórica
noche a noche me deja en un lugar del mundo

En este lugar de nuestro preciso mundo está ahora Borges revestido de un persuasivo poder, y su influencia esperable no ha de conformarse sólo en un horizonte estético. El Borges que triunfa de tanta metáfora accidental está más allá de su mentido agnosticismo. No tiene que ver con Berkeley ni con Stevenson, pero tiene que ver con Stevenson y con Berkeley. Borges vive (y seguirá presente) porque, en realidad, su preocupación mejor ha sido el hombre interior que desde su más acendrada intimidad reflexiona, y porque reflexiona sabe que es y que vive. Y eso no depende de las teorías políticas *ad*

usun. En un viejo libro está. El hombre sólo puede reflexionar cuando está solo, porque solamente así es cuando se halla realmente en silencio estricto. Y debe el hombre reflexionar sobre el hombre mismo, sobre su libertad para *ser* y para *crear*, sobre la justicia y la honestidad, sobre el futuro (que nace en el pasado), sobre el futuro (que se genera en el arduo presente), sobre el presente (que está hecho de eternidad impalpable porque nada sería sin el pasado que lo fundamenta, y nada podría concretarse sino a costa de su propio transcurso). Cómo no va a ser cierto, entonces, que Borges no ha muerto. Solamente hace algunos años que no comparte con nosotros las estrellas, pero sí comparte la amistad de las noches; en esas noches continúa siendo el creador porque

Ciegamente reclama duración el alma arbitraria
cuando la tiene asegurada en vidas ajenas,
cuando tú mismo eres la continuación realizada
de quienes no alcanzaron tu tiempo
y otros serán (y son) tu inmortalidad en la tierra

Fue Jorge Luis Borges poeta singularmente universal. Cantó y exaltó a los antepasados de su sangre y a los antepasados de sus sueños. Trabajó en firmes palabras el genuino usufructo de la lengua, sintió por todos nosotros "el pavor de la belleza" y ha escogido a Ginebra para compartir inmovilidad con Berkeley y Stevenson, con Milton y Chesterton y Quevedo. Muy cerca de Calvino está. Y recorre ahora con vagos pies la casa de Asterión y tropieza con Macedonio Fernández y Lugones y Sarmiento. Ahí está alerta, como incesante espejo del tiempo.

LENGUA Y TRADICIÓN EN LA INDIA*

José León Herrera

Antes de dar lectura a mi exposición, que he titulado, tal vez demasiado pomposamente, "Lengua y tradición en la India", pero que, en realidad, son solamente algunas sencillas reflexiones sobre esta vieja tradición lingüística, deseo expresar mi agradecimiento a los distinguidos miembros de la Academia Peruana de la Lengua por haber tenido la gentileza de elegirme como uno de ellos. Este agradecimiento, por lo demás, quiero expresarlo en forma particularmente personal para con alguien tan cercano y querido, en el afecto y en la afinidad intelectual, como Luis Jaime Cisneros. Se muy bien que ha sido la generosidad de quien fue mi profesor en las aulas de la Facultad de Letras de la Plaza Francia hace ya muchos años, en la Universidad Católica de aquellos tiempos, la causa principal de que haya sido yo escogido para ocupar un lugar en tan dilecta compañía, a pesar de que haya tantas otras personas cuyos méritos exceden con mucho a los míos. Se también que en tal empresa ha contado Luis Jaime Cisneros con la ayuda y apoyo de varios otros queridos amigos, a quienes les estoy también muy agradecido.

* Leído en la ceremonia de incorporación, el 26 de noviembre de 1998.

Se me viene aquí a la memoria una de esas pequeñas historias sobre dichos y personajes famosos a las que eran tan aficionados los griegos. Cuenta Diógenes Laercio, en *Vidas de Filósofos Eminentes*, que alguien le preguntó una vez a Aristóteles qué era un amigo y que éste respondió: “Una sola alma que habita en dos cuerpos” (μία ψυχή δύο σόμασιν enoikoûsa)¹. Asumiendo que la anécdota sea auténtica y aplicándola a mi caso, podríamos sugerir otra “lectio” para este pasaje, casi una “conjetura”, al estilo de los viejos filólogos clásicos de siglos pasados, y proponer que lo que el filósofo griego debió realmente decir es que la amistad es ciertamente una sola alma, pero no solamente en dos cuerpos, sino en muchos; no en el dual de “duoin somatoîn”, sino en el plural de “polloîs sómasi”. Porque, en verdad, es solamente esta feliz condición personal de haber sido favorecido por el destino con tantos buenos amigos, lo que me ha conducido a esta privilegiada situación.

Decía que el título que he propuesto para esta charla es “Lengua y tradición en la India”. Desarrollar esta materia adecuadamente es empresa que, sin duda alguna, supera con mucho mis capacidades, tanto por la vastedad del asunto y la brevedad del tiempo, como por la complejidad del tema mismo. Temo, pues, que mis palabras no alcancen a transmitir el verdadero significado de lo que en este título se anuncia.

Por eso, permítaseme iniciar mi exposición imitando al gran poeta sánscrito Kâlidâsa, cuando en los primeros versos de su gran poema Râghuvamça invoca la ayuda divina para tener éxito en su empresa de cantar las hazañas del linaje nacido del sol, y dice así:

1. Diógenes Laertius. *Lives of Eminent Philosophers*. With an English Translation by R.D. Hicks. London-Cambridge, Mass., 1972. Vol. I, p. 462-3. (The Loeb Classical Library 184).

vâgarthâv iva samprktau vâgarthapratipattaye /
jagatah pitarau vande pârvatiparameçvarau //

Lo cual quiere decir, más o menos, lo siguiente:

“Para que mis palabras adquirieran significado pleno, reverentemente me inclino ante el señor supremo y su consorte, progenitores del universo, que están siempre unidos, como lo están la palabra y su significado”².

Valgan estas palabras a manera de introducción y saludo.

La India, como todos sabemos, es tierra de muchas lenguas. Censos recientes nos dicen que allí se hablan actualmente más de mil idiomas y dialectos. Varios de ellos provienen, más o menos directamente, del antiguo sánscrito, la vieja lengua indoeuropea que ingresa y se establece en la India hace ya cuatro mil años y que se sigue hoy día usando como vehículo privilegiado de comunicación lingüística, tanto oral como escrita. Esta permanencia extraordinaria en el tiempo se ve confirmada, por lo demás, por una riquísima producción literaria, que abarca todos los géneros, desde los textos sagrados de los Vedas y las Upanishads hasta las colecciones de cuentos del Panchatantra, pasando por las grandes epopeyas como el Mahâbhârata y el Râmâyana, los relatos mitológicos de los Purânas, la poesía lírica, la dramaturgia, los tratados científicos y técnicos de toda índole, las obras filosóficas y aun los Sûtras del Budismo Mahayánico y las obras de autores Jainas. A ello se agrega, por cierto, la importante literatura en lengua Pâli del Budismo Theravâda y en muchas otras lenguas antiguas que pertenecen al nivel lingüístico del Prácrito³. Lugar importante en

2. Kâlidâsa. Raghuvamça I, 1.

3. Cf. Louis Renou, *Anthologie sanskrite*, Paris, 1961, p. 7.

esta literatura que, en su conjunto supera en volumen a toda la que hemos heredado de la antigüedad greco-latina, lo ocupan la reflexión y el análisis de los temas lingüísticos, dentro de una tradición que se remonta, con seguridad, a la época de sus primeras manifestaciones literarias, los himnos védicos, que datan del segundo milenio de antes de nuestra era. En efecto, ya en estas colecciones de poemas sagrados hallamos numerosos ejemplos de ese interés por el lenguaje, que ha de ser sello inconfundible de la tradición cultural de la India.

Esta importancia capital que se le otorga al lenguaje, se ve reflejada, por ejemplo, en el cuidadoso esfuerzo por preservar con la más minuciosa precisión el texto exacto de los himnos védicos, especialmente en el caso de la más antigua y sagrada de estas colecciones, el Rig Veda. Para ello se crearon ingeniosos métodos de transmisión oral y técnicas de memorización y se utilizaron muchos otros recursos lingüísticos, que permitieron que estos himnos, que a menudo presentan una elaborada y complicada exquisitez poética, pudieran ser fielmente transmitidos oralmente de generación en generación, de maestro a discípulo, de boca a oído, a través de los milenios sin que se perdiese una sola palabra, ni una sílaba, ni un acento, ni un fonema.

Es evidente que esta preocupación nace de la idea de que las palabras poseen un poder real y efectivo y de que el ser de las cosas se expresa plenamente en la adecuada formulación del pensamiento, a través del lenguaje. "Formulación", en este sentido, es decir, conformar, dar forma al pensar en tanto que ser, es, precisamente, lo que quiere decir el término "Bráhma" en el Veda, en donde representa a la fuerza actuante de la verdad, que es, al mismo tiempo, la realidad⁴.

4. Para el concepto de Brahman en el Veda, véase Paul Thieme, bráhma, Göttingen, 1952 (ZDMG 102, pp. 91-129). Véase también Jan Gonda, Notes on Brahman, Utrecht, 1950, y Louis Renou, Sur la notion de bráhma, Paris, 1949 (Journal Asiatique 237, pp. 7-46).

Más tarde, por cierto, en la elaboración filosófica de las Upanishads y del sistema Vedānta, “Bráhmaṇ” será interpretado como el concepto del ser en sentido absoluto, es decir, la realidad esencial primera y última, presente siempre en toda manifestación, pero siempre más allá de lo manifestado: vale decir, el principio universal de todo lo que existe⁵.

Así pues, dentro de esta concepción, la palabra así formulada es fuerza, es poder. Por lo tanto, es preciso poner el mejor cuidado y prestar la mayor atención para que su pronunciación sea siempre exactamente correcta y para que su comprensión sea perfecta siempre. Por eso, ya en épocas muy tempranas se elaboraron tratados de fonética, de prosodia, de etimología y, sobre todo, de gramática, a los que se agregan los de astronomía y ritual, destinados a lograr la mayor eficacia en esta labor de preservación de los textos sagrados. Estas fueron las llamadas Ciencias Auxiliares del Veda o Vedāṅgas, que junto con los manuales fonológicos llamados Prāṭiśākhya, y los sofisticados sistemas mnemónicos, han permitido que los Vedas se puedan seguir transmitiendo oralmente, aun hoy en día, después de casi cuatro mil años de su composición⁶.

-
5. Para el concepto de Brahman en el sistema Advaita Vedānta de Sankara, véase Dasgupta (History of Indian Philosophy I, pp. 406-94) y Radhakrishnan (Indian Philosophy II, pp. 445-658).
 6. Los Prāṭiśākhya son tratados de fonética védica destinados a facilitar la reconstrucción del “texto corrido” de los himnos (samhitā-pāṭha) a partir del llamado “texto palabra por palabra” (pada-pāṭha). Hay varios de ellos, relacionados, respectivamente, con las diferentes escuelas o “ramas” (śākhā) tradicionales. Así, por ejemplo, el perteneciente al Yajur Veda Blanco (Sukla Yajur Veda), atribuido a kâtyâyana, describe de esta manera el proceso de emisión de la palabra articulada: “el aire (que proviene de los pulmones y pasa) por la garganta (produce) un sonido, y mediante los modos y puntos de articulación (se convierte en) palabra”. (Suklayajurvedaprāṭiśākhya I. 6-9: vāyuh khâtṛabdas tat/sankaropa (hitah) / sa sanghâtādin vāk /).

Pero este interés por el lenguaje se encuentra también en el texto mismo de los Vedas. De entre los muchos y bellos ejemplos que encontramos en el Rig Veda, queremos aquí citar algunos pasajes. Esperamos que nuestras traducciones, que no pueden ser sino una débil aproximación a su sentido verdadero y un tenue reflejo de su belleza, tengan al menos la cualidad de acercarnos a la profundidad del pensamiento y a la magnificencia de estas viejas creaciones poéticas.

En el famoso y misterioso Himno 164 del Primer Libro del Rig Veda, el anónimo poeta pregunta por el origen de las cosas y se expresa de esta manera:

4. ¿Quién ha visto al nacido primero, al que sin huesos lleva al que tiene huesos? ¿Dónde estaba la vida, la sangre, el alma del mundo? ¿Quién ha ido a preguntar esto al que sabe?

5. Yo, que soy simple e ignorante con la mente pregunto por aquellos lugares secretos de los dioses...

6. Falto de conocimiento, pregunto aquí a los sabios videntes que conocen para saber lo que no sé. ¿Quién es aquel Uno que, bajo el aspecto de lo no nacido ha desplegado los seis puntos cardinales?

Y más adelante, luego de plantear una serie de enigmas, continúa diciendo:

34. Yo te pregunto por el límite supremo de la tierra, pregunto dónde está el ombligo del mundo. Yo te pregunto por la simiente del semental, pregunto por la sede suprema de la palabra.

35. Este altar védico es el límite supremo de la tierra; este sacrificio divino es el ombligo del mundo; esta bebida sagrada es la simiente del semental; este sacerdote Brahmán es la sede suprema de la palabra.

Pero no se detiene aquí el poeta védico, en esta especie de respuesta que implica las correspondencias analógicas propias de la doctrina del sacrificio védico, sino que se adentra en el misterio mismo de la palabra, y agrega:

37. Yo no entiendo a qué es comparable lo que yo soy. Camino en secreto, equipado con el pensamiento. En cuanto llega a mí el primer nacido del orden cósmico, obtengo una parte de la palabra.

45. En cuatro partes está dividida la palabra. Los sabios Brahmanes que meditan las conocen. Tres cuartas partes, que permanecen ocultas, no las ponen en movimiento. Lo que los hombres hablan es la cuarta parte restante⁷.

Y en otro pasaje del Rig Veda, perteneciente esta vez al Himno 71 del Décimo Libro, dedicado al dios Brhaspati, "El Señor del Bráhma", se expresa así el poeta:

1. ¡Oh Brhaspati, Señor de las Fórmulas Sagradas! El origen primero de la palabra surgió cuando los sabios videntes divinos se pusieron en movimiento dando nombres a las cosas. Lo mejor y lo más puro, que estaba latente en ellos, lo hicieron manifiesto con su amor⁸.

2. Cuando los dioses crearon la palabra con la mente, purificándola y escogiéndola como se escoge el trigo al cernirlo con la criba, entonces conocieron los amigos qué es la amistad. Su belleza espléndidamente auspiciosa quedó impresa en la palabra.

Varios siglos más tarde, pero siguiendo la huella trazada por los inquietos vates de la antigüedad, los anónimos pensadores del Mahâbhârata, ese gran poema épico, monumental y

7. Rig Veda I. 164, 4-6, 34-35, 37, 45.

8. Rig Veda X. 71, 1-2.

grandiosa suma de conocimientos sobre la tradición hinduista, vuelven a plantearse el viejo problema de la relación que existe entre el pensamiento y el lenguaje, entre la mente y la palabra, como lo ilustra esta pequeña historia que figura en el Libro Catorce. Se cuenta allí que una vez discutieron la mente y la palabra sobre quién tenía preeminencia sobre la otra, ya que algunos dicen que primero fue la palabra y después la mente, y otros afirman que la palabra aparece cuando ha sido pensada por la mente; incapaces de encontrar una solución al asunto fueron donde el Señor de las Criaturas, que aquí es llamado el “Ser de las Cosas”, y le plantearon el problema. “Es la mente”, respondió el Gran Ser. Pero, entonces, dijo la palabra: “Está bien; pero soy yo la que hace que tu deseo se cumpla”⁹.

Disquisiciones de esta índole son frecuentes en los textos antiguos de la India; pero es a mediados del primer milenio antes de nuestra era, con la aparición de la extraordinaria gramática de Pânini, uno de los más grandes genios de la lingüística, cuando la reflexión sobre el lenguaje alcanza sus más altos niveles. No es posible dar aquí mayores detalles sobre esta obra capital, dada su gran complejidad, por lo que nos limitaremos a las siguientes breves informaciones sobre el autor y su obra¹⁰.

Pânini, que vivió tal vez en el siglo VI antes de nuestra era, compone su gramática, una de las obras más perfectas de la creación lingüística, basándose en el principio de que el estudio de un idioma debe dar preferencia a los criterios descriptivos y no a los prescriptivos. Y así, en 3996 reglas, expresadas en brevísimos aforismos llamados Sûtras, ofrece

9. Mahâbhârata XIV. 21, 10, 14-15.

10. La Gramática de Pânini o Ashtâdhyâyî ha sido traducida varias veces; las versiones más importantes son las de Böhrlingk, Renou y Vasu; esta última incluye la traducción parcial del clásico comentario llamado *kâçikâ*.

la más perfecta descripción de una lengua que jamás se haya escrito. Consiste principalmente en un conjunto de reglas jerárquicamente organizado, utilizando para ello un sofisticado sistema de términos técnicos que constituyen un verdadero metalenguaje. Esto le permite exponer todas las características lingüísticas del sánscrito que se hablaba en su tiempo, aunque también incorpora formas más antiguas de las épocas védicas, incluyendo los hechos fonológicos, morfológicos y sintácticos; para ello presenta un minucioso y exacto análisis de las raíces verbales, los preverbios, los sufijos primarios y secundarios, así como de las terminaciones nominales y verbales; también examina las relaciones que se dan dentro de la oración entre los nombres y los verbos. Pânini no ha descuidado del todo el aspecto semántico, y en algunos pasajes incursiona incluso en la dialectología; pero no es ésta su preocupación principal, pues observa que las acepciones pueden variar con el tiempo e indica que la autoridad definitiva en materia semántica es finalmente la gente que habla un idioma. Por otro lado, la gramática de Pânini marca un hito definitivo en el desarrollo ulterior del sánscrito, porque a partir de ella todos se rigen escrupulosamente por sus reglas, conformándose así el llamado sánscrito clásico. Es de observar que estas reglas estrictamente descriptivas, permiten, sin embargo, la libre generación de nuevas formas del lenguaje.

Pero es posiblemente Yâska, que es tal vez tan antiguo como Pânini, el que podría ser considerado como el fundador o por lo menos el iniciador de una verdadera escuela de interpretación semántica, con su famoso tratado de etimología, llamado Nirukta, que es en realidad un comentario al Nighantu o lista de palabras selectas del Veda¹¹. Quizás pueda

11. El Nirukta ha sido editado y traducido, junto con el Nighantu, por Lakshman Sarup. La obra de Yâska inicia la discusión sobre la preeminencia entre verbos y substantivos, y defiende la tesis de que todo nombre proviene de una raíz verbal (I, 12), luego de haber sostenido

verse aquí el origen de una rica tradición lexicográfica, que culminará, siglos más tarde, con obras tan importantes como el diccionario de Amarasímha o los escritos del polígrafo jaina Hemachandra.

Sin embargo, es Patañjali, el gran comentarista del gramático Pânini, quien plantea por primera vez una discusión científica sobre la naturaleza misma de lo que llamamos palabra, haciendo la advertencia de que con este término se refiere tanto a las palabras aisladas como a las frases¹². Por considerarlo de interés lingüístico y filosófico, vamos a citar algo más in extenso un pasaje de la introducción al Gran Comentario, donde Patañjali empieza por proponer el tema, definiendo brevemente la materia que será objeto de lo que podríamos llamar la ciencia del lenguaje, de la siguiente manera:

Ahora, la enseñanza sobre las palabras. El vocablo “ahora” se usa con el fin de introducir este tema. Ha de entenderse que se inicia la ciencia llamada “enseñanza de las palabras”. ¿De qué clase de palabras? De las comunes y de las védicas. Comunes, como “vaca, caballo, hombre, elefante, ave, ciervo, brahmán”. Védicas, como las frases siguientes? “¿Que verdaderamente las diosas nos sean propicias para nuestro bienestar!” o también “Al dios Agni, sacerdote principal, canto en alabanza”¹³.

que los verbos tienen como base la noción de “devenir”, mientras que los nombres se apoyan en la idea de “ser”, (bhâvapradhânam âkhyâtam sattvapradhânâni nâmâni Nirukta I, 1).

12. El Mahâbhâshya o Gran Comentario de Patañjali ha sido editado varias veces, aunque no se ha traducido en su integridad a lenguas europeas. La edición más importante, que es la que citamos aquí, es la de Franz Kiehlhorn, publicada primero en Bombay, en la Bibliotheca Indica, y reeditada recientemente por el Bhandarkar Oriental Research Institute de Poona.
13. Patañjali. Mahâbhâshya I, p. 1, 1-5.

Luego de esta presentación, que incluye citaciones de los primeros versos tanto del Atharva Veda como del Rig Veda, pasa Patañjali al tema de fondo y se pregunta: ¿Qué es una palabra? Dice así:

Ahora bien, ¿qué es aquí la palabra “vaca”? ¿Es acaso esta palabra aquello que tiene el aspecto de algo provisto de papada, cola, giba, cascos y cuernos? Respondemos que no, porque eso, en realidad, es la sustancia material. ¿Es entonces aquello dotado de movimiento, sea éste involuntario, voluntario o reflejo?

Respondemos que no, porque eso, en realidad, es la actividad. ¿Es entonces aquello de lo se dice que es de color claro, oscuro, marrón o manchado? Respondemos que no, porque eso, en realidad, es la cualidad. ¿Es entonces aquello que constituye la generalidad, en tanto que lo indiviso en las cosas divididas, lo no separado en las cosas separadas? Respondemos que no, porque eso, en realidad, es el género¹⁴.

Después de descartar estas respuestas, que aluden, al parecer a la doctrina de las categorías del sistema filosófico del Vaiçeshika¹⁵, ofrece Patañjali la siguiente definición:

¿Qué es entonces una palabra? Palabra es aquello que, cuando es pronunciado da lugar a una noción relacionada, por ejemplo, con algo provisto de papada, cola, giba, cascos y cuernos. O bien, se dice que una palabra es un sonido que en la lengua ordinaria

14. Patañjali. Mahâbhâshya I, p. 1, 5-10.

15. Sobre el sistema Vaiçeshika véase Dasgupta (op. cit. Vol. I, pp. 274-366), Radhakrishnan (op. cit. Vol. II, pp. 176-247) y Frauwallner (Geschichte der indischen Philosophie, Band II, pp. 15-250). Véase también el volumen II de la Encyclopedia of Indian Philosophies: K. H. Potter, Indian Metaphysics and Epistemology: The Tradition of Nyâya-Vaiçeshika up to Gangeça, Delhi, 1977.

transmite un significado convencional... Por eso, la palabra es sonido¹⁶.

Patañjali discute también, en otro pasaje de su introducción (p. 5-9), el problema de la utilidad de la gramática o ciencia de las palabras. Se pregunta cuáles son los fines que se busca con su estudio y responde que son los siguientes: "Preservar la pureza del lenguaje; estar en capacidad de proponer nuevas palabras, correctamente formadas; poder leer y entender apropiadamente los textos; facilitar el aprendizaje de la lengua; y estar en condiciones de despejar cualquier duda que se presente"¹⁷. Al comentar uno de estos puntos, el relacionado con el aprendizaje de un idioma, se adelanta a refutar una posible objeción, basada en el hecho de que una persona no necesita estudiar gramática para utilizar correctamente una lengua, pues, en última instancia, es la gente la que determina la corrección de las formas que usamos corrientemente¹⁸. Se ocupa también de examinar los argumentos en favor y en contra del concepto de corrección en el lenguaje¹⁹. Pero, en general, la idea central es que el estudio de la gramática permite adquirir sólidos conocimientos sobre una lengua en el más breve tiempo, pues no es posible examinar todos los hechos lingüísticos.

Esto es lo que afirma también, por otra parte, un dicho popular que figura en el Panchatantra. A manera de introducción de esta célebre colección en sánscrito se cuenta que el rey Amaraçakti, cuyos tres torpes hijos se habían negado a aprender las artes y ciencias necesarias para ser un buen gobernante, decide convocar a sus consejeros y les ordena

16. Patañjali. Mahâbhâshya I, p. 1, 10-13.

17. Patañjali. Mahâbhâshya I, p. 1, 14. El texto sánscrito dice así: rakshohâgamal aghvasandehâh prayojanam; es decir, literalmente: "Preservación (raksha), modificación (ûha), textos (âgama), facilidad (laghu) y ausencia de dudas (asandehâh) es el objetivo (prayojanam)".

18. Patañjali. Mahâbhâshya I, p. 7, 24-29 y p. 8, 1-2.

19. Patañjali. Mahâbhâshya I, p. 8, 23 y ss.

que encuentren la manera de instruir lo más rápidamente a los príncipes. Pero uno de los ministros hizo ver que eso era muy difícil, pues “para despertar la inteligencia –dijo–, era necesario estudiar primero la gramática durante doce años, para pasar luego a los tratados de leyes, del arte de gobernar y de la educación de los sentidos”. Intervino, entonces, otro de los ministros, quien dijo que como la vida no es eterna y se necesita mucho tiempo para dominar la gramática, era preciso hallar una forma de abreviar el aprendizaje; y aludiendo a la leyenda que cuenta que los cisnes divinos, cuando se les sirve agua mezclada con leche, son capaces de beber solo esta última, dejando de lado la otra, cita el siguiente verso:

La ciencia de las palabras, en verdad, es de alcance ilimitado, mientras que la vida es breve y son muchas las dificultades. Por eso, ha de tomarse solo lo esencial, dejando de lado lo insubstancial, como hacen los cisnes con la leche que está en medio del agua²⁰.

Finalmente, dice esta pequeña historia, deciden todos enviar a los príncipes donde el reputado sabio brahmán Vishnuçarma, quien se encargará de educarlos rápida y eficientemente contándoles los deliciosos e ingeniosos cuentos de dioses, hombres y animales, que tan amplia difusión tendrán en el mundo entero a través de las muchas traducciones y adaptaciones del Panchatantra.

Pero volviendo al tema de las consideraciones de los gramáticos acerca de lo que realmente es una palabra, que

20. Panchatantra I. 9. Citamos este popular verso en recensión de la edición publicada en Calcutta 1898 por Jivananda Vidyasagara. En la traducción española de José Alemany Bolufer (Madrid 1908) esta es la estrofa 5 de la Introducción. El texto que traducimos aquí es el siguiente:

anantapâram kila çabdaçâstram
svalpam tathâyur bhavavaç ca vighnâh/
sâram tato grâhyam apâsya phalgu
hamsair yathâ kshîram ivâmbumadhyât //

implican una reflexión en torno a la naturaleza del lenguaje mismo y la relación que existe entre las palabras y sus significados, podemos pensar que son ellas las que conducen, finalmente, a la elaboración de diversas teorías sobre este último punto que tendrán gran influencia en el desarrollo ulterior de la Poética en la literatura clásica en sánscrito. No podemos aquí examinar las muchas escuelas que aparecen a lo largo de los siglos bajo diversas denominaciones, como, por ejemplo, el Alamkâraçâstra o “Ciencia de la ornamentación literaria”, y el Sâhityaçâstra o “Ciencia de la composición literaria”. Muchas son las obras y muchos también los autores que se han ocupado de estos temas. Baste mencionar el célebre “Tratado del Arte Teatral”, el Nâtyaçâstra, o los nombres famosos de Bharata, Dandin, Anandavardhana o Abhinavagupta, en el campo de la teoría literaria; a ellos se unen los lexicógrafos y gramáticos, como Yâska, Pânini y Patañjali, y los filósofos del lenguaje, como el gran Bhartrhari, y otros más²¹. Pretender pasar revista a todas estas teorías sólo

-
21. Aparte del clásico Arthaçâstra (Tratado del Arte Dramático), atribuido a Bharata, que data del siglo I a.C., podemos mencionar muchas otras obras de gran importancia, como, por ejemplo, las siguientes:
 Vâkyapadîya (Sobre la frase y la palabra) de Bhartrhari (s. V).
 kâvyâlamkâra (Ornamentaciones Poéticas) de Bhâmaha (s. VII).
 Kâvyâdarça (Espejo de la Poesía) de Dandin (s. VII).
 Tattvabindu (Punto de Verdad) de Vâhaspatimiçra (s. IX).
 Sphotasidalhi (demostración del Sphota) de Mamdamamiçra (s. IX).
 Dhvanyâloka (Visión del Dhvani) de Anandavardhana (s. IX).
 Dhvanyâlokalochana (Esclarecimiento de la Visión del Dhvani) de Abhinavagupta (s. XI).
 Kâvyaprakâça (Luz de la Poesía) de Mammata (s. XI).
 Sâhityadarpana (Espejo de la Composición Literaria) de Viçvanâtha Kavirâja (s. XIV).
 Pratâparudrîya o Pratâparudrayaçobhûshana (Ornamento a la gloria del rey Pratâparudra) de Vidyânâtha (s. XIV).
 Chandrâloka (Esplendor de Luna) de Jayadeva (s. XIV).
 Rasachandrikâ (Claridad de la Luna del Rasa) de Madhusûdana (s. XVIII).
 Por lo demás, se siguen publicando en la India trabajos en sánscrito sobre temas de teorías literaria y lingüística.

serviría para exponernos a hacer el más rotundo ridículo, “como un enano, que con el brazo extendido por codicia, tratase de coger un fruto que sólo está al alcance de los de mayor estatura”, según reza el verso del poeta Kâlidâsa²².

De todas formas, parecería ser que la pregunta fundamental de Patañjali acerca de qué es una palabra suscita y estimula una discusión prolongada sobre la función que ésta desempeña en el habla. Se plantea así la tesis de que el lenguaje hablado se expresa mediante la palabra (*çabda*), entendida como la unidad lingüística capaz de transmitir un sentido, y se manifiesta sea bajo la forma de palabras aisladas (*pada*) o de oraciones (*vâkya*)... Estas ideas parecen estar presentes en autores anteriores quizás al mismo Pânini, pues la Brhaddevatâ, “El Gran (Repertorio) de las Divinidades (Védicas)”, que se atribuye a Shaunaka, el supuesto autor de los Prâtiçâkhyas del Rig Veda, observa ya (2,117) que “una oración (*vâkya*) está formada por palabras (*pada*) y éstas están compuestas por fonemas (*varna*)”²³. El significado (*artha*), por su parte, puede estar referido, por convención (*samketa*), a una sustancia (*dravya*) individual o también a lo universal o genérico (*jâti*).

En relación a este último punto surgen una serie de hipótesis sobre el poder o la fuerza, la *çakti* para decirlo en sânscrito, que poseen las palabras en relación a determinados campos de significación²⁴. Se propone, por ejemplo, que toda palabra tiene varias posibilidades o capacidades para

22. Kâlidâsa. Raghuvamça I. 3.

23. Brhaddevatâ II. 117. El término “varna”, que aquí traducimos por “fonema”, significa también “letra”. Véase al respecto la interesante discusión acerca de si un fonema (*varna*) aislado debe tener siempre un sentido o no, a propósito del tema en Patañjali. Se llega a la conclusión de que un *varna*, por si mismo, carece de significado, a no ser que sea al mismo tiempo una palabra. (Cf. Ruegg, Contributions a l'histoire de la philosophie linguistique indienne, Paris, 1959, p. 37).

24. Véase Sâhityadarpana, Cap. II. 6-30 (p. 13-38) y Kâvyaprakâça, Cap. II. 6-20 (p. 16-49). Véase también el volumen V de la Encyclopedia of

transmitir contenidos nocionales. En primer lugar, está el poder denotativo (abhidhâ), es decir, la relación, aparentemente estable y eterna (nitya), que existe entre las palabras y los objetos mismos a los que ellas se refieren. En segundo lugar, existe lo que podríamos llamar el significado secundario (lakshanâ), que permite explicar las funciones figurativas y metafóricas de la lengua. Algunos proponen también, en este punto, la inclusión del poder referencial (tâtparya), que es capaz de establecer relaciones con intenciones de significados agregados a la cosa misma que la palabra denota. Tenemos, finalmente, el poder de sugestión (vyâñjanâ), que abarca e incorpora todo el ámbito de vinculaciones que la palabra evoca, en virtud de una especie de resonancia, en el ánimo y la comprensión del oyente.

A esta breve y muy resumida exposición de las teorías acerca de la palabra y su significado podrían agregarse muchísimos otros matices, teniendo en cuenta la gran variedad de escuelas y los muy diversos enfoques que en torno a este punto se han suscitado entre los autores sánscritos. Sólo queremos mencionar aquí una de las más famosas exposiciones sobre este tema. En el siglo V de nuestra era, el gran teórico Bhartrhari presenta su célebre doctrina sobre el Sphota²⁵, completando y perfeccionando ideas e intuiciones

Indian Philosophies: H. G. Coward and Kunjunni Raja, The Philosophy of the Grammarians, Delhi, 1990, p. 5-12.

25. El Vâkyapadiya o "(Tratado) sobre la Frase y la Palabra" de Bhartrhari, se compone de tres partes (kânda): Brahmakânda, Vâkyakânda y Padakânda. En la primera parte se tratan problemas de lingüística general, incluyendo la famosa teoría del Sphota. En los otros dos capítulos se estudian temas gramaticales en referencia a la frase (vâkya) y a la palabra (pada). El Vâkyapadiya ha sido traducido en su integridad por K. A. Subramania Iyer (Poona 1965 y 1971 y Delhi 1974 y 1977), y la primera parte por Madeleine Biardeau (Paris, 1964), cuyo texto seguimos. Por lo demás, Bhartrhari es también famoso por su célebre colección de versos sobre la buena conducta, el amor y la renunciación, que conocemos bajo el título de "Las tres centurias", y que fue la primera obra traducida del sánscrito a una lengua europea, el holandés, en 1651.

que se remontan, por lo menos, hasta el Nirukta de Yâska, y tal vez a textos aun anteriores. El término *spotha*, de casi imposible traducción, pero que vendría a significar algo así como “eclosión”, deriva de una raíz verbal (SPHUT) que significa “reventar, estallar, brotar”. El punto de partida de esta interesante teoría está en la idea de que la unidad integral del lenguaje es no sólo la palabra, sino más bien la oración. Es cierto, se dice, que podemos identificar dentro de aquella a las palabras que la integran; y también es posible, mediante procedimientos de análisis gramatical, aislar los componentes de una palabra dada, tanto en raíces y afijos, como en sílabas y fonemas. Pero, la comprensión del sentido de lo que se dice se da siempre como un todo, tanto en el caso de una palabra aislada como en el de una oración. En efecto, afirma nuestro autor, cuando se pronuncia una palabra, la comprensión de su significado no se nos hace evidente en forma gradual, es decir, a medida que emitimos los fonemas que la componen, sino que es como si el sentido estallase en el instante mismo en que terminamos de pronunciarla, como brota la yema de una planta o como se abre el botón de una flor. Esto significa que el *sphota* y viene a ser algo así como el sustrato fónico esencial y eterno que permite la existencia de las palabras. Esta notable teoría, sin embargo, que parece basarse en las posiciones filosóficas del sistema Sâmkhya²⁶, ha sido muy discutida por otros teóricos del lenguaje²⁷.

Por otra parte, es aquel último y misterioso poder de sugestión de la palabra el que parece ser el punto de partida

26. Sobre el sistema Sâmkhya, véase Dasgupta (op. cit. Vol. I, pp. 208-73), Radhakrishnan (op. cit. Vol. II, pp. 248-334) y Frauwallner (op. cit. Bd. I, pp. 275-450). También el volumen IV de la *Encyclopedia of Indian Philosophies*: G. J. Larson and R. S. Bhattacharya, Sâmkhya. A Dualist Tradition in Indian Philosophy, Delhi, 1987.

27. Así, a finales del siglo VIII o comienzos del IX, Mandanamîçra escribe su *Sphotasiddhi* (Demostración del *Sphota*), en defensa de esta teoría y en contra de los ataques de Kumârila, el célebre doctor de la escuela Mîmâmsâ.

para el desarrollo de una rica y profunda reflexión sobre la función del lenguaje en relación a la creación artística. Se trata de una posición sumamente interesante y compleja, de alcances insospechados en el campo de la estética, pues implica una concepción holística sobre el arte. En efecto, es preciso observar que, paralelamente a la aparición de estas ideas de los lingüistas, también los estudiosos indios habían formulado la teoría de que el arte, como manifestación de la capacidad creativa del ser humano, no puede darse nunca en la imitación de la realidad del mundo natural de las cosas. El arte se manifiesta y se realiza sólo si el artista llega a comunicar lo que, de alguna manera, no está presente en lo natural. De allí la gran importancia que adquiere esta capacidad de sugestión o sugerencia que posee la palabra en el caso de la creación poética²⁸.

Esto nos conduce, finalmente, a hablar de la teoría del Rasa, del surgimiento del goce estético, tal como la presentan los tratados de poética. La palabra sánscrita quiere decir, literalmente, “jugo; sabor, gusto; esencia”. “Jugo”, como el que se extrae de una planta o de un fruto; por eso, es “sabor” y es “gusto” y viene a significar también la “esencia” misma de las cosas. De esa combinación de acepciones surge, posiblemente, la idea de utilizar este término para referirse a esta interesante doctrina, como si se quisiera decir que Rasa es aquello que nos permite “saborear” el “gusto” de la “esencia” de lo poético. Como término técnico, pues, en el contexto de la teoría poética, viene a significar algo así como el sentimiento de satisfacción o la disposición placentera que surgen de la apreciación de una obra de arte. Es una noción sumamente abstracta, pues es como si el reflejo de un sentimiento, previamente presente en el ánimo del lector, el oyente, o el espectador, se elevase a la categoría de goce puramente estético, de carácter impersonal, en virtud de una

28. Cf. P. V. Kane, *The History of Sanskrit Poetics*, Bombay, 1951, pp. 314-76.

suerte de idealización de la esencia de la expresión artística. Esta teoría está ya expuesta en el antiguo Tratado de Dramaturgia, el Nāṭyaśāstra, y ha sido muy trabajada por los teóricos posteriores²⁹.

El surgimiento de Rasa, dicen los autores, es posible porque los sentimientos y emociones que recibimos al apreciar una obra de arte, despiertan en nosotros, cuando son adecuadamente transmitidos, el recuerdo de impresiones latentes similares que hemos experimentado en vidas anteriores. Pero este concepto de Rasa se apoya también en otra noción abstracta, referida, esta vez, a la capacidad que poseemos de experimentar determinados sentimientos, o mejor aún, estados de ánimo (bhāva), que pueden ser de carácter duradero (sthāyibhāva) o de naturaleza transitoria (vyabhichāryabhāva). Los tratados del arte teatral, para tomar una de las exposiciones más completas sobre la materia, nos dicen que hay ocho estados de ánimo primarios presentes en todo ser humano, relacionados, respectivamente, con el amor, la alegría, el pesar, la cólera, el valor, el miedo, el disgusto, y el asombro. Y así, en el caso de una obra de teatro, el goce estético, el Rasa, se produce cuando alguno de estos sentimientos básicos, adecuadamente expresado por el autor y debidamente representado por el actor, es evocado en el espectador y es elevado a un nivel puramente estético. Por eso, correspondiendo a cada uno de estos estados de ánimo primarios, existen también ocho Rasas, según la teoría clásica del Nāṭyaśāstra, que son: lo erótico, lo cómico, lo patético, lo airado, lo heroico, lo terrífico, lo desagradable, y lo maravilloso.

29. En el Capítulo Sexto del Nāṭyaśāstra se enumeran los ocho Rasas clásicos y se nos ofrece una detallada descripción de los mismos. En el Capítulo Séptimo, prosiguiendo con este tema, el autor se ocupa de los estados emocionales (bhāva) que sirven de base a los Rasas, y de otros puntos.

Ahora bien, los autores de esta teoría suponen que entre los estados de ánimo primarios, de carácter permanente, y la aparición de esa condición de gozo estético que llaman *Rasa*, intervienen una serie de factores que permiten explicar este proceso. En efecto, los estados de ánimo primarios se apoyan en su manifestación en determinadas situaciones de contenido emocional (*vibhâva*), que pueden referirse a las personas o a los objetos que provocan nuestra disposición anímica, o incluso a las circunstancias en que ésta se hace evidente. Esta exteriorización se puede revelar a través de ciertas expresiones y actitudes corporales, indicativas del estado de ánimo en que nos hallamos. Así, en el caso de la pasión amorosa, dicen los teóricos de la ciencia teatral, estas manifestaciones emotivas pueden evidenciarse hasta de ocho formas, que van desde la estupefacción, las dificultades en el habla, los cambios de color o las lágrimas, hasta la pérdida del conocimiento. También han propuesto los estudiosos una lista de 33 estados de ánimo transitorios (*vyabhchâribhâva*), es decir, de manifestaciones externas y accesorias, que pueden presentarse en estos casos. Entre ellas figuran, por ejemplo, el desinterés por las cosas del mundo, la languidez, la desconfianza, los celos, la preocupación, el agotamiento, la vergüenza, la exagerada alegría, el abatimiento, y otras más.

Podría decirse, en resumen, que *Rasa* es el sentimiento o goce estético que predomina y caracteriza a una obra de arte. No es la obra misma, ni su contenido, ni los elementos que la conforman, ni aun el estilo o la intención. No es tampoco algo que simplemente se transmite a quien la escucha o la mira y que se recibe pasivamente. Está virtualmente contenido en toda obra de arte auténtica, pero sólo se da efectivamente cuando alguien, dotado de las capacidades adecuadas es capaz de comunicarlo con los medios correctos a quien está en condición de apreciarlo. Y así, aunque es experimentado y realizado por cada uno de nosotros, el *Rasa* en sí es de carácter universal, ya que no depende, en realidad, de factores individuales. Esto proporciona una explicación al hecho de que incluso ciertas emociones negativas,

como el disgusto o el miedo, puedan llegar a producir un verdadero goce estético.

Por otra parte, el problema de la comunicación del Rasa, dentro del ámbito de la creación poética, ha sido estudiado en relación al concepto de la capacidad alusiva del lenguaje. Y así, por ejemplo, se afirma que el alma de la poesía reside no en lo que se dice sino en lo que se sugiere. Para explicar el complicado mecanismo que permite lograr este resultado, se elaboró la interesante teoría relacionada con el concepto de Dhvani, que quiere decir “resonancia, eco”. La idea básica es que el efecto estético, y esto podría extenderse a todas las formas de expresión artística, ha de buscarse siempre mediante la alusión, y nunca por medios directos. Los ejemplos que ilustran esta actitud en la poesía sánscrita son muy abundantes y algunos de ellos muy anteriores a la elaboración de esta teoría³⁰. Uno de los más antiguos figura ya en el Rig Veda, en el Himno 125 del Libro Décimo, dedicado, precisamente, a hacer el elogio de la palabra (Vâch). A lo largo de sus ocho estrofas el poeta entona un canto grandioso en honor del lenguaje, y proclama su excelencia como palabra sacrificial, su poder creativo en el ámbito cósmico y como fórmula sagrada. Pero nunca utiliza el vocablo “palabra”.

Cuando se trata de transmitir esta esencia de lo poético o del sentimiento artístico a través de la escenificación, sea ésta teatral o puramente imaginada, todos los detalles deben estar trabajados de tal manera que el espectador o el lector

30. En realidad, es la teoría del Rasa la que parece haber conducido a la del Dhvani, en estrecha relación con las ideas y teorías sobre el poder de sugestión de la palabra y con la doctrina del Sphota. Uno de sus primeros expositores es Anandavardhana, que en el siglo IX compuso el Dhvanyâloka o “Visión del Dhvani” y escribió también breves comentarios a cada estrofa; tiempo después, en el siglo XI, la teoría se vio reforzada por el brillante comentario del gran filósofo Abhinavagupta, titulado Dhvanyâlokalochana o “Esclarecimiento de la Visión del Dhvani”.

reciba el mensaje solamente por medios alusivos. Tomemos como ejemplo la siguiente ilustración.

En medio del bosque hay una choza en la que vive un cazador de elefantes; el camino que conduce a ella está regado de enormes huesos, ya emblanquecidos por el tiempo, de cuyo peso y dimensiones se puede deducir el tamaño descomunal de los animales en cuestión. El cazador tiene cuatro esposas muy bellas. Tres de ellas, ricamente ataviadas con hermosos vestidos y costosas y hermosas joyas, contrastan vivamente con la cuarta, más joven que, con naturalidad y simplicidad se ocupa de los quehaceres de la casa; como único adorno lleva ella una fresca flor silvestre en su cabello. La interpretación de esta escena, en la que no se menciona la palabra amor ni se utiliza ninguno de sus sinónimos, debería ser la siguiente: La abundancia de los huesos de elefantes y el gran tamaño de los mismos indica el valor y la destreza del cazador, así como su gran pasión por esta actividad. El contraste en la riqueza del atuendo de las damas nos debe hacer ver que la más joven de éstas es la esposa favorita del cazador. En efecto, éste está tan profundamente enamorado de ella y tan absolutamente dedicado a su amor, que incluso ha olvidado o descuidado su gran pasión por la caza de elefantes; ahora, absorbido por su pasión amorosa, apenas si tiene tiempo para recoger una modesta flor silvestre, que crece en las inmediaciones de la choza, para ofrecérsela cada día a su amada. Esta escena es, en sí misma, un buen ejemplo de lo que se entiende por Dhvani en la Poética india; y es esa capacidad alusiva del lenguaje la que hace posible que podamos comprender y sentir la belleza del gran amor del cazador y la felicidad de su joven esposa³¹.

31. Esta escena nos recuerda el verso 173 de la *Saptaçatī* (Colección de Setecientas Estrofas), que cita Anandavardhana como uno de los ejemplos de Dhvani (*Dhvanyāloka*, II. 24), y que, siguiendo la versión de Krishnamoorthy, podríamos traducir así: "Adornadas las orejas con plumas de pavo real, orgullosa se pasea la esposa del cazador entre sus rivales, cubiertas de joyas y de perlas".

Sin embargo, no se dejaron de preguntar los teóricos de esta escuela por las ulteriores implicancias de estos conceptos, y se plantearon el problema de explicar esta función de sugerencia del lenguaje cuando ella se aplica, no ya a una escena, sino a una imagen poética o a un verso o, incluso, a una palabra. Esto condujo a sostener que en la lengua se oculta una potencialidad alusiva, mediante la cual es posible captar el sentido poético de una palabra o de una imagen, en virtud de una especie de eco por decirlo así, que resuena en el alma del oyente idóneo y que despierta en él, por una suerte de evocación, ese goce estético que llamamos Rasa.

Esto significa, naturalmente, que toda esta compleja teoría del Rasa y el Dhvani implica que la creación artística está dirigida predominantemente a las personas que sean capaces de apreciar plenamente su mensaje estético, es decir, al entendido, al hombre de buen gusto. Esta persona, dicen los autores, es aquél que está en condiciones de adecuar su capacidad sensitiva, su estado de ánimo interior, su alma, al Rasa que el poeta desea comunicarle. Por eso, esta persona recibe el nombre de Sahridaya, es decir, "aquél que acompaña con su corazón", y es también llamado Rasika, "dotado de Rasa"³². El poeta, por su parte, ha de ser capaz, como dice Horacio, de crear palabras que sean, no solamente bellas y agradables, sino que también transporten el ánimo del oyente en su vuelo hacia la belleza. En las palabras mismas del vate latino:

Es interesante anotar, además, que esta obra es una de las más citadas por los autores sánscritos que tratan de Poética, a pesar de que el original, compuesto en el siglo I d. C. por el rey Hâla de la dinastía Sâtavâhana, no está en sánscrito sino en Mahârâshtrî, una de las lenguas prácticas de mayor prestigio literario. (Cf. Winternitz, *A History of Indian Literature*, Vol. III, pp. 123-33).

32. Cf. V. Raghavan. "Kâma, The Third Edn of Man", en *Sources of Indian Tradition*, compiled by Wm. Theodore de Bary, Delhi, 1963, pp. 259-276).

Non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunt, et
quocumque volent, animum auditoris agunto³³.

Y como haciéndoles eco desde la India, estos versos del Agni Purâna nos recuerdan cuán difícil es llegar a ser un buen poeta:

Difícil es llegar a obtener la condición de ser ser humano en este mundo, y más difícil aún hallar aquí la sabiduría. Y es difícil llegar a ser aquí un poeta, pero más difícil aún es encontrar la fuerza de la poesía³⁴.

Hemos, pues, llegado al término de esta charla, que es, pero, sin duda infundadamente, no les haya parecido demasiado enmarañada, en este aburrido recorrer por ideas extrañas y palabras raras.

Sólo deseo finalizar citando ese espléndido verso del poeta Dandin con el que proclama, en su célebre tratado titulado "El Espejo de la Poesía", la grandeza de la palabra, en los siguientes términos:

En ciega tiniebla total
estarían sumidos los tres mundos,
si en el principio de los tiempos
no hubiera brillado esa luz,
llamada palabra³⁵.

33. Horacio, De arte poetica liber, 99.

34. naratvam durlabham loke
vidyâ tatra sudurlabhâ /
kavitvam durlabham tatra
çaktis tatra sudurlabhâ //
Agni Purâna, Cap. 337, versos 3-4.

35. idam andham tamah krtsnam
jâyeta bhuvanatrayam /
yadi çabdâhvayam jyotir
âsamsâram na dîpyate //
Dandin, kâvyâdarça, verso 4.

BIBLIOGRAFÍA

- BURROW, E.
1955 *The Sanskrit Language*. London, Faber and Faber.
- COWARD, H.G. and K. RAJA
1996 *The Philosophy of the Grammarians*. Delhi, Motilal Banarsidass (Encyclopedia of Indian Philosophies, Vol. V).
- DASGUPTA, S.N.
1922 *A History of Indian Philosophy*. Vol. I. Cambridge, At the University Press.
- DESGUPTA, S.N.
1962 *A History of Sanskrit Literature*. Classical Period. Vol. I. Calcutta, University Press.
- FRAUWALLNER, E.
1953-56 *Geschichte der indischen Philosophie*. 2 Bde. Salzburg, Otto Müller Verlag.
- GLASENAPP, H. de
1963 *Les littératures de l'Inde des origines à l'époque contemporaine*. Traduit de l'allemand par Robert Sailley. Paris, Payot.
- KANE, P.V.
1951 *The History of Sanskrit Poetics*. Bombay. Nirnaya Sagara Press.
- KEITH, A.B.
1961 *A History of Sanskrit Literature*. London, Oxford University Press.
- LARSON, G.J. and R.S. BHATTACHARYA
1987 *Sāṃkhya. A Dualist Tradition in Indian*

Philosophy. Delhi, Motilal Banarsidass. (Encyclopedia of Indian Philosophies, Vol. IV),

PISCHEL, R.

- 1981 *A Grammar of the Prakrit Languages.*
Translated from German by Subhadra Jha.
Delhi, Motilal Banarsidass.

POTTER, K.H.

- 1977 *Indian Metaphysics and Epistemology: The Tradition of Nyāya-Vaiśeṣika up to Gaṅgeśa.*
Delhi, Motilal Banarsidass. (Encyclopedia of Indian Philosophies, Vol. II).
- 1982 *Advaita Vedānta up to Sankara and his Pupils.*
Delhi, Motilal Banarsidass. (Encyclopedia of Indian Philosophies, Vol. III).

RADHAKRISHNAN, S.

- 1923-1927 *Indian Philosophy.* 2 Vols. London, George Allen and Unwin.

RENOU, L. et J. FILLIOZAT

- 1947 *L'Inde classique.* Manuel des études indiennes.
Tome I. Paris, Payot.
- 1953 *L'Inde classique.* Manuel des études indiennes.
Tome II. Paris-Hanoi, Imprimerie Nationale-
école Française d'Extrême Orient.

RENOU, L.

- 1957 *Terminologie grammaticale du sanskrit.* Paris,
Librairie ancienne Honoré Champion.
- 1946 *Littérature sanskrite.* Paris-Neuchâtel, Adrien
Maisonneuve-Delachaux et Niestle.

RUEGG, D.S.

- 1959 *Contributions à l'histoire de la philosophie linguistique indienne.* Paris, E. de Boccard, éditeur.

WINTERNITZ, M.

- 1908-1922 *Geschichte der indischen Literatur*. 3 Bde. Leipzig, F.A. Brockhaus.
- 1990 *A History of Indian Literature*. Vol. I. Transl. by S.S. Sarma. Delhi, Motilal Banarsidass.
- 1988 *A History of Indian Literature*. Vol. II. Transl. by S.S. Sarma. Delhi, Motilal Banarsidass.
- 1985 *A History of Indian Literature*. Vol. III. Transl. by S. Jha. Delhi, Motilal Banarsidass.

The Suklayajuh-Prâtiçāknya of kâtyayana. Critically edited from original manuscripts by Srimati Indu Rastogi. Vanarasi, The Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1967. (The Kashi Sanskrit Series 179).

The Nighantu and the Nirukta. The oldest Indian Treatise on Etymology, Philology and Semantics. Critically edited from original manuscripts and translated for the first time into English, with Introduction, exgetical and critical Notes, three Indexes and eight Appendices by Lakshman Sarup. Delhi, Motilal Banarsidass, 1967. (Oxford 1922).

Pânini's Grammatik, Herausgegeben, übersetzt, er läutert und mit verschiedenen Indices versehen von Otto Bóhtlingk. Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1064. (Leipzig 1887).

The Ashtādhyāyī of Pânini. Edited and Translated into English by Srisa Chandra Vasu. 2 vols. Delhi, Motilal Banarsidass, 1962. (Allahabad 1891).

The Vyâkarana Mahâbhâshya of Patañjali. Edited by F. Kielhorn. 3rd edition. Vol. I (Adhyâyas I and II). Edited by K.V. Abhyankar. Poona, The Bhandarkar Oriental Research Institute, 1962. (Bombay 1906).

Patañjali's Mahâbhâshya. Paspacâhnika (Introductory Chapter). Edited with English Translation, Notes and Commentaries by Kshitish Chandra Chatterji. Calcutta, A. Mukherjee and Col., 1964.

The Siddânta Kaumudî of Bhattoji Diksita. Edited and Translated into English by Srisa Chandra Vasu. 2 vols. Delhi, Motilal Banarsidas, 1962. (Allahabad 1906).

The Laghukaumudī. A Sanskrit Grammar by Varadaraja. With an English Version, Commentary and References by James R. Ballantyne. Delhi, Motilal Banarsidass, 1961. (Benares 1849).

Amarakoṣah. Tippiṇyâ ṣabdânukramakoṣena ca samalamkrtah Ed. by Nârâyana Râma. Bombay, Nirṇaya Sâgara Press, 1950.

Bharatamuni. Nâtyaṣâstra. A treatise on ancient Indian dramaturgy and histrionics. Sanskrit text edited with introduction and various readings, and completely translated for the first time with various notes and index by M. Ghosh. 2 vols. in 4 parts. Calcutta, 1961-67.

Kâvyâlamkāra of Bhāmaha. Paricchedas 1 to 6. With English Translation and Notes on Paricchedas 1 to 3 by C. Sankara Rama Sastri. Madras, Sri Balamanorama Press, 1956.

Kâvyâdarṣa by Dandin and Commentary by Jeevananda Vidyasagara Bhattacharya with Introduction and Notes in English by V. Narayana Ayer. Madras, V. Ramaswamy Sastrulu and Sons, 1964.

Anandavardhana's Dhvanyâlôka or Theory of Suggestion in Poetry. Translated into English with Notes by K. Krishnamoorthy. Poona, Oriental Book Agency, 1955.

The Poetic Light. Kâvyaprakâṣa of Mammata. Vol. I (Ullasas I-IV). Text with Translation and Sampradâyaprakâṣinî of Srîvidyâcakravartin. R.C. Dwivedi. Delhi, Motilal Banarsidass, 1966.

Sâhityadarpana of Srî Viṣvanâtha Kavirâja. Edited with The "Lakshmî" Sanskrit Commentary and Notes by Achârya Kṛṣṇamohan Sâsrtî. Varanasi, The Chowkamba Sanskrit Series Office, 1967. (Kashi Sanskrit Series 145).

The Mirror of Composition. A Treatise on Poetical Criticism, being an English Translation of the Sâhitya Darpana of Viṣvanâtha Kavirâja. The first 128 pages revised from the work of the late Dr. J.R. Ballantyne and the rest by Pramâda-Dâsa Mitra. Delhi, Motilal Banarsidass, 1956. (Bombay, Bibliotheca Indica, 1865).

Le Pratâparudrîya de Vidyânâtha. Avec le commentaire Ratnâpana de Kumârasvâmin. Traduction, introduction

- et notes par Pierre-Sylvain Filliozat. Pondichéry, Institut Français d'Indologie, 1963.
- The Candrâloka of Sri Jayadeva. With the Rakagama Commentary by Sri Gâga Bhatta. Ed. with Introduction, etc., by Pandit Ananta Ram Sastri Vetal. Benares, The Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1938. (The Chowkhamba Sanskrit Series 458-459).
- Rasacandrikâ of Madhusûdana Kavîndra and Studies in Divine Aesthetics. Edited by S.N. Goshak Sastri. Santiniketan, Viçva Bhârâtî, 1969.
- Bhartrhari. Vâkyapadiya Brahmakânda. Avec la Vrtti de Harivrsabha. Texte reproduit de l'édition de Lahore. Traduction, introduction et notes par Madeleine Biardeau. Paris, éditions E. de Boccard, 1964.
- Sphotasiddhi (la démonstration du Sphota) par Mandana Miçra. Introduction, traduction et commentaire par Madeleine Biardeau. Texte sanskrit établi par N.R. Bhatt avec la collaboration de T. Ramanuja. Pondichéry, Institut Français d'Indologie, 1958.
- Le Tattvabindu de Vâchaspatimçra. Édition critique, traduction et introduction par Madeleine Biardeau. Pondichéry, Institut Français d'Indologie, 1956.

LA POESÍA DE CÉSAR VALLEJO: TRADICIÓN E INNOVACIÓN*

Marco Martos

Antes que nada dejo constancia de mi profunda gratitud a la Academia Peruana de la Lengua por haberme elegido como Miembro de Número. Mi reconocimiento a todos los académicos debo mencionar de manera especial a quienes fueron mis maestros en las aulas de la Pontificia Universidad Católica y de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos: Luis Jaime Cisneros, Jorge Puccinelli, Washington Delgado, Javier Sologuren, Gustavo Gutiérrez, Enrique Carrión, Armando Zubizarreta, José Miguel Oviedo, Estuardo Núñez, Martha Hildebrandt. Quiero evocar también la figura de José Jiménez Borja, fino estilista y excelente profesor. Sería injusto, si en una ocasión como ésta no recordase a mis profesores de colegio, aquellos que me enseñaron que la lengua nos hace seres humanos y que apreciar la literatura es un arte que, aunque no parezca, puede dar sentido a una vida. Mi gratitud para Domingo Riqueros, fallecido ya, a Federico Varillas Castro y Fidel Lamadrid Caramantín, mis maestros en el colegio San Miguel de Piura.

* Leído en la ceremonia de incorporación, el 2 de setiembre de 1999.

Mi agradecimiento también a una multitud de personas, amigos que la vida me ha dado, de quienes tanto he aprendido, la mayoría de los cuales son profesores de distintas especialidades, trabajadores o alumnos de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. En el terreno específico de la poesía mi gratitud para Jorge Cornejo Polar, Carlos Germán Belli, Pablo Guevara, Francisco Bendeزú, Leopoldo Chariarse, Félix Quesada, Hildebrando Pérez, Carlos Garayar, Elqui Burgos. Y en el tema de Vallejo, sobre el que vengo meditando varios años, es grato mencionar mi fructífero diálogo con Elsa Villanueva, Américo Ferrari, Roberto Paoli, Ricardo Silva Santisteban, Noel Altamirano y Marcos Gheiler.

Ernesto More (1897-1980), uno de los peruanos que alternó con César Vallejo en Lima entre 1921 y 1923 y en París entre 1926 y 1928, y que ha consagrado páginas de un estilo lleno de alacridad a la memoria del poeta de Santiago de Chuco, antes de conocerlo, en 1918, en el prólogo de su libro *Hesperos*, habla de la necesidad de construir una literatura andinista, despojada de la añoranza del imperio incaico y que atendiese a la interrelación de hombres, animales y cosas en el espacio de los Andes de América del Sur. El término "andinista" no ha hecho fortuna en la crítica literaria tal vez porque tuvo que competir con "indigenista" de larga tradición. Retomamos aquí la idea de More para procurar mostrar cómo la cultura andina del Perú, en particular, la de los Andes del norte del país está presente en la poesía de César Vallejo, uno de los poetas más representativos de la lengua castellana en el siglo XX. Preferimos hablar de "poesía andina" porque el vocablo "andinista" bien puede remitirnos a una idea "ismo", es decir a un movimiento de vanguardia, cosa que no es nuestra intención.

César Vallejo tuvo un "yo creador" de una potencia extraordinaria. Escribió cuentos, novelas, crónicas periodísticas, artículos de opinión, obras de teatro, pero fue fundamentalmente un poeta, par sin duda de las grandes vates españoles de los llamados siglos de oro XVI y XVII y lírico

destacadísimo en la fulgurante creación castellana del siglo XX, considerando tanto así los iberoamericanos como a los españoles. Su "yo creador" tuvo como contraparte un "yo social" que supo cumplir con las exigencias que la vida diaria demanda, como se prueba por su temprana tesis de bachiller, por los múltiples trabajos que tuvo para realizar tanto en Trujillo como en Lima. Ese "yo social" sólo trastabilló, tuvo dificultades para cumplir con sus tareas, en París, cuando el poeta, pese a los esfuerzos que hacía día a día, no pudo insertarse en la sociedad francesa, como tantos otros latinoamericanos que pasaban por esas mismas penurias.

Junto a esta noción del "yo creador" y del "yo social" que viven en perpetua lucha y complementariedad en todo sujeto y en particular en los artistas, conviene superponer la noción de identidad o identidades en César Vallejo. Como es natural tanto el "yo creador" como el "yo social" participan en la identidad el individuo como totalidad.

Vallejo fue asumiendo distintas identidades a lo largo de toda su vida que no fue abandonando sino sumando, y si bien alguna de estas identidades son racionalmente contradictorias, en el inconsciente vivieron en perpetua convivencia. Así, el primer Vallejo que se expresa en *Los heraldos negros*, libro aparecido en 1919, aunque fechado como 1918, está signado por su origen provinciano, en el marco de una familia cristiana numerosa; su mayor fidelidad es a los valores de ese mundo cerrado. La concepción que tiene Vallejo sobre el grupo familiar que conservará a lo largo de toda su vida y que es propia del mundo andino peruano, es la de familia extensiva, en oposición a la familia nuclear característica de las grandes urbes. Vallejo es el *shulca*, el último de los hijos. Tiene dos abuelos sacerdotes y su padre ha sido gobernador de Santiago de Chuco, ciudad en la que no se habla otra lengua que el castellano, pero en la que el quechua y el desaparecido culle actúan como poderosos ríos subterráneos, en los topónimos y multitud de americanismos característicos del Perú, muchos de los cuales Vallejo incorporó no sola-

mente en sus primeros poemas, sino también en los últimos que escribió.

Una segunda identidad del poeta en su juventud es la intelectual del Norte del Perú. Es curioso, pero apenas saliendo de Lima, la capital peruana, hacia el norte, todos los pueblos se reconocen como nortños, cosa que no ocurre con el sur del país. Esto quiere decir que entre la identidad provinciana y la identidad nacional de los peruanos, existe, para el caso de los nacidos en el norte del país, una identidad de tránsito. A principios del siglo ser intelectual nortño en Trujillo, especialmente en el momento en que vivió allí Vallejo, significaba la posibilidad de conocer la gran tradición castellana de poesía y tener información relativamente reciente de lo que hacían otros poetas en América Latina, situación que ahora sería inimaginable, pese a los adelantos de las comunicaciones. Vallejo, como ha sido recordado muchas veces, formó parte de un grupo privilegiado de intelectuales que tendría mucha influencia en la historia política y cultural del Perú del siglo XX. Entre sus amigos estaban Antenor Orrego, el primero que advirtió con juicio crítico certero la calidad de la poesía que escribía; Víctor Raúl Haya de la Torre, el político de más larga influencia de las décadas siguientes; Alcides Spelucín, un fino poeta de musa modernista; José Eulogio Garrido, prosista de garra, arqueólogo que ha trabajado en la gran ciudadela de barro de Chan Chan. Vallejo era en ese tiempo ya un hombre atento a lo que ocurría en la historia y en la política, y, sobre todo, alguien capaz de solidaridad con sus prójimos.

En los años de *Trilce* (1922) expresa el poeta una condición marginal que lo acompañará toda su vida. Los fracasos amorosos, la experiencia de no ser aceptado totalmente en Lima, y sobre todo el haber pasado 112 días en la cárcel de Trujillo, son marcas de esta exclusión, separación que lo hará solidario con todos los que sufren, los enfermos, los caminantes, los presos.

El “yo poético” y el “yo social” de Valle continuarán sus fases de expansión en Europa. A lo largo de toda su experiencia peruana (1892-1923), Vallejo fue viajando de una periferia a un centro cultural de mayor envergadura, pero en todos los lugares encontró oposición de lo establecido, inclusive en Trujillo que fue la ciudad donde mejor le fue. Esta experiencia se multiplicó durante su estancia en París y Madrid. París era de alguna manera la capital cultural del mundo. Allí vivían y publicaban los artistas más reconocidos, Joyce, Pound, Hemingway, Gide, Aragón, Bretón, pero Vallejo no tuvo ningún contacto con ellos, se mantuvo siempre en el ámbito de los autores que tenían como lengua al español y no siempre fue amistosa su relación con los más conocidos, salvo con el chileno Huidobro y el español Larrea. Sus amigos más conocidos fueron peruanos: Alfonso de Silva, Pablo Abril de Vivero, Gonzalo More. Vallejo asumió su identidad de artista latinoamericano. Su evolución política lo llevó naturalmente a convertirse en marxista, a afiliarse al partido comunista español, lo que no necesita de mayor probranza a estas alturas. De mayor importancia es el hecho de que asumió el método dialéctico en poesía. En su caso eso le ayudó a trascender, a ir más allá del dolor individual, a lograr una rara quintaesencia verbal. Pero es ingenuo sostener que Vallejo se convirtió en grande por la asunción del método dialéctico en poesía; si eso fuera la fórmula para alcanzar cotas más altas, todos los militantes marxistas que pergeñan versos a escondidas podrían alcanzarlas.

Pero siendo marxista, siendo militante, siendo poeta marginal en la megápolis, Vallejo no abandonó sus identidades anteriores. Por eso pueden encontrarse contradicciones en su vida, por eso hay un tono bíblico y una serie de fórmulas cristianas en sus poemas finales. Simultáneamente, mientras más lejos está su país, Vallejo va afirmando su condición de peruano, de poeta de la periferia, provinciano siempre, pero que desde el comienzo mismo de su aventura poética hasta su doloroso final dominó a la perfección su instrumento lingüístico.

Volvamos al comienzo para hacer un esbozo de relación entre la sociedad, la vida del poeta y los textos literarios. En casi todos los escritores, pero de modo más claro en los de mayor talento, ya en sus primeras obras está el esquema del que desarrollarán después.

En 1919, probablemente el 26 de julio de ese año, empezó a circular en Lima el primer libro de poesía de César Vallejo. *Los heraldos negros* traía al lector algo conocido y algo nuevo a la vez. Las personas acostumbradas a la música de los modernistas, a las sílabas bien contadas, a la distribución armónica de acentos, trataron con mucha familiaridad el texto que tenían entre manos. Vallejo se mostraba como un eximio versificador, como un gran lector de Darío, de los otros modernistas, en especial de Herrera y Reissig, y, entre líneas, del padre de la poesía moderna, Baudelaire, al que admiró toda su vida. Pero al mismo tiempo LHN tenía otras características no compartidas, considerando tanto a los escritos en el Perú como a los que se difundía en otros países de lengua española: la exhibición a ratos impúdica de los sentimientos, la muestra descarnada del sufrimiento, la radical desnudez de la palabra. El asedio al dolor en este poemario se hace por distintas vías: tanto a través de afirmaciones apodícticas, como aquella que se desarrolla en el poema liminar que da nombre al libro, como por descarnadas expresiones de sufrimiento personal ante lo ineluctable del destino, o por continuos lamentos, jeremiadas, como dice el diccionario, por la pérdida de la mujer amada. A todo esto añádase un sentimiento de culpa de origen cristiano frente a las apetencias de la carne y un enfrentamiento a Dios y a todos sus símbolos paternos que se va desarrollando en la entrelínea de muchos de sus versos. Por ser provinciano y de cultura campesina, Vallejo en apariencia rememora como feliz la vida del hogar. Una lectura más atenta nos lo muestra sobre todo adherido al universo de la madre, en conciliación con el padre sólo cuando éste pierde su poder. De la misma manera, Vallejo tiene una especie de reconciliación con la divinidad cuando advierte que a Dios "debe dolerle mucho el corazón".

Pero tal vez la clave para todo este manojito inicial de sus poemas que sigue teniendo validez para el conjunto de sus poesías, sea aquello que en filosofía se llama el principio de alteridad, la posibilidad de ponerse en el lugar de otro. Influido en el plano teórico por la lectura de algunos pasajes de la Biblia, por Kierkegaard y Schopenhauer, el poeta concibe la vida como una sucesión de sufrimientos. La pasión amorosa sólo es un remanso en el camino dificultoso y está teñida de culpa. En el terreno estrictamente literario, otra influencia sobre el primer Vallejo es Calderón de la Barca en su aseveración de que el mayor delito del hombre es haber nacido. En este sentido, el grueso de poemas de LHN está emparejado por dos composiciones que le dan sentido: el primer poema ya aludido que aparece en todas las antologías y "Espergesia", el último del libro, donde se señala que el poeta nació un día que Dios estuvo enfermo, grave. *Los heraldos negros* puede ser interpretado como el fracaso de la creación de la especie humana. En esta derrota quedan envueltos tanto la divinidad como los individuos, los hombres. El "yo creador" de *Los heraldos negros* es provinciano, de cultura campesina, de contacto con una pequeña urbe, Trujillo, y de la asombrosa coincidencia con los expresionistas alemanes, y es también un adelanto de los existencialistas franceses en la concepción del individuo como un ser arrojado entre las cosas. En la poesía castellana del siglo XX nadie lo ha hecho con más patetismo y hondura.

Lo que caracteriza a la poesía de Vallejo y que él traía de su terruño serrano, como queda dicho, es la noción de familia extensiva, la solidaridad con los otros, con los prójimos, la temática hogareña, la intensidad de la pasión amorosa vivida conflictualmente puesto que dentro de ella aparecen como contradictorios los elementos idealizadores con las apetencias sensuales. Entendido de este modo, el libro inicial de Vallejo corresponde tanto al modernismo —sobre todo por el rigor formal, por el gran conocimiento de la versificación, por el homenaje implícito a este Darío que pasa con su lira enlutada, como el amanecer de la poesía del nuevo

Perú del que habló Mariátegui. Vallejo reivindica la cotidianidad andina e imagina a su propia provincia como a una especie de paraíso perdido. Nacer es un sufrimiento, un aparecer sin causa, pero abandonar la tierra natal, la familia, es una pérdida de rumbo. Vallejo expresa en LHN, por ejemplo en su poema "Idilio muerto", la añoranza de lo definitivamente perdido. Así como los millones de migrantes de hogaño, el poeta no entierra definitivamente lo perdido sino que lo conserva en la belleza de sus palabras.

Hay una idea de Spengler, citada por TW. Adorno (en *Crítica cultural y sociedad* Madrid 1984) que bien puede ayudarnos a entender buena parte de la poesía de Vallejo. A Spengler le preocupan las relaciones entre la cultura campesina y la cultura de las masas en las grandes urbes. Según esta comparación, el centro de la vida familiar en el campo es el hogar, en el sentido más literal, la cocina. Los migrantes en las grandes ciudades procuran conservar en lo posible la relación con ese fuego central, pero los millones de individuos que viven en buhardillas y cuartos de alquiler, llevan más bien la vida de los nómades prehistóricos. La megápolis sólo en un sentido metafórico es un hogar. Hay para Spengler una relación directa entre tamaño de la cocina e integración del individuo con la naturaleza. Si utilizamos metafóricamente a Spengler, podemos decir que tanto la poesía inicial de Vallejo como la que escribió en Europa, expresan las contradicciones, los conflictos de un migrante; de un lado su deseo de conservar el pasado idealizado, y, de otro, su voluntad de integrarse a una realidad muy dura. Como ésta es también una realidad del Perú contemporáneo es posible percibir una de las razones por la que Vallejo goza de una gran popularidad en los lectores peruanos de hoy. Existe, sin duda, un proceso de identificación.

Entre 1918 y 1922 Vallejo tuvo una acelerada maduración literaria. Se convirtió en ese "buen primero" del poema XVI de *Trilce*. En ese libro el poeta se enfrenta a un asunto mayor de la poesía de todos los tiempos: la necesidad de forzar la

lengua heredada. Los lingüistas nos hablan siempre de una relación arbitraria pero obligatoria dentro de la lengua entre el significado y el significante. Esta afirmación de cuya validez científica es difícil disentir, no es compartida necesariamente por los poetas o por algunos de ellos. Justamente la originalidad mas radical en poesía está en forzar esta relación, en ponerla entre paréntesis, en violentarla. Un poeta experimental vuela los puentes de tradición, de la retórica, del buen decir, desafía el buen sentido, no teme la muerte del lenguaje y crea uno nuevo, balbuceante, confuso, lleno de retazos de significación. En lengua española solo dos poetas han llevado hasta el extremo de la incomunicación o del silencio esta búsqueda, César Vallejo con *Trilce* (1922) y Vicente Huidobro con *Altazor* (1931). Pero hay diferencias notables entre ellos. Huidobro es un poeta de los espacios aéreos, Vallejo es de la tierra y de lo más hondo de sus cavernas. Huidobro concibe su poética como un símil de la vida que va cayendo desde el nacimiento hasta la muerte. La poesía sirve en esta concepción para atenuar la caída vertical, a manera de paracaídas, como lo dijo explícitamente en el prólogo de su libro. Mientras que Vallejo, terrestre hasta el tuétano, tiene una aspiración metafísica que ha merecido distintas interpretaciones. Pero tal vez la más importante diferencia es que Vallejo en *Trilce* se asoma a la incomunicación pero no olvida ni deja de lado deliberadamente el hecho de que la lengua es un sistema comunicativo que funciona en virtud a un tácito contrato social. Huidobro, como Vallejo mismo, advirtió que las palabras gastan su capacidad expresiva y optó por abandonarlas lentamente e inventar otras nuevas. Ese tránsito expresivo puede advertirse a partir del tercer apartado de *Altazor* hasta el séptimo. Las palabras que figuran en la página final de *Altazor* no pertenecen a ningún idioma conocido. Forman parte de un ideolecto personal e intransferible. En una experiencia personal de 1988 en la Universidad Stendhal de Grenoble, leídas aisladamente a un grupo de jóvenes franceses que estudiaban español, nadie acertó a definir la lengua que las cobijaba. Propuestas en cambio a lectores cuya primera lengua es el español, uno que otro

acertó a ver una matriz castellana, lo que permitía, según uno de ellos, percibir briznas de significación.

Vallejo tomó ciertas cuestiones formales de la vanguardia, la ausencia de títulos, el uso arbitrario de la mayúsculas, la utilización del espacio, la utilización de números romanos para cada poema, la puntuación arbitraria. Pero tiene otros elementos que le son propios y que por su intermedio se vuelven a incorporar a la modernidad. No renuncia al yo romántico sino que lo expresa de manera disociada. Así como la expresión del poeta, su vida misma está fragmentada; los poemas expresan ese gran desorden, y una voluntad secreta de orden por cierto; lexicalmente los textos se internan en los meandros del idioma recurriendo a numerosos arcaísmos y neologismos, circunstancias que nos recuerdan que en condiciones de dificultad el migrante suele recurrir a su lenguaje más recóndito, más personal. Y lo que al habitante de las ciudades le parece un arcaísmo, tiene plena vigencia para el morador del campo o de los poblados más alejados. Es lo que se llama "el espíritu de campanario", realidad que nos lleva a concluir que existe una doble velocidad en la transformación histórica del lenguaje: una más lenta en las provincias y una más rápida en las grandes ciudades.

La elucidación de los significados de los vocablos de *Trilce* han generado verdaderas batallas verbales entre críticos. Pareciera que en el plano psicológico, el poeta se cobra un desquite con una sociedad que le es marcadamente hostil. De esta manera obliga al lector a volverse un ente activo para reconstruir primero que nada, el sentido de los vocablos.

Temáticamente el libro trata de los siguientes asuntos: la experiencia amorosa, siempre desgraciada, siempre incompleta, siempre truncada; la experiencia de la cárcel, la experiencia estética, la experiencia existencial, la experiencia hogareña. En líneas generales un libro como *Trilce* pone en cuestión nuestras nociones de poesía, incluso las más arraigadas. Nos deja un gran desconcierto. Sólo percibimos una

voz que habla en lo oscuro, que muchas veces nos deja en la ignorancia; nos quedamos sin saber en que consiste este gran sufrimiento. Sin embargo, no todos los poemas del libro son herméticos. Hay una porción de textos que está en relación con *Los heraldos negros*, con las llamadas *canciones del hogar* y hay una parte no desdeñable que da la impresión de haber arribado a una claridad lexical después del hermetismo lexical que caracteriza a los poemas más estudiados del libro. El hablante se identifica, pero no su balbuceo.

Pondremos, como ejemplo el primer poema de libro.

I.

Quién hace tanta bulla y ni deja
testar las islas que van quedando.

Un poco más de consideración
en cuanto será tarde, temprano,
y se aquilatará mejor
el guano, la simple calabrina tesórea que brinda sin querer
en el insular corazón,
salobre alcatraz, a cada hialóidea
grupada.

Un poco más de consideración,
y un mantillo líquido, seis de la tarde
DE LOS MAS SOBERBIOS BEMOLES.

Y la península párase
por la espalda, abozaleada, impertérrita
en la línea mortal del equilibrio.

Algunos críticos aseveran que se trata de un poema de cárcel en el que se hace alusión al acto de defecar y otros sostienen que esa composición se refiere a la experiencia de la creación poética. Los razonamientos de ambos grupos de críticos son atendibles y convincentes, mientras uno no lea la

posición contraria. Lo asombroso es cómo Vallejo escribe un texto de tanta elasticidad como para poder significar asuntos tan diferentes. La única explicación valedera, que incluya a ambos puntos de vista, es que se trata de una separación, y, en este sentido, el alumbramiento de la escritura, ese parir metafórico, guarda semejanza con el acto de defecar. En todo caso, no es gozo lo que encuentra el lector en *Trilce*, es laceramiento, es combate, es oscuridad. Su equivalencia en prosa es el mundo cerrado de Kafka, es dolor oscuro, esa inanición.

Vallejo casi no publicó poesías entre 1922 y 1938, año de su muerte. No preparó los originales de lo que después se ha llamado *Poemas Humanos*, nombre elegido por su viuda Georgette Vallejo y Raúl Porras Barrenechea en 1939. Puesto que el poeta no preparó estos textos no hay indicio certero de cómo lo habría hecho, lo más prudente es llamarlo entre corchetes poemas, título modesto, pero respetuoso. En estos poemas finales, los mejores que salieron de su pluma, Vallejo explora el sentimiento humano en toda su intensidad. Y empieza por auscultarlo dentro de sí. No es el poeta que contemplativamente habla de la pobreza, la miseria y el hambre. La dificultad de vivir día a día está visceralmente expresada. Vallejo es al mismo tiempo poeta radical de la marginalidad y un poeta central del idioma. Hasta ese momento lo había sido de la marginalidad cultural, pero situado en el centro mismo de la cultura occidental, no expresa la segregación lingüística o la marginalidad radical o la xenofobia de los otros. Testimonia el dolor de quienes gastan toda su energía en vivir en las condiciones más ríspidas. En pocos poetas se encuentra que cualquier texto, abierto el libro al azar, parece antológico. Entonces que la distancia entre el “yo creador” y el “yo social” prácticamente se anula. Desocupado, enfermo, limpio y astroso, si vale la contradicción, Vallejo parece un elegido por el destino, una voz suya y la de los demás. Es un poseído por la poesía. Recuperada la confianza en la lengua ya no necesita ser un poeta experimental. Vuelve a los ritmos conocidos que no se proponen poner ninguna

mediación con el lector común y corriente. Por supuesto esta afirmación necesita matizarse. Recientes investigaciones de María Luisa Aranibar prueban que Vallejo, en los versos de su etapa europea, emplea preferentemente versos endecasílabos que combina con heptasílabos; en ocasiones, en los versos más largos intercala un octasílabo entre el endecasílabo y el heptasílabo. Desde el punto de vista formal éste el momento culminante en la producción vallejianista, el lugar más característico de encuentro entre la tradición y la innovación.

En el volumen que ahora se denomina *Poemas Humanos* y que nosotros preferimos llamar *Poemas* hay una serie de textos que Georgette Vallejo separó en 1968 como un libro aparte que figuran con el nombre de *Poemas en prosa* en la edición llamada Moncloa (Lima 1968). Esos poemas que la crítica ha querido ubicar entre los primeros que Vallejo escribió en París, aproximadamente entre 1924 y 1926, nuevamente muestran la importancia que en el magín del poeta tiene el mundo perdido de la infancia. En uno de los más característicos de este manojo, titulado "La violencia de las horas" Vallejo hace el repaso de algunos muertos en su pueblo y desfilan doña Antonia, la Ronca, que hacía pan barato en el burgo, el cura Santiago, quien saludaba a los muchachos llamándolos "José" y a las mozas diciéndoles "María", la joven rubia Carlota, la tía Albina, el cuñado Lucas, el perro del poeta Rayo.

Escribe Vallejo:

"murió en mi revólver mi madre, en mi puño mi hermana y mi hermano en mi víscera sangrienta, los tres ligados por un género triste de tristeza, en el mes de Agosto de años sucesivos (...). Murió mi eternidad y estoy velándola".

Pero no es el recuerdo de la arcadia familiar destrozada para siempre el motor de esta poesía. La marginalidad de los desposeídos impacta profundamente el estro del poeta, él

mismo un marginal. En estos textos está la solidaridad con el albañil que cae de su andamio y ya no almuerza, con las orejas Sánchez, con el que no tiene cumpleaños. Vallejo habla por el que tiene voz y por el que teniéndola no es escuchado. Así ocurre con el poema siguiente:

La cólera que quiebra al hombre en niños,
que quiebra al niño en pájaros iguales,
y al pájaro después en huevecillos;
la cólera del pobre
tiene un aceite contra dos vinagres.

La cólera que el árbol quiebra en hojas,
a la hoja en botones desiguales
y al botón en ranuras telescópicas;
la cólera del pobre
tiene dos ríos contra muchos mares.

La cólera que quiebra al bien en dudas,
a la duda en tres arcos semejantes
y al arco, luego, en tumbas imprevistas;
la cólera del pobre
tienen acero contra dos puñales.

La cólera que quiebra al alma en cuerpos,
al cuerpo en órganos desemejantes
y al órgano en octavos pensamientos;
la cólera del pobre
tiene un fuego central contra dos cráteres.

En el aspecto formal, el texto combina versos endecasílabos con versos heptasílabos, vieja fórmula que utilizó Garcilaso y que resalta la imagen central de la cólera del pobre. El texto funciona con la idea de que la poesía se basa en lo que se ha dado en llamar “expectativa cumplida”, tanto en el significante como en el significado. La implicación de la voz en tercera persona que habla del asunto tratado es implícita, nos habla de la cólera de los mansos, de los que no están preparados para tener cólera, pero la tienen. Como se dice al final, la cólera del pobre tienen un fuego central con-

tra dos cráteres. Esta lentitud de la cólera y la rapidez de aquello otro que la provoca, son equivalentes a los sentidos metafóricos de las palabras “huile” y “vinaigre” en el francés. En *Adieu Volodia*, la única novela que escribió en ese idioma Simone Signoret, ambientada justamente en los años que vivió Vallejo en París, hay unos niños judíos que juegan a la sogá, como decimos en el Perú. Dar sogá, dar la cuerda lentamente, es “huile” y darla rápidamente es “vinaigre”. Si añadimos esta significación a todo el poema, lo lento se enfrenta a lo rápido, pero lo lento tiene un fuego central y lo rápido solo dos cráteres.

Cuando Vallejo estuvo en el Perú y añoraba en poesía a su paraíso perdido provinciano, en Trujillo o Lima, hacía alusión a lo que dejaba atrás, a las personas, a los animales, al espacio que no iba a volver a tener. En su fase europea, salvo en los llamados por Georgette Vallejo, *Poemas en prosa*, es el Perú, y dentro de él la tradición cultural andina, lo que tiene mayor fuerza como elemento cohesionador del estro del poema. Aquí y allá expresiones como “Fue domingo en las claras orejas de mi burro, de mi burro peruano en el Perú (perdonen la tristeza)”. O “guardar un día para cuando no haya, una noche también, para cuando haya (así se dice en el Perú —me excuso)”, son muestras palpables de que Vallejo es muy consciente de un diálogo con otros lectores que, aunque son de habla castellana, no son peruanos. Ante ellos se presenta un hablante del español cuyo idiolecto pertenece al Perú y que introduce en lenguaje escrito vocablos del habla familiar. Así ese “burro peruano del Perú” está construido sobre una broma que hasta ahora se repite en las conversaciones de peruanos. Decimos “alemán de Alemania” para distinguirlo de otro que puede parecer alemán no siéndolo. “Alemán de Alemania” o “francés de Francia” confiere en el habla popular peruana una categoría de legitimidad cuya frase opuestas implícita bien puede ser un insulto. El juego de oposiciones se da entre lo legítimo y lo ilegítimo!

Cuando Vallejo escribe “así se dice en el Perú —me excuso” se dirige más —que en ningún otro texto al hablante del español que no es peruano. Con modestia, excusándose, demanda su derecho al hablar en peruano, la modalidad andina del español sudamericano. Castizo como el que más, Vallejo, reclama en poesía, como lo haría cualquier lingüista peruano en un artículo científico, el derecho de cualquier individuo a hablar en su lengua materna, tal como la ha aprendido en su infancia.

La poesía que mayores alusiones hace al Perú y que al mismo tiempo supera la añoranza, y exuda orgullo sereno madurez es *Telúrica y magnética*.

Telúrica y magnética

¡Mecánica sincera y peruanísima
la del cerro colorado!
¡Suelo teórico y práctico!
¡Surcos inteligentes; ejemplo: el monolito y su cortejo!
¡Papeles, cebadales, alfalfares, cosa buena!
¡Cultivos que integra una asombrosa jerarquía de útiles
y que integran con viento los mugidos,
las aguas con su sorda antigüedad!

¡Cuaternarios maíces, de opuestos natalicios,
los oigo por los pies cómo se alejan,
los huelo retornar cuando la tierra
tropieza con la técnica del cielo!
¡Molécula ex abrupto! ¡Atomo terso!

¡Oh campos humanos!
¡Solar y nutricia ausencia de la mar
y sentimiento oceánico de todo!
¡Oh climas encontrados dentro del oro, listos!
¡Oh campo intelectual de cordillera,
con religión, con campo, con patitos!

¡Paquidermos en prosa cuando pasan
y en verso cuando párense!

¡Roedores que miran con sentimiento judicial en torno!
¡Oh patrióticos asnos de mi vida!
¡Vicuña, descendiente nacional y graciosa de mi mono!
¡Oh luz que dista apenas un espejo de la sombra,
que es vida con el punto y, con la línea, polvo
y que por eso acato, subiendo por la idea a mi osamenta!

¡Siega en época del dilatado molle,
del farol que colgaron de la sien
y del que descolgaron de la barreta espléndida!
¡Ángeles de corral,
aves por un descuido de la cresta!
¡Cuya o cuy para comerlos fritos
con el bravo rocoto de los temples!
(¿Cóncores? ¡Me friegan los cóndores!)
¡Leños cristianos en gracia
al tronco feliz y al tallo competente!
¡Familia de los líquenes,
especies en formación basáltica que yo respeto
desde este modestísimo papel!
¡Cuatro operaciones, os sustraigo
para salvar al roble y hundirlo en buena ley!
¡Cuestas in fraganti!
¡Auquéñidos llorosos, almas mías!
¡Sierra de mí Perú, Perú del mundo,
y Perú al pie del orbe; yo me adhiero!
¡Estrellas matutinas si os aroma
quemando hojas de coca en este cráneo,
y cenitales, si destapo,
de un solo sombrerazo, mis diez templos!
¡Brazo de siembra, bájate, y a pie!
¡Lluvia a base del mediodía,
bajo el techo de tejas donde muerde
la infatigable altura
y la tórtola corta un tres su trino;
¡Rotación de tardes modernas
y finas madrugadas arqueológicas;
¡Indio después del hombre y antes de él!
¡Lo entiendo todo en dos flautas
y me doy a entender en una quena!
¡Y los demás, me las pelean...!

En este texto como en otros de la etapa parisina, la presencia del país de origen combina elementos que podríamos llamar de una identidad regional provinciana, con la idea de nación. Vallejo reconoce lo peruano a través del trabajo de la tierra de papeles, cebadales, llamados cosa buena. Y luego el desfile de animales, asnos, la vicuña y hasta un guiño literario, la referencia a los cóndores, el ave heráldica indígena, pero a la que habían cantado tanto Chocano, el poeta oficial en la época del presidente Leguía como el cuentista Ventura García Calderón, también conocido representante de lo que Basadre llamó “la república aristocrática”. En el poema también hay un uso regional “el bravo rocoto de los templos”, es decir una referencia al picante que se produce en los valles cálidos del norte del Perú, a veces transcrito como “bravo rocoto de los templos” que no tiene sentido en el texto. En este poema esta también la frase “¡Sierra de mi Perú, Perú del mundo, / y Perú al pie de orbe; yo me adhiero!” que probablemente sea la mejor expresa aquello que venimos dando como característica de la poesía de Vallejo: una voluntad de representar lo personal, lo familiar lo regional, lo nacional, sin excluir una vocación cosmopolita: aborigen después del hombre y antes de él, Vallejo reclama en el poema su capacidad de atender lo que viene de fuera, las flautas y su derecho a expresarse en una quena, el instrumento por excelencia del natural del Perú. El poema termina con una broma, una chanza en el lenguaje familiar peruano: “¡Y los demás me las pelan... !”, es decir al escritor no le importa lo que puedan pensar los demás de su elección.

Paralelamente a sus *Poemas*, Vallejo escribió *España aparta de mí este cáliz*, que en la edición de *Poemas humanos* que hizo Georgette Vallejo en 1939 aparece como una sección del libro, pero que ha alcanzado a ser un texto independiente teniendo en cuenta la edición que se hizo en España. En ese libro Vallejo logra la hazaña de expresar la épico dentro de la lírica. En él la exaltación del compañero, del militante, de Pedro Rojas, de Ernesto Zúñiga, de Ramón Collar, de Juana Vásquez, no es solamente la exaltación a una bandería; cada

uno de estos héroes, como aquellos otros del burgo natal, Carlota, el ciego Santiago, la madre, los hermanos que había cantado antes, están hechos de un mismo barro, aquello que solemos llamar lo universal. La voz del hablante en *España aparta de mí este cáliz* alcanza una intensidad y una altura excepcionales.

Hemos detallado al comienzo de esta exposición las distintas identidades de César Vallejo; conviene ahora señalar que en su escritura consiguió cumplir el sueño de cualquier artista; a través de la ficción que significa lo literario, toca las fibras mas secretas de la realidad.

El porvenir de la poesía de Vallejo está ligado al porvenir de la poesía misma. Desde Baudelaire se habla de una decadencia de la lírica. Recordamos, sin embargo, que en la modernidad que nos toca vivir, que algunos empiezan a llamar posmodernidad, no existen ni actividades ni centros privilegiados. Siendo así, la poesía se pone en igualdad con cualquier otra tarea del ser humano, y puesto que no ha perdido su característica de expresar con menos palabras más significados, vivirá como vive hasta ahora. Y Vallejo que no fue solamente un escritor talentoso, sino que estuvo alumbrado por la genialidad, gozará seguramente en el futuro de tanto más fervor con el que cuenta hoy día. Y es un privilegio para nosotros, los peruanos que por su intermedio nuestra manera de ser, muestra habla, nuestra cultura, lleguen a los más apartados rincones del planeta. Tenemos legítimo orgullo de que su nombre se mencione al lado del de Quevedo y de Góngora como algo de lo más representativo de nuestra lengua, que su poesía comparta preferencias con los más celebrados poetas latinoamericanos, Rubén Darío, Pablo Neruda y Vicente Huidobro, y que junto con Manuel González Prada y José María Eguren, esté considerado fundador de la poesía peruana del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

César VALLEJO

1988 *Obra poética*. Américo Ferrari, coordinador.
París. Archivos.

Theodor W. ADORNO

1988 *Crítica cultural y sociedad*. Madrid. Sarpe.

Simone SIGNORET

1985 *Adieu Volodia*. Paris: Libraire. Artheme Fayard.

Ernesto MORE

1918 *Hesperos*. Lima.

LA NOVELA POÉTICA PERUANA EN EL SIGLO XX*

Carlos Eduardo Zavaleta

Desde el rincón donde yo he vivido, protegido siempre por la letra Z –rincón donde pueden iniciarse historias como las de Kafka y Saramago–, no es posible, al salir, descender más. Los sótanos están prohibidos. Por supuesto que se sufre mucho al esperar el turno de los exámenes orales, pero es imposible descender más. Por ello, sólo es dable subir, ascender, crecer por las pantorrillas del niño con medias de borlón, por los pantalones adolescentes del colegio y la universidad, y siempre guiado por maestros asustados de no saber más, pero fieles acompañantes, porque uno, de principio a fin, siente aquello que Martín Adán llamaba “un prolijo inacostumbrarse”.

El ascenso continúa siempre, está garantizado por la sucesión de maestros que también ignoran marchar hacia abajo (parece que ésa fuera la esencia del maestro, no descender nunca). Y esa hermosa compañía no tiene fin, pero quizá con el tiempo se confunda la memoria, pues de vez en cuando, uno se acerca a alguien de anteojos o de barba y le dice: “¿No se acuerda usted de mí? Usted fue mi maestro”.

* Leído en la ceremonia de incorporación el 23 de abril de 1999.

Esta noche siento que, en un peldaño del largo camino, una parte de mis maestros se ha reunido conmigo, y que ésta es la breve hora del reencuentro y del balance provisional. A derecha e izquierda, o enfrente, veo a Jorge Puccinelli, Estuardo Núñez, Luis Jaime Cisneros, Martha Hildebrandt, pero también veo las sombras de Raúl Porras, Luis E. Valcárcel, Aurelio Miró Quesada, Alberto Tauro, Carlos Cueto, Ella Dunbar Temple y Rodolfo Ledgard. A todos ellos, presentes y ausentes, les doy mis rendidas gracias por sus enseñanzas.

Veo también a mis entrañables amigos y maestros informales **Ciro Alegría** y **José María Arguedas**, quienes desde el primer día o la primera carta me trataron de tú; y veo asimismo a mis compañeros de grupo, de entre quienes sólo mencionaré a las sombras, porque ellas son las más poderosas: **Sebastián Salazar Bondy**, **José Durand**, **Sara María Larrabure**, **Julio Ramón Ribeyro**, **Eleodoro Vargas Vicuña**. Ellos también están aquí, o al menos yo deseo que me acompañen para resistir la importancia de este momento. Ellos son y serán inolvidables.

En los últimos dos años he trabajado, además de en varios libros de cuentos y novelas, en un nuevo ensayo, todavía inédito, titulado "La novela poética peruana en el siglo XX". El tema es largo y pretensioso, y por ello sólo leeré un extracto de la primera parte, la que cubre los años de 1904 a 1960, y eso si tengo fuerzas para alcanzar tamaño panorama, que exigirá muchos recortes y hasta sacrificios para con algunos nombres que están largamente en el texto, pero que no podré leer.

Dicho ensayo entraña el concepto de que en una novela poética predominan la exaltación de la prosa, el ritmo y la musicalidad, pero sin olvidar los elementos internos de la narración como son el argumento, el despliegue de sucesos, los personajes, el orden temporal, la atmósfera y el remate. Asimismo, debemos subrayar que todos los elementos conlleven a un aliento lírico logrado.

No nos referimos, pues, a la llamada “novela del lenguaje”, donde este último asume prácticamente la posición de protagonista, y donde el alarde lingüístico es la mayor conquista de la obra, a través de una notoria marea verbal, como en *Ulises*, de James Joyce, novela que, desde otro punto de vista, podríamos llamar mítica y poética a la vez. No, nuestro ideal simple y concreto llegaría a ser, por ejemplo, *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, a nivel latinoamericano; y *La ciudad de los tísicos*, de Valdelomar, o *La casa de cartón*, de Martín Adán, o *Los ríos profundos*, de Arguedas, a nivel peruano.

Sólo algunas “novelas del lenguaje” llegan a ser poéticas. Lo son, digamos, *Paradiso*, de Lezama Lima; *Rayuela*, de Cortázar; y por supuesto *Cien años de soledad*, de García Márquez; y también hay otras que, a la vista, se esfuerzan por serlo, con sus alardes verbales, historias o “voces” singulares que emplean. Además, “novela del lenguaje” es una denominación reciente, ligada al *boom* latinoamericano, y *novela poética* es una calificación antigua, desligada de modas, pues en casi todas las épocas se ha practicado esa variante, guiada por el deleite del idioma y por su ajuste con los elementos narrativos, a través de numerosas escuelas literarias, y que también se practica en el siglo XX, pese a los arriesgados experimentos estilísticos y a las estructuras yuxtapuestas.

En resumen, nos ocuparemos de algunas novelas donde la *concentración* de la prosa es una virtud, por encima, pero sin olvido, de los ya citados elementos internos narrativos. Quizá porque esta concentración verbal sea muy necesaria (en vez de la *expansión* de otro tipo de novela), varios textos que citaré son novelas cortas; valga esta coincidencia que nos sirve para subrayar un género poco estudiado en el país.

La novela poética peruana casi empieza con el mismo siglo XX. En 1904, Valdelomar concluye *Yerba Santa*, breve novela pastoril, subdividida en cortísimos capítulos (lo que se hará una costumbre en él), en los cuales, por un lado, descri-

be amorosamente Pisco e Ica, y nos da bellas escenas regionales como la procesión del Señor de Luren, y por otro, al contar el viaje por tren de toda la familia, viaje tierno y místico a la vez, pinta como de paso la brevísima historia de Manuel, el muchacho condenado a muerte, sin más explicaciones que el destino. La ternura y unidad de la familia provinciana, su honda relación con el terruño y también la inocencia del fugaz personaje Manuel constituyen un cambio en la narración modernista, que acá pierde el brillo y la decoración, así como el ambiente mundano y su apego a Europa (se aleja, por ejemplo, de los escenarios artificiales de Clemente Palma), pero gana en intimidad humana, en poesía y en fidelidad a la región. Para Valdelomar, el texto es un homenaje a su hermano José, prematuramente desaparecido.

Leamos un fragmento sobre el ánimo del protagonista Manuel, un día antes de matarse:

¿Qué cosa extraña tienen los que van a morirse?
Parece que los acompañara algo misterioso, algo que
se ve en sus ojos, que los torna más dulces y más
buenos que los hace sonreír, piadosamente, por to-
dos los que se van a quedar! Manuel siguió cantan-
do y terminó su canción:

No volvió nunca mi pobre amor
jamás su mano volví a besar;
todas las tardes moría el sol
y su ventana no se abrió más...
¡Y su ventana no se abrió más!

Cesó de cantar y pidió su caballo. Nosotros debíamos quedarnos en la Hacienda hasta el día siguiente y él insistió tanto que se le dejó partir. Tomó su caballo, cabalgó ágilmente, cruzóse el poncho, dio un sonoro pencazo en las pródigas ancas, y se perdió en el camino cubierto de sombras, penetró en el cerrado misterio tenebroso. Sintióse unos instantes el galope sordo e isócrono del potro pujante, y luego,

en el silencio campesino, en la noche profunda, en el espacio mudo, un búho, con sus ojos fosforescentes y redondos, pasó por el comedor, como si viniera de muy lejos; aleteó torpemente y, antes de perderse de nuevo, gritó con un grito pavoroso:

—¡Crac! ¿Crac! ¡Crac...!

Yo me quedé dormido en el regazo tibio de mi buena madre¹.

Dejemos por un momento a Valdelomar, a su mezcla de prosa melódica y poema-canción, más el influjo visible de Edgar Allan Poe, y sigamos el camino. Un año después, en 1905, el también modernista Enrique A. Carrillo publica su breve novela *Cartas de una turista*². Valiéndose del estilo epistolar en boga, e inventando a una narradora-personaje, que se supone inglesa, pero cuya psicología y costumbres son muy limeñas, Carrillo nos describe el balneario de Chorrillos en un anticipo de la pintura expresionista de Barranco, de Martín Adán. Su prosa es menos intelectual que la de Clemente Palma, menos psicológica y carente de retorcidas malicias, pero sobria, de frases cortas, elegantes y aspirando a la melodía, o sea, bien forjadas y por ello aplaudidas por Raúl Porras Barrenechea, quien dijo que ese estilo ligero y más o menos periodístico del autor era el que más gustaba en Lima hasta 1915, una prosa, podemos añadir aquí, volando por encima de la rutina de la inglesita romántica, que se enamora a medias y luego obedece al severo padre, rompiendo el idilio (a él le disgustan “los hombres tropicales”, mestizos) en una nostalgia soportable para su hija.

La sucesión de cartas muy sensitivas, pero también críticas del entorno social, es enviada a una destinataria tam-

-
1. Abraham Valdelomar, “Yerba Santa”, en *La ciudad de los típicos y otros relatos* (Lima: Mejía Baca, 1958), pp. 109-110.
 2. Enrique A. Carrillo, *Cartas de una turista* (Lima, 1905; segunda edición, 1950).

bién inglesa, Annie, con lo cual se acentúa la atmósfera de artificio literario.

Valdelomar reaparece en 1911, y con el ánimo ya transformado por sus aires de *dandy* wildeano, publica dos novelas cortas sucesivas, *La ciudad muerta* y *La ciudad de los tísicos*, en series periodísticas; pero luego, desde 1913, volverá a ese primer refugio sentimental de Ica y Pisco, y a esa metáfora de la muerte persiguiendo a inocentes, o a protagonistas que no merecen morir, como en los cuentos “Los ojos de Judas” y “El caballero carmelo”, respectivamente.

Esa obsesión por la muerte penetrará y llenará de sombras ambas novelas de 1911; y cuando la literatura no le baste, entonces, con sus breves ensayos de *Crónicas de Roma* (1913), también buscará exorcizar sus temores sobre las ruinas de antiguas ciudades (“Venecia, ciudad de almas insepultas”), los asilos de Roma para niños (“Llenos de ensueños pavorosos, de pesadillas trágicas, de visiones horribles, de presentimientos lúgubres”), la tristeza, no la sonrisa, de la Gioconda, y en fin, la pesadumbre y nostalgia infinitas, que quizá nacieron antes de la muerte del hermano José.

Específicamente, en *La ciudad muerta* hay varias facetas del Valdelomar modernista: la narración poética, el dato escondido sobre la amada enigmática y su revelación progresiva; el otro misterio de la ciudad antigua y fantasmal (Lima y El Callao juntos, más tarde en sus ensayos, Roma y Venecia) que devora a quienes se atreven a descender a ese infierno simbólico; los poemas intercalados como refuerzo de la entonación lírica; el género epistolar, sí, pero nunca frívolo, como en otros modernistas; y por fin, las teorías pseudocientíficas sobre la locura, los extremos de la mente, las muchas formas en que acecha la muerte, ideas que le acercan a los *decadentes* franceses y sobre todo a Edgar Allan Poe, las cuales Valdelomar despliega con exquisita sensibilidad, tanto en descripciones plásticas como en claroscuros psicológicos. He ahí, por ejemplo, el pasaje (pp. 40-41) en que el narrador

abandona en medio de una confusión de sentimientos, a su amigo Henri, quien ha bajado peligrosamente a los laberintos de la antigua ciudad, justificando, con enmarañadas descripciones psicologistas, su vergonzosa omisión al no ayudarlo a salir vivo.

Pasemos a *La ciudad de los tísicos*, que es un desarrollo mayor de lo que ya existía en *La ciudad muerta*. De forma en parte epistolar, de estructura en apariencia "inconexa", suelta y dispersa, y basada en el concepto de la belleza del ideal frente a la vulgaridad de lo real, *La ciudad de los tísicos* nos da una entonación melodiosa, unos personajes entre modernistas y románticos, y un aparato de ideas pesimistas sobre el Perú, sin que todavía surja la esperanza de un mestizaje cultural. Las fingidas cartas de un tísico de temperamento artístico, el repaso de la historia incaica peruana (en *La ciudad muerta* había censurado ya duramente la ciudad colonial), y el temor de que la ciudad enferma contagie a todo el país, son motivos para una prosa culta, con aires de decadencia y detalles *d'annunzianos*. Es de nuevo sorprendente cómo un autor de 23 años pudo haber llegado a dominar el lenguaje y a recopilar una serie de conocimientos sobre el arte, la cultura europea y la peruana. El aliento poético está por doquiera, en los breves ensayos sobre paseos artísticos y turísticos por Lima, en la contemplación pesimista y soñadora de nuestra historia, en el cuidado con que las cartas esconden un misterio enfermizo hasta el final, en el contrapunto entre la sección narrativa y la sección epistolar, compuesta por quince cartas. Y no contento con ello, Valdelomar vuelve a intercalar poemas en el texto, esta vez los versos de Alphonsin, amigo del firmante de las cartas Abel Rosell, donde pinta una extraña Jauja, la ciudad de los tísicos, "una aldea de ensueño... un paisaje hecho símbolo / en estas tardes de silenciosa musicalidad. / Aquí sollozan los vencidos y los desengañados; / oran los que fugaron de la loca bacanal; / los que vieron romperse en mil pedazos / la endeble y fina lanza de su idealidad".

El "misterio" de la mujer que adora el perfume *Fleur de lys* corre al fondo de las descripciones de un paisaje andino real (el brevísimo viaje a Jauja) y de otros paisajes íntimos, de lunas verdes y vaguedades, donde la sensibilidad de Abel Rosell se abre a sueños y peligros de muerte, porque este reino es mayormente de sombras, contra las cuales lucha la alegría forzada de los enfermos condenados. Así, todo sirve para la divagación verbal que construye la novela de punta a cabo. La fantasía no basta para borrar la realidad, pues finalmente, en una espléndida escena casi teatral, Magdalena, la mujer misteriosa, descubre su identidad y le advierte al narrador: "Visitará usted una ciudad fantástica y encontrará una vulgar aldea de la sierra"³.

Hay otro aspecto singular en las tres novelas citadas de Valdelomar; es su estructura dividida en capítulos y subcapítulos, mediante los cuales él se permite salir de la línea central del argumento, pero sin alejarse mucho. O sea que hay una línea principal y otras laterales, subsidiarias, y entre ellas se produce el contraste. Dice él en uno de sus 'Diálogos máximos' de 1917: "Sin contraste no cabe grandeza. El contraste asesina a la monotonía". Y luego añade *que* por el camino del contraste buscamos algo esencial en la estructura y también en el estilo: Lo 'extraordinario', he aquí la palabra clave, y ahora se explica mejor: "Lo extraordinario es inco-nexo, porque es una sucesión de ideas culminantes (yo diría asimismo, 'metáforas culminantes'). Lo extraordinario —sigue diciendo Valdelomar— es como un conjunto de cumbres, entre las cuales hay vacíos; y tales vacíos producen la inconexión, la línea quebrada, el contraste"⁴. No olvidemos estos hallazgos del autor en sus propios frutos: sucesión de cumbres y

3. Abraham Valdelomar, *op. cit.* Tanto ésta como la cita anterior en mi texto están tomadas de *La ciudad de los tísicos*, pp. 53-54, y p. 66, respectivamente.

4. Abraham Valdelomar, "Diálogos máximos", en *Obras, textos y dibujos*, proi. de L.A. Sánchez, reunidos por Willy Pinto (Lima, 1979), p. 598.

vacíos, línea quebrada, contraste que conlleva la inconexión. La estructura y aun el estilo parecen, en efecto, inconexos, pero la unidad alcanzada por los fragmentos es innegable. Valdelomar sabía de dislocaciones, pero también de unidades globales y armónicas. En un artículo de 1916, "Ensayo sobre el estilo inconexo", nos revela aún más a fondo su técnica de composición y nos da un ejemplo fácil y claro. En el texto que leeré, el concepto integral de "casa" no teme la dispersión aparente de las "partes", llámense éstas muebles, espejos, tinteros, navajas o ventanas:

Hay gentes que mudan de casa sin emoción. La casa fue la primera amiga del hombre y al hombre place cambiar de amigas. Cambiar de casa, esta pequeña gran complicación de la vida cotidiana y civil es un tratado de filosofía... Somos, los hombres, pasajeros. La vida es una posada breve... La casa es una posada breve... En una habitación, los muebles son como una familia ordenada e inmóvil. Las sillas son como señoritas delgadas y pulcras. Los sofás son los papás viejos y gruñones, gordos y gotosos. A veces están cojos. Los sofás son como coroneles retirados que tuvieran una pierna herida en un combate antiguo. Las poltronas, gordas, blandas y satisfechas. Son como suegras. La sombrerera es el lugar de cita donde conversan los sombreros... El piano tiene aspecto de notario y también tiene aspecto de profesor de piano. El archivo de las piezas musicales es el universitario de la familia, cargado de libros, pero en los cuales todo es música. El timbre es el ujier. El ropero es el hermano mayor, casado con dama rica, presuntuoso y elegante. El escritorio es el único ser útil y modesto y en consecuencia el que paga el pato. El tintero es el primer chismoso de la familia... La escoba es la sirvienta criada en casa desde chiquilla... La navaja es el sablista de la casa; afeitada...

Los espejos son los jóvenes literatos de la familia. Mueble, literatos, bellacos y frívolos: reflejan todo,

no les queda nada. Los baúles son las abuelitas centenarias. Guardan telas, encajes, baratijas, botones, guantes, pasamanería y estampas de la Purísima...

Y, por fin, las columnas que sostienen las macetas, son como mayordomos de frac en la casa elegante de la familia de mamá Poltrona, de papá Sofá, Mademoiselle Silleta, de abuelita Baúl, de tía Underwood y de primo tintero...⁵

Resumiendo, para Valdelomar la 'casa' es un conjunto de bienes o muebles materiales, de gran significado sentimental y ligados por recuerdos a algunos conceptos risueños e irónicos sobre la vida y la cultura. Pues bien. Prolonguemos esa noción, introduzcamos a seres vivos en la 'casa', oigamos sus voces, abramos las ventanas y sentiremos vivir a un pequeño pueblo. Así, con unos pocos cambios, hemos llegado a *La casa de cartón* (1928), de Martín Adán, lleno también de las famosas 'greguerías' de Gómez de la Serna, en las inolvidables comparaciones y metáforas ya vistas en este ejemplo de Valdelomar, de 1916. No olvidemos este importante lazo, este gran concepto literario de 'casa' burlona, mordaz y nostálgica, que une a Valdelomar y a Martín Adán. Y tampoco olvidemos las teorías de Valdelomar sobre lo extraordinario y lo inconnexo, cuando juzguemos el libro de Adán como un escape de la rutina, mediante el fulgor de la palabra y la irreverencia o rebeldía de la metáfora. Aquí lo extraordinario es la palabra única, exacta, como una perla en medio de la rutina del habla. Y entre esas 'cumbres' extraordinarias y los valles bajos del habla común, se da ese 'contraste' perenne, que es todavía más visible en el nuevo libro.

Porque, preguntémonos ¿qué le interesa a Martín Adán, el tema o argumento, o el divagar y emitir frases fosforescentes, burbujeantes, irónicas, mordaces o nostálgicas. "Creía-

5. *Ibid.*, "Fuegos fatuos", pp. 663-664.

mos vagamente en vaguedades vaguísimas”, dice el narrador. La anécdota principal es muy delgada; el detonante de la descripción parece ser la muerte de Ramón, amigo del narrador y de su grupo de jóvenes cultos e irreverentes, muerte aludida casi final. Pero éste no es un canto triste al amigo que se fue y que precipita los recuerdos. El narrador opta por un tono alegre, juguetón, a veces cáustico, otras nostálgico:

...yo no soy un hombre triste. Así como estoy a esta hora —tonto y alegre— así me siento casi todo el día. No soy un muchacho risueño. Nací con la boca alegre. Mi vida es una boca que habla, que come y que sonríe. Yo no creo en la astrología... ¡Ah, Catita, la vida no es un río que corre: la vida es una charca que se corrompe!⁶

La casa de cartón, concebida como hogar individual y colectivo, es una sucesión variopinta y fragmentaria de estampas o impresiones del “yo” narrador. La unidad del libro (suelta, amplia, inconexa, rehecha por obra del lector) se da porque las impresiones salen de una misma “voz” y se refieren a una alternancia, o contrapunto, o contraste, de paisajes, ambientes interiores, ideas y perfiles fugaces que no llegan a ser personajes. Y los fragmentos se basan en anécdotas brevísimas, que no se encadenan necesariamente con las demás. Y de otro lado, la unidad mayor de la novelita se subdivide en pequeños capítulos, cada cual en torno a una anécdota o escena, pero con tono y estilo propios. He ahí la riqueza del lenguaje.

En general, la prosa es puntillista y saltarina, por lo cual debe emparentarse con el puntillismo pictórico francés de Seurat y Morisot (y también con la picaresca española, las “greguerías” de Ramón Gómez de la Serna, la frase corta de Valdelomar, Azorín y Gabriel Miró, y con el desplante e irre-

6. Martín Adán, *La casa de cartón* (Lima: Peisa, 1984), p. 68.

verencia de *dandies* como Oscar Wilde o de nuevo Valdelomar), en vez de achacarle ejemplos de James Joyce, como señaló algún crítico apresurado. A su turno, José Antonio Bravo ha añadido con justeza los lazos con el estilo y ciertos temas de Juan Ramón Jiménez.

Pero, de pronto, en la reiteración de opiniones burlonas, de pinceladas descriptivas, de retratos y costumbres del balneario provinciano, se inserta el capitulillo titulado (el único con título), y con minúsculas vanguardistas, *poemas under-wood*. He aquí la culminación de la prosa artística y del sentido satírico y humorístico de la obra. Entonces confirmamos el influjo de las 'greguerías' inauguradas en 1910 por Gómez de la Serna, y que —como dato nuevo— Valdelomar las asimiló y continuó con personalísimo acento, añadiéndole conceptos iluminadores sobre lo extraordinario y lo inconexo. En esos poemas añadidos veremos que ya el dislocamiento verbal es innegable, pero cumpliendo una función especial dentro de la narración impresionista de *La casa de cartón*.

En cuanto a la estructura, dada a través de un monólogo matizado con descripciones entre objetivas y subjetivas, esta novela corta es asimismo un vaivén entre paisajes, estados de ánimo del narrador, retratos espléndidos y fugaces, cuadros de costumbres pueblerinas, y aun ideas, mordaces o nostálgicas, que valen como aforismos o muestras de un saber encapsulado por el juvenil autor. Pero en cualquier fragmento escogido (aquí todo es fragmento de algo mayor, el gozo de las palabras) hay una voluntad poética y una rica imaginación que acaba en el requiebro de una frase burlona, traviesa o fulgurante. De uno u otro modo, el encantamiento verbal es el objetivo de Martín Adán, mediante una sonoridad y musicalidad notable, un uso eximio de adjetivos en un léxico vastísimo, y de imágenes y metáforas a raudales. Como ejemplo final, me complace ofrecer un increíble pasaje que parece escrito con el estilo de César Vallejo en sus primeras líneas, y donde luego Martín Adán nos da ideas propias sobre su gran especialidad, las imágenes:

La tarde proviene de esta mula pasilarga, tordilla, despaciosa. De ella emanan, en radiaciones que invisibiliza la iluminación de las tres posmeridiano y revela el lino de la atmósfera —pantalla de cinematógrafo, pero redonda y sin necesidad de sombra— de ella emanan todas las cosas. Al fin de cada haz de rayos —una casa, un árbol, un farol, yo mismo. Esta mula nos está creando al imaginarnos. En ella me siento yo solidario en origen con lo animado y lo inanimado. Todos somos imágenes concebidas en un trozo amplio y calmoso, imágenes que se folian, o se enyesan o fenestran, o se visten de dril, o se cimán con casquetes de vidrio. Cósmica lógica nos distingue a todos en indefinidas especies de un solo género... Una ventana y yo... Una paloma y yo... A cada paso de la mula —paso dúplice, rotundo inalterable de la eternidad, predeterminado por un genio divino— tiembla mi ser al destino desconocido (pp. 86-87)⁷.

¿Cómo explicar este caso de fusión de dos estilos, sino como el efecto inconsciente de una tradición literaria que va pasando de un escritor a otro?

La riqueza de vínculos entre Valdelomar y Martín Adán nos ha llevado muy pronto demasiado lejos, y debemos retornar al año de 1913, fecha de *Crónicas de Roma* y del cuento singular "El Caballero Carmelo", no del libro de igual título. 1913 es también año de aparición de *La evocadora*, por uno de los más finos modernistas, Enrique Bustamante y Ballivián (1884-1937), llamada por L. A. Sánchez "conato de novela, pero en realidad divagación lírica, llena de añoranzas de D'Annunzio y Maeterlinck... Sus personajes nada valen al lado de los comentarios del autor. La prosa se carga de poesía, y el lector ingresa en un terreno indiscutiblemente poético, más acertados que los mismos versos, no siempre libres de reminiscencias ajenas".

7. *Op. cit.*, pp. 86-87.

He aquí virtudes y defectos del género de novela poética, pues ella no debe alejarse, como dije desde un comienzo, de la trama ni de los otros elementos narrativos internos.

En 1918 aparece, en Barcelona, *Fracaso*⁸, única novela del injustamente olvidado José Antonio Román (1874-1920), la cual prefigura, curiosamente, a los *Seis personajes en busca de autor* (1921), de Pirandello, pues Román nos da primero esa situación extraña, a la inversa, de un escritor en busca de personajes y de temas, que existen en la vida cotidiana. El supuesto novelista decide convertir en personaje a la aristocrática Lucrecia, limeña de alcurnia y de quien se contaban algunas aventuras. Al fluir la novela, la visión del escritor se empaña, se vuelve obscena e irónica, y sin esperar a conocerla, publica un cuento en torno a imaginadas aventuras galantes de Lucrecia. Su visión es apenas un reflejo de sus deseos por ella, pues en verdad ella no era casquivana, ni veleidosa, ni menos amiga de encuentros furtivos. Imaginación y fantasía se tocan en medio de ciertas críticas a la sociedad limeña, subrayando la ociosidad de los burguesas, las especulaciones sobre el guano de las islas, y la "calurosa" inventiva romántica de los donjuanes locales.

Esta obra aceptable, medio perdida entre la prosa y la poesía, exhibe, sin embargo, una trama dispareja y las escapadas del autor hacia unas descripciones sin función narrativa.

Hay un segundo antecedente innegable, aunque tenue, de *La casa de cartón*, y es la novela corta *Bajo las lilas* (1923)⁹, por Manuel Beingolea (1881-1953). En su prosa vemos las mismas series de enumeraciones, la descripción

8. José Antonio Román, *Fracaso* (Barcelona, 1918).

9. Manuel Beingolea, *Bajo las lilas. Cuentos pretéritos* (Selección). (Lima, Ediciones de la Biblioteca Universitaria, 1967). Según se verá, se trata de dos pequeños libros independientes. N. del autor de este ensayo.

morosa de detalles románticos y frívolos, la afición por la vida provinciana de Barranco y la entonación, ora risueña, burlona, y ora nostálgica. Así, las pinturas parciales buscan ofrecer el retrato polifacético de una población amada y añorada. Cuando se estudie más y aparezca una edición crítica de *Bajo las lilas*, se verá mucho mejor esta dedicación de Beingolea a la miniatura social y sentimental de un pueblo mimado por tantos escritores. Las lilas del parque resultan ser testigos y protectores de generación de enamorados.

Asimismo en 1923 se publica la plausible novela *La boda*¹⁰, del poeta José Gálvez, cuya delectación descriptiva por los personajes y costumbres del pueblo serrano y provinciano, culmina en su emoción por el paisaje, que recuerda algunas hermosas páginas de *Paisajes peruanos* de Riva-Agüero. Lástima que el tema de *La boda* —un contraste de los mundos de señores e indios en la ciudad de Tarma—, no haya crecido hasta la magnitud de un drama simbólico.

Continuemos. En 1923, Vallejo publica *Fabla salvaje* y retoma la línea modernista e imaginativa de Valdelomar, pero hace algo más. Se acerca mejor al paisaje y al hombre andino, como fondo para una historia extraña, donde el protagonista, al parecer un mestizo normal, se transforma por los celos, desconfía de su mujer y de todos, se deja llevar por las supersticiones y la imaginación, rechaza a su fiel mujer y cae como presa de una enfermedad de la voluntad y del raciocinio, y por fin muere en una escena en que no se ve claramente si se suicida, o si el *otro* lo despeña en un precipicio, o si algo quizá sobrenatural lo castiga con la sola fuerza del destino.

Lo notable es que el tema de los celos, siempre inquieto y difuso a la vez, se revela por un lenguaje simple, poco artificioso, logrado por Vallejo después de doblegar su propia

10. José Gálvez, *La boda* (Lima: Imp. Lux, 1923).

retórica (he ahí la diferencia con las dos últimas novelas de Valdelomar, que padecen de cierta afectación), como cuando nos pinta al protagonista Balta, al comienzo de la historia, sin que se enferme aún:

Balta era un hombre no inteligente, pero de gran sentido común y muy equilibrado. Había estudiado, bien o mal, sus cinco años de instrucción primaria. Su ascendencia era toda formada de tribus de fragor, carne de surco, rústicos corazones al ras de la gleba patriarcal. Había crecido, pues, como un buen animal racional, cuyas sienes situarían linderos, esperanzas y temores a la sola luz de un instinto cabestreado con mayor o menor afluencia, por ancestrales injertos de raza y de costumbres. Era bárbaro, mas no suspicaz¹¹.

Sin embargo, este lenguaje más o menos llano se encrespa en otras páginas, al revivir la aguda retórica de la prosa de Vallejo en textos previos a *Fabla salvaje*. El estilo se vuelve entonces una mezcla visible del barroquismo de *Escalas* y del coloquio nuevo. Así, en el próximo ejemplo, el retrato de Adelaida, simple al comienzo, se alarga y se explaya describiendo minucias sobre su voz, la de una especie de diosa que influye sobre todo el entorno rural y animal:

Adelaida era una verdadera mujer de su casa. Todo el santo día estaba en sus quehaceres, y atareada siempre, enardecida, matriz, colorada, yendo, viniendo y aun metiéndose en trabajos de hombre. Un día Balta estuvo en la chacra, lejos. La mujer... fue al corral, y sacó a "Rayo". El caballo venía buenamente a la zaga de Adelaida, que lo ató al alcanfor del patio, y trajo seguidamente las tijeras. Se puso a pelarlo. Mientras hacía esto cantaba un yaraví, otro. Tenía una voz dulce y fluvial; esa voz rijosa y sufri-

11. César Vallejo, "Fabla salvaje", en *Novelas y cuentos completos* (Lima: Moncloa Edit., 1967), p. 95.

da que entre la boyada es guía de las espadañas yermas, acicate o admonición apasionada en las siembras; con voz que cabe (en) los torrentes y bajo los arqueados y sólidos puentes, de maderos y cantos más compactos que mármol, arrulla a los saurios dentados y sangrientos en sus expediciones lentas y lejanas en los remansos albinos...¹²

Pues bien, entre el modelo retórico y barroco de *Escalas* (incluidos rezagos como éste), y el nuevo modelo coloquial, triunfa este último, gana la sobriedad. Si bien Vallejo repite los personajes esquizofrénicos de la sección "Coro de vientos", de *Escalas*, la novela *Fabla salvaje* exhibe un buen uso de elementos narrativos, y de una trama descompuesta en escenas significativas, donde los componentes fantásticos desempeñan un papel creíble y dramático. Eso sí, mantiene aún el arrebató lírico del autor entre romántico y afecto a la magia y lo sobrenatural, propios de los cuentos de aparecidos, influidos en aquel tiempo por Horacio Quiroga, Valdelomar y Clemente Palma. La página final, el suicidio de Balta (o si se quiere, el asesinato cometido por su "otro yo", como en los cuentos de Poe y Maupassant) es una perfecta intervención de lo misterioso en una escena más o menos realista. Y muy creíble, ya que en nuestra sierra hablar del Mal, del Maligno y del Diablo es cosa de rutina. En última instancia, el Mal invisible que destruye la unión de Balta con su fiel mujer, no es sino los celos, sentimiento aquí injusto pero real, que bulle en el aire y que, como un pájaro maligno, le propina un aletazo final a Balta, al borde del abismo, lugar exacto de los desesperados. Tratar los celos injustos como un mal invisible es un acierto estético y dramático de Vallejo. Balta es un Oteló sin Yago, sin chismes por el oído, alguien a solas con su alma inocente, pero atormentada.

12. *Op. cit.*, pp. 89-90.

Sigamos nuestro camino. Entre 1924 y 1930, se gestó en Puno y en La Paz, Bolivia, una obra narrativa inconclusa, en marcha, que merece atención especial y sobre todo un espíritu abierto a su significado y a sus potencialidades expresivas. Nos referimos a *El pez de oro*, de Gamaliel Churata, obra todavía en estudio por la crítica y cuyos fragmentos del texto final empezaron a publicarse entre 1928 y 1960, en revistas y periódicos de ambos países. El libro se editó en La Paz, en 1957¹³.

¿Podemos llamarla también poética, como a las novelas de Valdelomar, Vallejo o Martín Adán? El primer escollo que debemos trasponer, creo yo, es la estructura. En *El pez de oro* nos damos con una dislocación o fragmentarismo nuevo, con la búsqueda deliberada de una arquitectura inconforme, libérrima, capaz de englobar toda clase de materiales heterogéneos, narrativos y poéticos, además del ensayo o cualquier tipo de reflexión sobre la sociedad rural y dependiente que vive en el Perú (visto siempre desde Puno, como un foco iluminador primero del sur del país y luego de todo éste), sociedad oprimida por Lima y por rezagos no sólo del colonialismo intelectual, sino psicológico, y sobre todo lingüístico. Contemplado así, el libro amorfo y desproporcionado, falto de una armonía convencional, es el resultado de una *protesta* contra la situación subalterna en que se hallan las culturas nativas, quechuas y aymaras, respecto de la central e hispanófila. Y por ese camino de la *resistencia* regional se llega a postular inclusive una liberación del Perú y de toda América, basada en sus propias energías originales. “Precisamente —afirma Churata—, la evidencia totalizadora del estrato inkásico nos inducirá a reconocer que la cultura americana posee unidad, y se expresa, aún hoy, a través de un epígono. Y que América puede cancelar sus raíces sin negarse a sí misma”.

13. Gamaliel Churata, *El pez de oro*, en el volumen *Antología y valoración* (Lima: Inst. Puneño de Cultura, 1971).

Leyendo con algún trabajo este libro irregular, al parecer caótico, nos damos con que su forma de expresión más habitual es el *ensayo*, una mezcla de historia, sociología y filosofía, por sentar juicios a fin de desarrollarlos luego. Pero, como el tema del mestizaje cultural americano cala muy hondo en la sensibilidad del autor, y como éste no es ciertamente un expositor ordenado, sino un literato llevado por emociones, entonces el producto final engloba ensayos, narraciones, poemas y meditaciones de muy diversa índole. Eso sí, el coloquio amestizado por el uso del quechua y aymara, produce el *híbrido* que los peruanos hemos oído en la sierra de Puno y de Bolivia, y que nos hace pensar en un español arcaizante, barroco, y matizado de traducciones de lenguas nativas. Es como oír el resultado de siglos de desajuste lingüístico. Lo entendemos, pero, en la versión escrita, la lógica discursiva se disuelve cada vez más en emociones, y no en temas ordenados o sistemáticos. Por ello, sólo nos queda gozar de su frescura y de sus contrapuntos lingüísticos, como ante un muestrario de logros, algunos notables, sobre todo en narraciones breves y poemas.

El fragmentarismo estructural y la composición con elementos heterogéneos es una forma antigua y moderna de presentación literaria, de la cual no está exento el *Quijote*. Por los años 20s en que Churata componía su gran libro, esa forma estaba de moda, digamos por intermedio de *Ulises*, de Joyce, en la novela, y de *La tierra baldía*, de T. S. Eliot, en poesía, sin olvidarnos del espléndido *Trilce*, de Vallejo. Hombre culto, Churata conoció bien estos ejemplos e inclusive, creo, *Moby Dick*, de Melville, del siglo XIX. Por ello, los elementos heterogéneos no impiden entender que cada cual sea una faceta del todo y que, en conjunto, veamos *El pez de oro* como una *enciclopedia* de la sociedad peruana rural, vista desde el mirador de Puno y Bolivia. La ligazón de las "partes" proviene de un concepto superior que busca la armonía por encima de las diferencias. Y si a esto sumamos que todo el libro se refiere a los orígenes y destino del mundo quechua y aymara, entonces tenemos aquí un volumen de narrativa

oral que podemos llamar *mítica*, algo que es de veras una excepción en nuestra literatura.

1930 nos depara otra sorpresa agradable, una novela corta, una miniatura de descripciones o estampas sobre diversos ambientes de Barranco, a comienzos de siglo, las cuales, con sus marcos y atmósferas de época, envuelven una leve y brevísima historia de amor infantil y melancólico, una pequeña historia de las que dejan huella en el corazón del adulto que la escribe y añora. Me refiero a la deliciosa *Suzy*, de José Diez Canseco, el versátil escritor llamado por turno costumbrista, criollista, realista o romántico, y que acá, en las breves páginas de *Susy*, despliega una gran sensibilidad poética al revivir el primer amor, el primer beso, la primera ingenuidad incompleta. Su intención de revivir ese amor es esencial, directa, y lo confiesa desde la dedicatoria:

En estas páginas he recordado, con gratitud y amor, la clara imagen de la inevitable prima que fue la primera llamada a nuestro sentimiento y a nuestro intento. Suzy vivió un poco y se murió después. Y ahora que me he hecho hombre, que he vagado por otras tierras y que... he amado... a otras mujeres que ya no recuerdo, surge... esta evocación de Susanita, que no se llamó tal, y que todavía vive, diáfana y sonriente, en mi memoria sinvergüenza...¹⁴

Este es el proyecto del argumento o historia, el pintar a Suzy, quien llegó de París

con esos crespos claros y dorados, con esos ojos tan azules, con esa frescura de melocotón, con esa alegría de santa-rosita, con esa dulzura de jazmín y nardo¹⁵.

14. Ver Tomás G. Escajadillo, *Cuatro estudios sobre José Diez Canseco* (Lima: Amaru, 1997), p. 33.

15. *Op. cit.*, p. 35.

Sin embargo, el autor acaba por dedicarse no tanto a ella como a la atmósfera, a los ambientes y costumbres de Barranco, subrayando las delicadas vivencias infantiles frente al grueso mundo de los mayores. Pero este desajuste estructural no debe llamarnos la atención, pues lo mismo sucedió en *La casa de cartón*, en que las descripciones, la minucia y aun las opiniones del autor sobrepasan la delgada trama. Lo importante aquí en *Suzy* es la versatilidad de Diez Canseco, quien explaya con nitidez, plasticidad y cariño por su pueblo, una prosa limpia y efectiva. A propósito de este cotejo o lazo entre ambos libros, el crítico Tomás Escajadillo ha señalado muy bien que *Suzy* constituye “un homenaje –implícito o explícito– a *La casa de cartón*”.

En 1931, en la revista *Bolívar*, cuando los movimientos de vanguardia proseguían aún su marcha en el país, Xavier Abril publicó el primer fragmento de su novela corta *El autómeta*, de la cual sólo se conocerá, durante su vida, un nuevo fragmento en 1971 (en *Creación y crítica*). Luego, tuvimos que esperar hasta 1994, cuando los *Documentos de literatura* N° 2 y 3 la publicaron en forma íntegra¹⁶. Lástima que, nuevamente, textos importantes de la vanguardia (pienso en *Contra el secreto profesional*, de Vallejo, por ejemplo) debieran vencer tantos escollos hasta llegar muy a destiempo a los lectores actuales.

Pese a la gran amistad y admiración de Xavier Abril por los surrealistas Bretón y Aragón, aquí el autor dedica su pequeña novela a James Joyce, no por ser éste un correligionario, sino quizá porque Joyce encarnaba mejor que nadie la llamada nueva literatura.

De modo suelto y libre, mediante breves capítulos, Abril da rienda a sus propias obsesiones, la necrofilia, el desprecio

16. Xavier Abril, *El autómeta*, en *Documentos de Literatura. Narrativa peruana de vanguardia*, N°s 2 y 3, Selección, introd. y notas de Jorge Kishimoto Yoshimura (Lima: Masideas, 1994), pp. 157-212.

por el mundo burgués y por el desperdicio de la vida, esto es, una impresión negativa, soñolienta, oscura e irracional de la primera posguerra mundial, en que, según él, nadie se ocupó de los enfermos, de los idiotas, de los locos o de los muertos. Amargado, y en una atmósfera mortecina y onírica, que oscila entre los conceptos del cementerio y el manicomio, nos da una breve historia de Sergio y de su padre, “aquel hombre idiota, alcohólico, que entra al restaurante... un derrotado de la especie (humana)”, y que “no tendrá tiempo para la blasfemia, ni nos dará el cuadro de los ojos en blanco de los justos”. Inclusive parece que Abril ofreciera una visión terrorífica del hombre que ya temía una segunda guerra mundial.

Sergio es una especie de Cristo marginal y crucificado por un destino aciago que no le deja sitio en la tierra. Ningún texto previo de la narrativa peruana, ni siquiera los de Clemente Palma, es tan pesimista, crudo y sórdido como éste. Pero el arte siempre ofrece un lado positivo. El estilo, que hemos visto tan rico, chispeante y versátil en *La casa de cartón*, ahora, en las manos de Abril, se enfrenta al sueño, a la confusión, a las mismas tinieblas, y pugna por esclarecer las cosas, pero el resultado sólo tiene valor sonoro y rítmico, es decir, poético, aunque no sepamos descifrar el significado último de la desdicha total del protagonista. La razón final de *El autómatas* es, pues, el arte, el estilo, el cual llega a ser de veras dramático y aun intenso y efectista.

La serpiente de oro (1935), de Ciro Alegría, siendo mayormente realista y ofreciendo un argumento firme, busca tanto la exaltación de la prosa como la trascendencia del tema. Se diría que *La serpiente de oro* persigue una sinfonía de historias paralelas o entrecruzadas, cuyo símbolo mayor es el río Marañón como paternidad sensible y dueño de vidas y muertes, más allá del significado de cada historia. Cada fragmento es una pieza lírica, cuya prosa se cuida y trabaja mucho, en pos de una unidad que se ha sublimado en un deleite del arte de contar a nivel simple y popular.

Ciro Alegría es aquí un estilista, que pondera y aquilata vocablos y giros peruanos, a fin de alcanzar un mestizaje verbal innegable. Porque si el ideal de lengua es el español, la variedad de formas regionales y de diálogos se guía por una oralidad nueva y fresca, donde el aliento lírico gana su espacio propio. Según Alberto Escobar, “más allá de la problemática hombre-tierra, más allá del conflicto entre habitante y naturaleza hostil, hay obra y creación de lenguaje”. La sensación de ‘melodías’ parciales brota del método de zurcir la trama a base de cuentos más o menos independientes, los cuales convergen a un mismo fin, que es “la vida en torno al Marañón”, desenvuelta en una escala oral pero también musical.

En todas nuestras regiones hay “voces” reconocibles que hablan o ‘cantan’ el español-peruano. Aquí oímos la voz del oriental, del ‘charapa’, recogida sabiamente por Alegría primero en la introducción general (capítulo I), como para probar el aliento de una voz solitaria, cuyo título es también indicador del tema total (‘El río, los hombres y las balsas’); y luego, esa voz solitaria cambia, acoge el diálogo a partir del capítulo II (‘El relato del viejo Matías’), y entramos en una sucesión de cuentos de tendencia oral.

Pronto la voz ‘solitaria’ se hace representativa del grupo, del pueblo de Calemar; así cobra mayor importancia. Respecto a la sucesión de cuentos que vendrán, mitad recogidos por la zona, y mitad inventados por la ‘querencia’ del autor, ellos valen como ocasiones óptimas para ofrecer otras ‘voces’ y otras ‘aventuras’ (o sean formas de vida) en Calemar. La ‘voz’ del viejo Matías es la de un conocedor no sólo del castellano oriental, sino la del contador de cuentos, por el orden del material narrado y por su dosificación en ejemplos de cómo es el nuevo mundo en que ya vivimos.

Los personajes se dan en dos tipos principales: hay quienes conviven en los altibajos del río Marañón, y lo conocen al dedillo en sus cambios y estaciones de crecida y vaciante;

pero asimismo hay gente foránea, peruana sí, pero extraña, cuyo destino es diverso. De esta segunda clase, algunos, como Lucinda y su marido, se amoldan progresiva y plenamente a la nueva vida, y el Maraón parece acogerlos como un padre protector, pues él 'defiende' inclusive a los balseros de la policía. Y esta nueva vida de los adaptados es, por sí misma, toda una aventura llena de anécdotas y cuentos parciales que van dibujando un sector del argumento mayor, que consiste, repito, en algo muy sencillo, en contar 'cómo se vive en el Maraón'.

Sin embargo de esa comunión final con la naturaleza, hay una clase especial de extraños, como don Osvaldo, el minero, quien se interna en el bosque, en busca de minas y de oro, pero del cual el mismo bosque y el río se librarán de un modo salvaje, porque el extraño es un violador de mundos, y ha llegado para saquear, no para entender o amar ese universo.

Así, pues, incluso desde el punto de vista físico y también simbólico, se define y defiende, en un espacio cerrado, la armonía de un mundo aislado y casi desconocido para el resto del país, posición que facilita en el autor la descripción de su singularidad.

Para alegría, la nueva geografía es el primer llamado de atención al lector; luego, vienen los relatos en torno a personajes (los del cholo Arturo, de la uta y el puma azul, el retorno de don Osvaldo), o a situaciones (el desmonte, la balsa solitaria, la serpiente de oro, la coca, el corrido); en suma, vienen las revelaciones de peripecias en un mundo exótico. Hasta que entre los capítulos XV al XVII vuelve la figura del minero don Osvaldo, con la cual se inclina la tendencia negativa de la selva, su cerrazón para guardar secretos y su desconfianza para con algún extraño, a quien se castiga y elimina, pero luego resurgen el equilibrio y la armonía, como en una tragedia clásica.

Por fin, así como es nítida la espléndida obertura del primer capítulo, así hay un epílogo sentimental que cierra y sella la sucesión de cuentos parciales, mediante una famosa canción: "Río Marañón, déjame pasar: / eres duro y fuerte, / no tienes perdón. / Río Marañón, tengo que pasar: / tú tienes tus aguas, / yo mi corazón"¹⁷.

Lo dicho: *La serpiente de oro* es de una rica vena poética, sea por su plano sonoro (la oralidad entusiasta, el coloquio español-norperuano, el matiz regional con numerosos vocablos propios), por las comparaciones, imágenes y metáforas que brotan del río, de la selva, y del espíritu montaraz del balsero, o por una adjetivación medida, señales todas éstas de que, entre los libros de Alegría, nos hallamos ante la mejor de sus novelas desde el punto de vista artístico. Alberto Escobar opina lo mismo en un libro singular y profundo.

En la supuestamente árida década de los 40s, hallamos algunas novelas poéticas, dos de ellas escritas por un autor de renombre como Carlos Camino Calderón, pero relegadas por otras más difundidas como *La cruz de Santiago* y *El daño*. Me refiero a *La ilusión de Oriente* (1943)¹⁸, ambientada en un viaje por Africa del Norte y con descripciones entre melancólicas y febriles. Según Castro Arenas, "al descender a tierra empiezan las aventuras y desilusiones: la mujer velada, que le atrae con la extraña fascinación del enigma oriental y hacia la cual él avanza implorante, musitando pasajes de *El cantar de los cantares*, resulta ser una aventurera española. El autor conocía esos escenarios, pero cuando el protagonista se da con una auténtica doncella musulmana, no acierta, en su aturdimiento, a descifrar los gestos de la muchacha impaciente. La novela sólo describe lo epidérmico,

17. Ciro Alegría, *La serpiente de oro* (Santiago: Nascimento, 1958), p. 215.

18. Carlos Camino Calderón, *La ilusión de Oriente* (Lima, 1943).

los lugares comunes de un oriente de utilería, artificial y retórico"¹⁹.

En cambio, *Mi molino* (1947), inspirada por las *Cartas de mi molino*, de Alphonse Daudet, es más fiel a los paisajes y a la intimidad de seres humildes, aunque la obra, en verdad, en vez de novela, sería una sucesión de estampas costumbristas, unidas por la presencia cálida de la madre. Quizá el lector infantil pueda gozar mejor que los adultos de otras descripciones de costumbres líricas, incluso folklóricas, a través de un coloquio fresco y natural²⁰.

En 1949, en Barcelona, una joven y muy dotada escritora, Sara María Larrabure (1921-1962), acierta en su primera y única novela *Ríoancho*, sobre la cual yo me he explayado en varios artículos periodísticos, llamando la atención por su prosa flexible, dúctil, que trata no sólo del contrapunto de paisajes, en el límite mismo entre la neblina costeña y el cielo serrano, sino del contrapunto de personalidades, pues a un lado están los dueños de la hacienda, marido y mujer, ambos cultos y sensitivos, y al otro la vida dura de obreros y peones. Lo malo es que el marido, aficionado a pintar, administra con descuido la hacienda y no resuelve los problemas sociales.

No obstante, juzgada como primera obra de arte de la autora, vale mucho esta novela, pictórica y psicológicamente hablando, y es lástima que se halle lamentablemente olvidada²¹.

En 1955, yo publiqué una novela corta, *Los Ingar*, la cual me satisface hasta ahora. Pero aquí sólo debo hablar de mis intenciones.

19. Ver Mario Castro Arenas, *La novela peruana y la evolución social* (Lima: Godard, s/a), p. 195.

20. Carlos Camino Calderón, *Mi molino* (Lima: Hora del Hombre, 1947).

21. Sara María Larrabure, *Ríoancho* (Barcelona: Ed. Cobalto, 1949). Ver mi artículo "Sara María Larrabure", en *El Peruano* (Lima: 23 octubre 1997).

Entonces fui guiado por el monólogo interior joyceano, aunque modificado en forma dramática y casi teatral por Faulkner; y en cuanto a la estructura, me valió un libro ejemplar de Alfonso Reyes sobre *La crítica en la edad ateniense* (1941), que contiene un fascinante comentario sobre las tesis de Aristóteles respecto a la tragedia griega²².

Los Ingar fue, así, concebida como una b r e v e tragedia, primero por la profusión de sufrimientos y hechos patéticos que recaen en los miembros de la familia Ingar, y luego por el choque entre estos representantes de alguna lucidez, de algún espíritu civilizador, contra los tozudos, primitivos y miopes del pueblo, pero miopes mal intencionados y apegados al poder, y que por tanto encarnan a los injustos. La historia es contada por un testigo que, curiosamente, según avanzan los hechos, se convierte en el protagonista; siendo el hijo menor, se transforma, literalmente, en el hermano más importante, pues va a representar al grupo y ha de enfrentar su vida con la muerte. Y sus familiares en torno, los que no huyeron, representan el coro de la tragedia, pero cada cual con su personalidad propia, como una señal de nuestros tiempos modernos, de dignidad individual, y a veces, de enorme soledad. Pero cualquier influjo externo no puede explicar el libro sin la experiencia vital, directa, y el drama de *Los Ingar* lo viví yo, en parte, en un pueblecito de Ancash, en los años 40s, e inventé el resto y escribí la novela.

Un año antes, en 1954, apareció una obra de Arguedas largamente esperada. No sabíamos cuál sería, pero los jóvenes la esperábamos. Por él guardábamos especial respeto, si bien asimismo alguna ansiedad porque no publicaba un libro de ficción desde 1941. Después de todo, había empezado su carrera en 1935 y habían pasado veinte años y no lanzaba su obra maestra. Entonces leímos *Diamantes y pedernales*, co-

22. C.E. Zavaleta, *Los Ingar* (Lima: Mejía Baca, 1955).

lección en que sólo había un cuento nuevo, "Orovilca". Por entonces nadie aún se había ocupado del estilo de Arguedas; y yo no era crítico, sino un joven estudiante y escritor en ciernes. Así, valiéndome del seudónimo de *Telémaco*, empleado en unos artículos del suplemento dominical de *El Comercio*, publiqué en nuestra revista *Letras peruanas*²³, una reseña de ese libro, aunque en verdad se dedicaba al estilo de *Agua*, cotejándolo con el de "Orovilca". Me pareció que, mientras en *Agua*, Arguedas quechuizaba el castellano, volviéndolo áspero, telegráfico, a veces poético y otras infantil, "Orovilca" exhibía una tendencia opuesta, de acercamiento al español castizo. En medio de esos extremos, el lector de 1954 ignoraba aún cuál sería el estilo de la próxima novela de Arguedas, anunciada desde 1948 en revistas, y desde 1951 en *Letras peruanas*, cuando le publicamos el capítulo "Zumbayllu".

Pues bien, la nueva novela apareció finalmente en 1958. *Los ríos profundos* es de veras un triunfo estilístico y poético del autor. Atrás quedan definitivamente los arduos años de aprendizaje. Tanto en la estructura del libro, como en la doble presentación del paisaje (objetivo o evocado), y en los retratos de caracteres, la novela supera los alcances de *Agua* y *Yawar fiesta*. Pero es en el lenguaje donde se notan más los logros: ya no vemos la áspera pugna entre el castellano y el quechua, sino que, resuelto el conflicto, el nuevo lenguaje domina las diversas situaciones, diálogos, análisis psicológicos y escenarios. Arguedas es capaz de darnos ironías, contrastes, vivencias íntimas, admirables pinturas del paisaje, añadiendo a la vez un tono tierno, o de angustia, o de alivio, que vive el protagonista Ernesto en medio de su arduo aprendizaje, físico y espiritual, de la juventud. Ya no hay dudas ni asperezas en el estilo. Y al fondo del lenguaje, corre la oposición costasierra, así como discurren las otras oposiciones entre pecado

23. C.E. Zavaleta, "José María Arguedas. Aprendizaje y logros del novelista", en *El gozo de las letras* (Lima: Univ. Católica, 1997). Originalmente el artículo apareció en *Nueva Estafeta* N° 6 (Madrid, mayo 1979).

y pureza, río móvil-piedra inmóvil, vida y muerte, justicia e injusticia, miedo y libertad. La formación juvenil de Ernesto es toda una aventura, el colegio es un infierno, y al mismo tiempo, el proceso sirve para que el narrador enriquezca la intimidad del personaje, cosa que pocas veces han hecho bien los llamados indigenistas. Aunque, analizando toda la obra de Arguedas, sería muy mezquino llamarlo indigenista.

Lo que se había confirmado con esta obra era la fuerza del *neoindigenismo*, surgido a comienzos de los años 50s, merced a la visión de los jóvenes y del propio Arguedas, quien deseaba perfeccionar su labor creadora. Esa visión, a fin de superar el molde anterior, debía dosificar las descripciones del paisaje, potenciar las relaciones hombre-naturaleza como un binomio flexible, nada rígido, esmerarse en los retratos físicos y psicológicos, alterar el orden temporal y conceder a la atmósfera esa vena india, tierna, dulce y mítica a la cual otros escritores no habían llegado.

Pues bien, todo eso hace ahora Arguedas. Sus descripciones son precisas y revelan ese hondo ambiente mestizo donde las cosas y los hombres se mezclan mucho más de lo habitual, e inclusive todo se humaniza y de algún modo se diviniza también.

Esa versatilidad le permite pintar los muros cusqueños de piedra con gran belleza (ver p. 10), o cotejar las piedras con los ríos (p. 11), o con la música (p. 16), o darnos la comunión total del hombre con la naturaleza (p. 17), o retratar espléndidamente al Cristo crucificado, y asimismo a una humilde opa o tonta del pueblo (pp. 23-24, 200-201). Mientras tanto, el viejo estilo de *Agua y Yawar fiesta*, que ha sufrido toda una larga evolución, se hace muy flexible, como vemos en estas variaciones de formas verbales:²⁴

24. José María Arguedas, *Los ríos profundos* (Buenos Aires: Losada, 1958). La cita y la demás previas corresponden a esta edición.

Tres departamentos *tuvimos* que atravesar para llegar a esa pequeña ciudad silenciosa. *Fue* el viaje más largo y extraño que *hicimos* juntos; unas quinientas leguas en jornadas medidas que se *cumplieron* rigurosamente. *Pasó* por el Cuzco, donde nació, estudió e *hizo* su carrera; pero no se *detuvo*; al contrario, *pasó* por allí como sobre fuego. (Ver p. 37, subrayado por mí).

Curiosamente, en estos inocentes cambios de tiempos verbales, se ve un antecedente de la insólita frase con verbos y tiempos entremezclados que usará Vargas Llosa desde la primera página de *Los cachorros* (1967).

Respecto a los diálogos, hay una notable superación para con sus obras previas. El autor debe transmitir e inventar diálogos de muy diversas formas y tonos. Los hay pueriles, a nivel infantil, o adolescentes, emotivos como el tumulto de la sangre de Ernesto, testigo de tanta violencia y de tan poco amor; los hay mágicos y maravillosos, donde se describe una extraña sensibilidad, una especie de transfusión entre naturaleza y personaje; los hay cargados de odios e insultos, y en fin, otros *novísimos* en el estilo de Arguedas, como las conversaciones entre el Padre Director del colegio, de habla castiza española, y Ernesto, que usa el coloquio regional surperuano (Cfr. pp. 117-123; 131-132) sin perderse el sermón, resumido en la página 170.

Lingüísticamente, la situación de Ernesto y de sus compañeros de colegio, por un lado, y de los religiosos españoles, por otro, es la propuesta de dos morfologías y sintaxis. Hecho simbólico. Pero hay también muchos otros diálogos, todos coloquiales, cuando los estudiantes se dan con los guardias, con las chicheras, con los indios. Cada clase social o profesional tiene su lenguaje y Arguedas respeta esa circunstancia. Y por encima de ello, los vocablos y canciones quechuas (y sus respectivas traducciones) confirman que esta novela es asimismo un texto de aproximación lingüística a un conglo-

merado social variopinto y en fermentación. Y esas canciones, y la música que conllevan, son una línea melódica propia, en medio de la 'sinfonía' general de la obra, donde el amor por la música nativa es esencial y rutinario a la vez (Cfr. pp. 50-52).

A su turno, la estructura fragmentaria de *Los ríos profundos* es la del contrapunto de escenas y capítulos, técnica asimismo musical. Si en los primeros capítulos se dan los lazos de Ernesto con su padre, con su tío (El Viejo), y con el Cuzco y Apurímac ancestrales, luego viene la 'educación sentimental' del muchacho en el 'satánico' colegio religioso, donde estallan el mal, la violencia, y el pecado, sólo para despertar la bondad, la ternura y aun la rebelión social en el espíritu del muchacho. Arguedas enlaza esas peripecias con el motín de las chicheras, con la peste, la huida del protagonista, y por fin con la movilización de los colonos. Esta estructura tiene los antecedentes en muchos autores, afectos a describir en detalle esa 'educación sentimental', entre ellos Flaubert, Samuel Butler, Musil y Joyce, pero lo original en Arguedas es la marcha paralela de los acontecimientos individuales y colectivos, que al final se juntan de modo doloroso y hasta místico.

Dos años más tarde, en 1960, aparece *Crónica de San Gabriel*²⁵, de Julio Ramón Ribeyro. Es su primera novela, y sin embargo, es quizá la más fresca y artística de las que ha publicado en un género que finalmente no ha sido fundamental para juzgarlo. El sólo fue un visitante temporal de la novela. Para 1960, Ribeyro era ya un conocido cuentista, pero aquí, en esta obra, es donde va a pulir el estilo y se va a concentrar en la eficacia de las frases dentro de los párrafos y en la ligazón posterior de éstos. Como atributos de esa prosa están su claridad, su melodioso discurrir, su minucia

25. Julio Ramón Ribeyro, *Crónica de San Gabriel* (Lima: Ed. Tahuantinsuyo, 1960).

en los detalles a la vez objetivos e íntimos, el orden y vaivén con que fluyen los escenarios, la interrelación de personajes, la famosa dicotomía costa-sierra de la cual finalmente el protagonista huye, se escapa, y la dosificación y despliegue del argumento.

Su minucia es tal que, por ejemplo, incluso en escenas laterales cuyo desarrollo tiene sólo una importancia circunstancial (como aquélla entre el protagonista y Lola), el autor se aplica con su fuerte poder de observación (Cfr. pp. 142-143).

En Ribeyro la prosa contemporánea peruana, depurada ya por el empuje y tesón de los primeros narradores de los años 50s, se amplía, es ya producto de un método de análisis aplicado con rigor. Hasta el título de la novela postula un supuesto desapego de los sentimientos. Pero este afán, cada vez más objetivo, no impide el humor, ni la ironía, ni el brote mismo de las emociones. Pese a su fama de escritor frío y neutro, afecto a personajes abúlicos o decadentes (juicio de algunos críticos que olvidan la violencia periódica de muchos de sus temas), Ribeyro nos da aquí las emociones de un joven tímido, pero despierto y reflexivo. Esta perspicacia favorece una vasta gama de reacciones psicológicas y una gran dedicación al arte de escribir.

En conclusión, entre los narradores peruanos, con alguna frecuencia, la novela poética es una constante opción a elegir al momento de crear sus obras, opción que subsiste hasta las últimas décadas. Yo sólo he llegado a 1960.

Mil perdones por abusar de su paciencia. El tema no ha acabado, pero yo sí debo callar.

LOS INCIDENTES OBJETIVANTES DEL DISCURSO SUBJETIVO*

(Rudimentos de una investigación)

Enrique Ballón Aguirre
Arizona State University

La subjetividad no es, para mí, un conjunto de estados mentales que serían transvasados a posteriori en actos lingüísticos. La enunciación es un efecto del discurso y no un origen autosuficiente del discurso. El sujeto de la enunciación sólo existe por el metalenguaje, a saber, en la descripción de un dinamismo productor.

H. Parret¹

Quizá la mayor paradoja de un discurso subjetivo sea la remisión constante a enunciados que tratan de distraer esa

* Disertación presentada en el simposio *Sor Juana Inés de la Cruz y las vicisitudes de la crítica*, convocado por el "Seminario de Cultura Literaria Novohispana" del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México 20 al 22 de septiembre de 1995.

1. H. Parret (1986: 7). Los énfasis son del original.

misma subjetividad, es decir, a enunciados más o menos objetivos que finalmente sólo malcubren la subjetividad de base. Una ojeada a los discursos intimistas, que en adelante llamaré *discursos egográficos* (autobiografías, memorias, confesiones, testimonios, epístolas, autocríticas, declaraciones personales privadas y públicas), resalta de inmediato esa característica general, la tenaz persistencia de enunciados funcionales de intención objetivante que procuran disimular la enunciación egotista, a modo y ejemplo de los hijos de Noé apresurándose a cubrir la desnudez de su padre ebrio².

Es precisamente esta trenza subjetivo-objetivante el cañamazo egográfico, la trama enunciativa constituyente de los dos grandes *discursos de cuestionamiento*³ que actualizan el simulacro del "yo" y su imaginario durante la colonia española en América:

- (A) la Respuesta a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz y
- (B) la Carta escrita al R. P. M. Antonio Núñez, de la Compañía de Jesús.

De estas dos formas particulares de producción social del sentido discurriente, la primera, como sabemos, está plenamente atestada de la pluma y tintero de Sor Juana Inés de la Cruz⁴, mientras que la segunda es atribuida a ella misma, pero su autoría, al conservarse sólo una copia manuscrita anónima, queda todavía en debate⁵.

2. Génesis 9. vers. 20 a 27.

3. cf. A. J. Greimas, E. Landowski (1979).

4. Fue publicado el 1 de marzo de 1691 y aparece registrado en la obra de Sor Juana Fama y obras póstumas editado en Madrid en 1700; utilizo la versión de Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz, IV Comedias, sainetes y prosa. Edición, introducción y notas de Alberto G. Salcedo. México: Fondo de Cultura Económica, 1957, pp. 440-475.

5. Esta copia anónima y sin fecha (se piensa que su redacción original data de 1681 o 1682) fue encontrada, como se sabe, por el R. P. Aureliano Tapia Méndez en abril de 1980 en la Biblioteca del Seminario

¿De qué se trata ahora? Sería una pérdida de tiempo, reprochable por cierto, armar un nuevo comentario y añadirlo a los ya innumerables sobre estos célebres textos. No se intentará aquí, entonces, añadir otro discurso que, como de costumbre, revuelva los discursos anteriores y sazone el mole crítico ya denso agregándole, por ejemplo, un cucharón de harina intuitiva. Semejante mole (guiso y masa) desabriría sin duda el apetito textual y a los estudiosos de literatura nos atosigaría los arcaduces reflexivos. Procedamos de otra manera: no coloquemos nuestro discurso por encima o por debajo del discurso crítico, sino al lado, hombreándolo desde los enunciados de los textos mismos⁶, a fin de hacer explícitas las condiciones de producción de estas formas discursivas, merced a la descripción del dinamismo productor de valores que se atribuyen al *sujeto de la enunciación* –o sujeto discurrente– actorizado allí como “Sor Juana Inés de la Cruz”.

Aligeremos, pues, el comentario. Si el reconocimiento de las formas discursivas tiene un mérito, es purgar no sólo los textos sino los decires extratextuales que se le quisiera adosar. Pero, condición inevitable de toda purga, el estudio discursivo, como el ricino, tiene su parte de melindre y asco; apuremos nuestra dosis de fasquía con la debida compostura y entremos en el análisis semántico rudimentario de las primeras secuencias de ambos textos.

Arquidiocesano de Monterrey, folio Varios Ynformes, fs. 161-163. Lleva el título Carta de la Me. Juana Ynes de la Cruz, escripta a el R. P. M. Antonio Nuñez de la Comp^a. de Jesús y el mismo R. P. Tapia Méndez la ha reproducido en facsímil, transcrito y adaptado al español moderno en Carta de Sor Juana Inés de la Cruz a su confesor - Autodefensa Espiritual - Estudios y notas de Aureliano Tapia Méndez. Monterrey, N. L., México, 1993. Tratándose de una copia, es plausible que circularan otras copias similares a ésta, difusión que la convierte en “carta pública” (debo esta precisión a una conversación con J. Pascual Buxó y E. Volek).

6. El R. P. A. Tapia Méndez ha realizado un exhaustivo cotejo de estos textos (cf. 1993: 127: 132).

1. POLÉMICA Y ALTERCACIÓN

Si nos desviamos de las legítimas preocupaciones heurísticas⁷ y atendemos ahora al orden del discurso que rige los textos (A) y (B), observaremos que la intencionalidad del *sujeto de la enunciación*, la destinadora, se dirige, en el primero, a una destinataria y, en el segundo, a un destinador. Ninguno de estos discursos tiene, pues, la contextura del *soliloquio* en que, como sabemos, un sólo actor —el *sujeto de la enunciación*— desempeña, a la vez, los roles de destinador y destinatario, y por lo tanto su enunciación será intrapersonal y reflexiva⁸; en estas dos “cartas” se esboza, en cambio, un simulacro cercano al *monólogo* pero su enunciación es una auténtica paradoja: no es reflexiva, pero tampoco es transitiva. Precizando un poco, diremos que, en realidad, aquí el sujeto anunciador —“Sor Juana”— no es su propio destinador; se trata, más bien, de diálogos interpersonales “bloqueados”⁹ ya que tanto (A) como (B) se enuncian a manera de “respuestas” *diferidas*, en (A) “tantos días” y en (B) muchos tiempos”.

Las coincidencias llegan hasta aquí; veamos de inmediato las diferencias. En (A) el apelativo “la poetisa” es la nominalización de la destinadora que suscribe el texto “Juana Inés de la Cruz” y tiene la “función indicial de singularizar la instancia productora del discurso, una función de *identificación*. [La destinadora] cobra así la consistencia material exclusiva del texto: se encarna en el *yo* [implícito] cuya somaticidad es de papel y tinta”¹⁰; por eso el “mi” del enun-

7. Por ejemplo, los meritorios estudios de R. Perelmuter (1983) y J. Muriel (1993).

8. El soliloquio es concebido como un monólogo interior.

9. Para J. D. Urbain (1991:14) el monólogo [exteriorizado] consiste en la “apropiación prolongada de la palabra por uno de los protagonistas del diálogo”, en cambio el prototipo de diálogo “bloqueado” sería el diálogo conyugal: un niño pregunta a su padre: “Papá, papá ¿qué es un monólogo?”, y el padre le responde: “Un monólogo es un diálogo entre tu madre y yo”.

10. E. Ballón Aguirre (1985: 15).

ciado *advocador* v de los dos enunciados inaugurales del discurso, además del término “poetisa” del título, son *parasinónimos* –obligados por la sintaxis o por el artificio retórico– del yo llamado “Juana Inés de la Cruz”. En cambio, en el título del texto (B) encontramos el apelativo “Madre” aplicado a la destinadora que lo suscribe como “Juana Inés de la Cruz” y que, una vez iniciado el discurso mismo de la “carta”, emplea directamente la primera persona “soy”.

1.1 *Los títulos: enunciados*

Según el título de (A), la destinataria –encarnada también en papel y tinta– “a” quien se dirige la intencionalidad de la destinadora, es identificada con los apelativos “Muy ilustre” y nominalmente como “Sor Filotea de la Cruz”; a continuación, en el enunciado apostrofador con que se inicia el texto, la destinataria recibe el calificativo “Muy ilustre Señora, mi Señora”. Por el contrario, en el texto (B) la intencionalidad de la destinadora aparece con el sintagma “escrita al” y dirigida al destinatario denominado ahora “R. P. M. Antonio Núñez, de la Compañía de Jesús”. Si comparamos ambos títulos, notaremos la *distancia enunciativa* entre el sintagma “a” del primero y el sintagma “escrita al” del segundo; gracias a este último sintagma, se actualiza –o externa, como se dice en México– una tercera instancia anunciadora ubicada más allá de la paridad enunciante compuesta por destinadora-destinatarios, *el hiper-enunciador* innominado pero actualizado en (B) y ausente en el título de (A), es decir, la intervención presupuesta del transcriptor o copista del texto originan¹¹.

-
11. Este es el motivo de las discusiones, no sobre la *autenticidad* del texto cuyo facsímil ha sido publicado (cf. nota 5; el R. P. Tapia Méndez escribe (1993: 25), pues “Se ve a las claras que no es autógrafa: no está fechada ni firmada por Sor Juana. Es una copia de su tiempo, ya que su estilo de letra itálica corresponde visiblemente a la época”), sino sobre la *identidad* del discurso que contiene: en este caso, el hiper-enunciador

Cada uno de estos sintagmas distingue, en efecto, la naturaleza enunciativa del discurso que cataforiza. En (A) tenemos una “carta abierta”¹² que no confiere a los dos actantes de la comunicación la calidad de entes privados sino públicos, esto es, de miembros de la comunidad social que las contextualiza. De hecho, esta primera “respuesta” se dispone como contestación a un primer texto provocador e igualmente público, la breve “carta” signada por “Sor Filotea de la Cruz”¹³, que es una auténtica “carta forera”, ya que en ella la destinadora –“Sor Filotea”– reconviene a la destinataria –“Sor Juana”– por su proceder no ajustado a un marco institucional declarado, el fuero eclesiástico, empleando para redimirla, es decir, para volverla al redil, un razonamiento por *entimemas* o silogismos aproximativos que continuamente remiten al *sentido común* de ese fuero (“Este es uno de los muchos beneficios que **debe Vuestra Merced** a Dios”, “Para que **Vuestra Merced** (...) **reconozca** los tesoros que Dios depositó en su alma, y **le sea, como más entendida más agradecida**”, etcétera). Todo esto explica por qué “Sor Juana”, en su “respuesta” a “Sor Filotea”, no desarrolla un discurso polémico contra su destinataria, sino contra esa *doxa*¹⁴ y vuelve por lo fueros

¿es un “falsario” (Ibid. p. 26) o un copista honesto? Tales inquietudes heurísticas caen, desde luego, fuera de nuestro propósito que es, repito, hermenéutico.

12. El D. R. A. E. define la ‘carta abierta’ en los siguientes términos: “la [carta] dirigida a una persona y destinada a la publicidad”.
13. Es, por cierto, la “carta” que en forma de prólogo apareció en el folleto de “lóbrego título”, según O. Paz: Carta atenagórica de la madre Juana Inés de la Cruz, religiosa profesa de Velo, y Coro en el muy Religioso Convento de San Jerónimo de la Ciudad de Mexico cabeza de la Nueva España. Que imprime, y dedica a la misma Sor. Phylotea de la Cruz su estudiosa aficionada en el Convento de la Santísima Trinidad de la Puebla de los Angeles. Puebla: Imprenta de Diego Fernández de León, 1690 (cf. E. Trabulsee, 1995).
14. La *doxa* es “la Opinión pública, el Espíritu mayoritario, el Consenso pequeño-burgués, la Voz de lo Natural, la Violencia del Prejuicio.” (R. Barthes, 1978: 51).

que, en lo esencial, justifican su conducta dentro de la institución eclesiástica.

El título del texto (B) anuncia, en cambio, otro orden del discurso. La interlocución entre la destinadora y el destinatario tiene un motivo estrictamente personal que envuelve a ambos pero, al circular en copias, se ha convertido en "carta abierta" de "respuesta". Sin embargo, a diferencia de la anterior, ésta ha sido provocada por una reprensión no escrita sino difundida oralmente merced a un extorno retórico público, los *rumores*, el murmullo social, el consenso maldiciente ("varias personas me han informado de que soy la única reprensible", dice la destinadora). La "respuesta" a los juicios orales del "R. P. M. Antonio Núñez" es, así, un discurso de altercación contra una *doxa* distinta, el descrédito del comportamiento de la destinadora ("en las conversaciones de V. R. fiscalizando mis acciones") y frente al cual procede a exculparse, objetando el cargo de conciencia recriminado.

Tal es, en sus líneas mayores, la controversia enunciativa de cada discurso epistolar. Sólo queda agregar que nosotros, lectores de estas cartas, nos constituimos, frente al *enunciador supuesto* (la destinadora), en *enunciatiarios implícitos* de ambos textos: el comentario crítico o los estudios disciplinados que los convierten en "objeto de conocimiento", son la manifestación expresa de esa entidad discursiva. Instalándonos, entonces, en la instancia que nos corresponde, ésta de *enunciatiarios implícitos*. Veamos a continuación la función enunciativa que cumplen los efectos de sentido producidos por las *evidencias* que allí encontramos: justificación y exculpación, por una parte, desconfianza y sujeción del ánimo, por la otra.

2. EL FUERO EXTERNO

2.1 La justificación **ser** versus **estar**

Le Temps scintille et le Songe est Savoir.

P. Valéry¹⁵

¿Cuáles son las propiedades que permiten distinguir los enunciados subjetivos de los objetivos en ambas “cartas”? Nuestra averiguación no procurará seguir el hilo de las isotopías temáticas, figurativas o patémicas ni precisar las disyunciones temporales y espaciales que se encuentran en las secuencias textuales elegidas; utilizaremos más bien, a modo de hipótesis, el cuadro semiótico que organiza las modalidades sustantivas¹⁶:



15. P. Valéry (1993: 100), duodécimo verso de *Le cimetière marin*.

16. cf. E. Ballón Aguirre, art. “Sustantivas (modalidades)” en A. J. Greimas, J. Courtés, (1991: 253, 255). Se trata, en este caso, de describir las enunciaciones *subjetivantes* y *objetivantes* en discursos producidos en lengua natural y no en un metalenguaje científico, cf. J. L. Excousseau (1985), en el discurso cinematográfico, cf. A. J. Cohen y otros (1987), o en el discurso plástico, cf. J. Fontanille (1989).

Es, entonces, la interdefinición *ex ante* de las modalidades **ser** y **estar** la que permitirá organizar nuestro modelo de base. A partir de esta estructura modal implícita, procedamos a examinar las isotopías modales de (A). El texto presenta *-ex post-* una clara diferencia entre los enunciados portadores de una enunciación simple y aquellos que expresan una enunciación enunciada o referida. Así, inmediatamente después de la advocación de la destinataria, encontramos estos enunciados inaugurales de *evidencia personal*:

A1- "No mi voluntad, mi poca salud y mi justo temor han suspendido tantos días"

A2- "mi respuesta".

Se trata, pues, en el primer caso, de una enunciación enunciada y en el segundo de un enunciado de conjunción sujeto-objeto simple¹⁷. Este proceso de enunciación global que inaugura el discurso, puede ser formulado de la siguiente manera:

$$H \{Dra \rightarrow S_1 [S_1 \cup O_1] \cap O_2 (S_2 \cap O_3) \cap Dria\}$$

H: hacer anunciador; (): acto de enunciación; Dra. destinadora ("Sor Juana"); Dria: destinataria ("Sor Filotea"); $\rightarrow$: función de hacer; S_1 : enunciadora; []: programa de uso (competencia de la enunciadora) $\cup$: disjunción ("han suspendido"); O_1 : objeto de la competencia (modal: /querer/ "voluntad"; de valor: "salud"; patémico: "temor"), $\cap$: conjunción ("mi"); O_2 : objeto de la enunciación (= enunciado); (): enunciado de estado; S_2 : sujeto del enunciado ("mi"); O_3 : objeto de valor ("respuesta").

La fórmula que antecede nos permite comprobar lo siguiente: si ambos enunciados presuponen la intervención de la destinadora que plantea la enunciación *yo digo que*, gracias a la recurrencia del desembragador (adjetivo posesivo) "mi", en (A1) esta misma destinadora se desembraga desde

17. A este propósito, véase A. J. Greimas y J. Courtés (1976).

su instancia inicial de *anunciadora* o *sujeto de la enunciación* y pasa a ser *sujeto del enunciado* al cual se le atribuye predicados categoriales abstractos de negación que, *nolens volens*, definen únicamente la competencia productora del enunciado:

- /no resultatividad/ (“no”, “han suspendido”),
- /inherencia/ (“mi”, “mi”, “mi”),
- /interoceptividad/ (“voluntad”, “justo temor”) y
- /duratividad/ (“tantos días”),

mientras que en el enunciado (A2), “mi” desembraga a la destinadora también como *sujeto del enunciado*, pero esta vez se le transcodifica de modo categorial concreto debido a la localización figurativa “(carta de) respuesta”¹⁸. La predicación concreta actualiza entonces al *objeto de valor* con rasgos semánticos opuestos, pero no de modo manifiesto como en (A1) sino de modo presupuesto, según la siguiente secuencia:

- /resultatividad/ (logro buscado por la intencionalidad de la destinadora),
- /no inherencia/ (el discurso de esta respuesta es un objeto contingente),
- /exteroceptividad/ (carta pública de respuesta) y
- /puntualidad/ (elección de este discurso preciso).

Ahora bien, todo acto de lenguaje se define como un *hacer ser-estar* óntico, lo que supone, en primer lugar, distinguir entre el **hacer** por una parte y el **ser** o el **estar** resultante por la otra y, en segundo lugar, distinguir entre el **ser** y el **estar** respectivamente.

En nuestros dos enunciados, el simulacro del **hacer** es *explícito en (A1)*: “no” la “voluntad”, la “poca salud” y el “justo

18. El carácter concreto del enunciado, permite descartar multitud de otras localizaciones posibles del predicado en campos semánticos muy diversos, por ejemplo, “mi intención”, “mi devoción”, “trabajo”, “mi decisión”...

temor" de la destinadora "han suspendido", es decir que, en su propia competencia, el *sujeto de estado* se disjunta (/hace no estar/) del *objeto (complejo) de la competencia* (modal: /querer/ "voluntad"; de valor: "salud"; patémico: "temor") quedando dicho sujeto virtualizado; en (A2) el **hacer** está *implícito* pero a diferencia de (A1), su función (/hacer estar/) es reunir a ese sujeto con el *objeto de valor* ("«carta abierta» de respuesta", actualizándolo.

Distingamos a continuación entre el **no estar** y el **estar** resultantes. En cuanto componentes semánticos¹⁹, el verbo modal sustantivo **estar** conserva una relación *halotáctica* con el verbo modal sustantivo **ser**, es decir que estas dos modalidades pertenecen a un mismo universo cognoscitivo y por ello establecen una relación de tensividad hipotáctica entre sí, al reemplazarse mutuamente en el proceso de actualización del enunciado realizado²⁰. Por lo tanto, en (A1) modalizado por **no estar**, este término modal remite por implicación (complementaridad) al término **ser** en el cuadro semiótico de las modalidades sustantivas descrito más arriba. En efecto, **ser** se define precisamente por los semas /no resultatividad/, /inherencia/, /interoceptividad/ y /duratividad/, cuya tarea canónica es incorporar en el enunciado la función de *subjetivación*²¹: el enunciado (A1) produce, por su naturaleza semántica, el *efecto de sentido* que caracteriza al **enunciado subjetivo**.

Hemos dicho que, en cambio, (A2) se encuentra modalizado por **estar**. Este término modal –implicado por su complementario **no ser**– se define, a su vez, con los semas /resultatividad/, /no inherencia/, /exteroceptividad/ y /puntualidad/, e indexa en el enunciado la función *objetivación*²² por lo tanto, (A2) manifiesta el *efecto de sentido* que determina al **enunciado objetivo**.

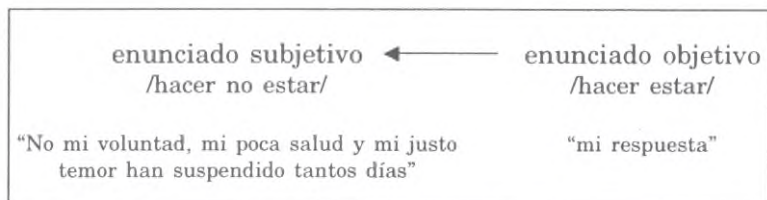
19. cf. E. Ballón Aguirre (1991a y 1995).

20. cf. A. J. Greimas, J. Courtés (1991: 230).

21. cf. A. J. Greimas, J. Courtés (1991: 251).

22. cf. A. J. Greimas, J. Courtés, (1991: 179-180, 230).

Nos queda un último paso, la **relación de rección**²³ entre ambos niveles del discurso, esto es, la relación de presuposición lógica entre el primer enunciado *caracterizante* (regido) y el segundo *constituyente* (regente). Si el segundo –objetivo– que es el constituyente, presupone y rige lógicamente al caracterizante –subjetivo–, tenemos el siguiente diagrama donde la flecha determina la dirección de la rección:



En resumidas cuentas, llamo **objetivación** a este fenómeno de organización discursiva que caracteriza a los discursos egográficos analizados y cuya descripción permite tomar su pulso enunciativo.

Mientras tanto, la “respuesta” ha quedado diferida, “suspendida” en el tiempo (“tantos días”) y para desbloquear la abulia y el desgano (“mi torpe pluma”, se dirá más abajo) puede optarse por argumentarla narrativamente²⁴ o bien reflexivamente. La resolución será descrita en el siguiente apartado.

23. cf. L. Hjelmslev (1966: 177).

24. En el texto (B) encontramos la variante “ha[cen] muchos tiempos”. El enunciador de En busca del tiempo perdido se encuentra exactamente ante el mismo encordio y optará por la otra vía, la narración: la secuencia fina de ese gran texto (Libro VII, El tiempo recobrado), dice: “Si por lo menos me quedaba el tiempo suficiente para llevar a cabo mi obra, no dejaría de señalarla con el sello de ese Tiempo, cuya idea se me imponía con tanta fuerza en este día y describiría los hombres, aunque eso debiere hacerlos parecer seres monstruosos, como que ocuparan en el Tiempo un lugar mucho más considerable que el tan restringido que les reservan en el espacio, un lugar, por el contrario, prolongado más allá de toda

2.2 La exculpación: **saber** versus **poder**

llamo discurso de poder todo discurso que engendra la falta y, por consiguiente, la culpabilidad del que lo recibe.

R. Barthes²⁵

Si en (A) el enunciado subjetivo *niega* la posibilidad de diversos **haceres** respecto al **estar** enunciado, ¿qué quiere **hacer saber positiva y públicamente** la destinadora manifiesta “Sor Juana” a la destinataria expresa “Sor Filotea” sobre el acontecimiento “respuesta” que porta el enunciado objetivo, es decir, el **estar** afirmativo? La destinadora se decide, en este caso, por excluir la narración y emplear la reflexión:

- a) un argumento autoritario convocando a dos *hiper-enunciadores* que solventan su propio decir ‘Santo Tomás y Quintiliano) y
- b) la manipulación de la destinataria a través del antiguo procedimiento discursivo que los latinos llamaban *excusatio propter infirmitatem*:

Los enunciados son los siguientes:

A3 Qué mucho si, al primer paso, encontraba para tropezar mi torpe pluma dos imposibles? El primero (y para mí el más riguroso) es saber responder a vuestra doctísima, discretísima, santísima y amorosísima carta. Y si veo que preguntado el Angel de las Escuelas, Santo Tomás, de su silencio con Alberto Magno, su maestro, respondió que callaba

medida, ya que tocan simultáneamente, como gigantes sumergidos en los años, épocas vividas por ellos, tan distantes —entre las cuales han venido a ubicarse *tantos días*— en el Tiempo”. (M. Proust, 1947: 2175; el énfasis en *itálicas* es nuestro).

25. R. Barthes (1977: 8).

porque nada sabía decir digno de Alberto, con cuánta mayor razón callaría, no como el Santo, de humildad, sino que en la realidad es no saber algo digno de vos. El segundo imposible es saber agradecernos tan excesivo como no esperado favor”,

A4 “de dar a las prensas mis borrones: merced tan sin medida que aun se le pasara por alto a la esperanza más ambiciosa y al deseo más fantástico, y que ni aun como ente de razón pudiera caber en mis pensamientos; y en fin, de tal magnitud que no sólo no se puede estrechar a lo limitado de las voces, pero excede a la capacidad del agradecimiento, tanto por grande como por no esperado, que es lo que dijo Quintiliano: *Minorem spei, maiorem benefacti gloriam pereunt*. Y tal, que enmudecen al beneficiado”.

Con la advocación de los *hiper-enunciadores* se trata de producir un efecto de sentido convincente, la *evidencia autoritaria*. Si excluimos esta manipulación autoritaria (las referenciaciones anecdótica –el silencio de Tomás de Aquino ante Alberto Magno– y citacional –la frase de Quintiliano) por no ser pertinente para la descripción del nivel primario del discurso, y en cambio seguimos el hilo del argumento referencializado²⁶ de la destinadora en (A3), se observará que ella misma **hace saber** a la destinataria –por medio de enunciados subjetivantes– su **no saber hacer** (no “saber responder a vuestra (...) carta”) o *autoincompetencia* referida

- a) a las buenas y alturadas maneras de la comunicación epistolar que, por el contrario, distinguen el **saber hacer**

26. La referencialización vertical sigue la línea isotópica del razonamiento interno que, en este caso, se da por catáforas y anáforas: “ella designará así el conjunto de los puntos de apoyo internos que el discurso se da (...) para garantizar la credibilidad de un discurso argumentativo dando la impresión de clausura y de coherencia”, explica D. Bertrand (cf. A. J. Greimas, J. Courtés, 1991: 216).

en la competencia de la destinataria (“vuestra doctísima, discretísima, santísima y amorosísima carta”)²⁷;

- b) en seguida, **no saber** retribuir el favor recibido (“saber agradecernos tan excesivo como no esperado favor”).

Si ahora describimos los semas que determinan la **subjetivación** en (A3), tenemos:

- /no resultatividad/ “¿Qué mucho si, al primer paso, en-contraba para tropezar mi torpe pluma dos imposibles? El primero (...) es (...) El segundo imposible es”),
- /inherencia/ (“y para mí el más riguroso”),
- /duratividad/ (“Y si veo (...) con cuánta mayor razón callaría”) y
- /interoceptividad/ (“en la realidad es no saber algo digno de vos”).

Se advertirá, entonces, que este enunciado modalizado directamente por **hacer saber** el **no saber hacer** de la misma destinadora, se encuentra efectivamente sobremodalizado por el verbo **ser**. Describamos ahora la organización semántica de (A4) pero excluyendo, ya lo advertimos, la frase de Quintiliano que pertenece al metadiscurso. La destinadora **hace saber** a su destinataria –esta vez por medio de enunciados objetivantes– tanto su propio **no poder hacer** como el contradictorio **poder hacer** que ostenta la competencia de esta última (“dar a las prensas mis borrones”). Los semas que determinan la **objetivación** de (A4) son los siguientes:

- /resultatividad/ (“merced tan sin medida que aun se le pasara por alto a la esperanza más ambiciosa y al deseo más fantástico”),

27. A mi modo de ver, no se ha destacado suficientemente el ángulo sarcástico de este estilo perisológico o pleonástico vicioso y su figura retórica, la *amplificación* por acumulación de calificativos.

- /no inherencia/ (“y que ni aun como ente de razón pudiera caber en mis pensamientos”, “pero excede a la capacidad del agradecimiento, tanto por grande como por no esperado”),
- /exteroceptividad/ (“de tal magnitud que no sólo no se puede estrechar a lo limitado de las voces”) y
- /puntualidad/ (“Y tal, que enmudecen al beneficiado”).

Como en el caso anterior, el discurso objetivante de (A4) cumple su función rectora respecto al discurso subjetivante de (A3). En suma, la destinadora se ve, ante sí misma, *incompetente* respecto a la doble compensación debida a la destinataria y exigida por *el contrato social* habitual de retribución²⁸; la destinadora (la “beneficiad[a]”) queda, se dice, sin habla.

Nos encontramos así ante un discurso polémico propuesto como una derrota anticipada, un “imposible”. Si, como acabamos de ver, en la competencia de la destinadora el **no saber hacer** del plano cognoscitivo se subordina al **no poder hacer** del plano pragmático, por el contrario, el **saber hacer** de la destinataria procede de su **poder hacer** (la capacidad de “benefactor[a]”) que informa su respectiva competencia. En efecto, ha sido la propia “Sor Filotea” quien ha puntualizado la deuda –la dominación– contraída por “Sor Juana”, “sin el conocimiento ni la aprobación de [esta última]”²⁹. En la “carta forera”, y en ella el *discurso de autoridad*, que “Sor Filotea” –ahora destinadora– le dirigiera a “Sor Juana” –destinataria de la misiva–, leemos:

“Para que Vuestra Merced se vea en este papel de mejor letra, le he impreso; y para que reconozca los

28. El *potlatch* occidental exige la recompensa de la merced recibida, por lo menos en una medida similar, a fin de mantener cierto equilibrio entre el don y el contradon (“favor con favor se paga”).

29. E. Trabulse (1995: 17). La *Carta atenagórica* es, frente al *discurso de autoridad* de “Sor Filotea”, un *discurso autorizado*.

tesoros que Dios depositó en su alma, y le sea, más entendida, más agradecida: que la gratitud y el entendimiento nacieron siempre de un mismo parto. Y si como Vuestra Merced dice en su carta [*Atenagórica*], quien más ha recibido de Dios está más obligado a la correspondencia, temo se halle Vuestra Merced alcanzada en la cuenta; pues pocas criaturas deben a Su Majestad mayores talentos en lo natural, con que ejecuta al agradecimiento, para que si hasta aquí los ha empleado bien (que así lo debo creer de quien profesa tal religión), en adelante sea mejor”.

En la Respuesta de “Sor Juana”, ésta hace caso omiso del “reconocimiento” de los favores divinos (su **deber hacer** para con Dios: “pocas criaturas deben a Su Magestad mayores talentos en lo natural”) y sólo se refiere a la compensación debida –mas no cumplida– a su destinataria por haber “impreso” ella sus escritos y haberla hecho ver “en este papel de mejor letra”, esto es, a la dependencia estrictamente social a que se ha visto sometida. Tal es el desbalance que desencadena la rivalidad y la controversia en el *programa fracasado de correspondencia* y el altercado consiguiente: la destinataria, al haber hecho publicar los “borrones” de la destinadora, desempeña objetivamente el rol figurativo de *acreedora* y la destinadora el rol figurativo de *deudora*. Frente a este verdadero texto contractual, la Respuesta de “Sor Juana” es el campo de Agramante donde debe decidirse, en principio, la *prueba* y la *sanción* del *contrato social* de retribución o compensación planteado por “Sor Filotea”³⁰.

Pero de improvisto surge la paradoja, desde el momento en que la destinadora “Sor Juana” tratará de demostrar más bien que si la competencia de la destinataria “Sor Filotea” está informada por un **poder hacer** y su propia competencia

30. Como concluía L. Althusser (1978): “En suma, la cuestión es la de la primacía: o prima el contrato o prima el combate”.

por **no poder hacer**, sin embargo esta modalidad negativa que determina la deficiencia competente, en realidad se halla sobremodalizada por otro orden de valores, la capacidad de producir objetos atestados de cultura: el **saber hacer** y **saber estar** o competencia de invención literaria que ella posee mas no su competidora³¹.

Se trata, en suma, de un certamen de valores ideológicos objetivos en apariencia pero que en realidad encubren un valor subjetivo tenido por *bien* superior: ¿cuál es el valor mayor en la conciencia individual y el régimen institucional, el **poder** actualizado y realizado –de orden pragmático– como presenta la competencia y la performance de la destinataria (**poder** dirigir la “carta” [prologal] y publicar los “borrones”)³², o el **saber** actualizado y realizado –de orden cognoscitivo– como pretenderá demostrar la destinadora (**saber** escribir los “borrones”)?

31. Ya R. Perelmuter había destacado que la Respuesta de Sor Juana, “es una defensa de sus derechos intelectuales” (1983: 151). Además, en el conocido pasaje de la Carta que, a modo de prólogo, aparece bajo la firma de “Sor Filotea de la Cruz” en la publicación de la Carta atenagórica de “Sor Juana”, “Sor Filotea” se dice “estudiosa aficionada” de la primera e incluso proclama por medio de una auxesis o secuencia hiperbólico (P. Fabri se refiere a esta figura retórica como la “figura de mentir” y B. Dupriez, 1984: 237-239, indica que es “de rigor en el discurso público que se dirige a los grandes, más aún bajo el antiguo régimen”) su reconocimiento de la competencia de “Sor Juana”: “tal sutileza que a los más eruditos ha parecido que, como otra Aguila del Apocalipsis, se había remontado este singular talento sobre sí mismo pero a mi juicio quien leyere su apología de Vuestra Merced no podrá negar que cortó la pluma más delgada que ambos [Antonio de Viera y César Meneses] y que pudieran gloriarse de verse impugnados de una mujer que es honra de su sexo. Yo, a lo menos, he admirado la viveza de los conceptos, la discreción de sus pruebas y la enérgica claridad con que convence el asunto, compañera inseparable de la sabiduría; que por eso la primera voz que pronunció la Divina fue luz, porque sin claridad no hay voz de sabiduría”.

32. E. Arenal (1993: 301) ha remarcado que la destinadora “manipula las formas discursivas, poniendo en tela de juicio los usos del poder”.

Efectivamente, en otro párrafo “Sor Filotea” escribe en su Carta a “Sor Juana”, la siguiente secuencia de *desautorización*:

–/no deber hacer/:

“Letras que engendran elación no las quiere Dios en la mujer; pero no las reprueba el Apóstol, cuando no sacan a la mujer del estado de obedientes: notorio es a todos que el estudio y saber han contenido a Vmd. en el estado de Súbdita, y que la han servido de perfeccionar primores de obediente”,

– /deber hacer/:

“pues si las demás Religiosas por la obediencia sacrifican la voluntad, Vmd. cautiva el entendimiento, que es el más arduo y agradable holocausto que puede ofrecerse en las Aras de la religión”.

Este picarse las crestas entre ambas posturas ideológicas –una que exige la primacía de la dimensión pragmática, la otra que contrapone la dimensión cognoscitiva, controversia³³ reconocida por “Sor Filotea”–, se produce desde el momento en que cada una trata de asegurar su preeminencia dentro de los valores ideológicos de la Institución que define la vida cotidiana de ambas –la *obediencia* (“estado de obedientes”), la *servidumbre* (“estado de Súbdita”), la *abnegación* (“cautiva el entendimiento, que es el más arduo y agradable holocausto”) de un lado, la *inteligencia* (“talentos en lo natural”), la *aplicación* (“estudio y saber”), de otro lado–, todo en aras a la categoría suprema que las congrega, la *religión* (“las Aras de la religión”).

33. El D.R.A.E. define ‘controversia’ como “discusión larga y reiterada entre dos o más personas. Especialmente se usa refiriéndose a las cuestiones de religión”.

3. EL FUERO INTERNO

3.1 La desconfianza: **saber** versus **tener**

La desconfianza y la difidencia son componentes tanto del recelo y de la sospecha como del temor, pues explotan el componente fiduciario subyacente al apego.

A. J. Greimas, J. Fontanille³⁴

La segunda “carta abierta” pone de manifiesto la enunciación misma al remitir a la primera persona, “me” y “soy”: estamos, pues, frente a una enunciación enunciada. Sin embargo, la referencia inmediata a una “informa[ción]” obtenida de terceras personas —de oídas que no de vista— indexa en la destinadora una *evidencia doxológica*³⁵ negativa, la conducta mesturera:

B1.- “Aunque ha muchos tiempos que varias personas me han informado de que soy la única reprehensible en las conversaciones de V. R. fiscalizando mis acciones con tan agria ponderación como llegarlas a *escándalo público*, y otros epítetos no menos horrosos, y aunque pudiera la propia conciencia moverme a la defensa”,

B2.- “pues no soy tan absoluto dueño de mi crédito, que no esté coligado con el de un linaje que tengo, y una comunidad en que vivo”,

En el enunciado (B1) se actualiza la enunciación *yo le digo que ellos dicen*, pero ese “dicen” se desembraga de inme-

34. A. J. Greimas, J. Fontanille (1994: 180).

35. R. Barthes (1978:51) escribe que “se puede calificar de **doxología** (palabra de Leibniz) toda forma de hablar que se adapta a la apariencia, a la opinión o a la práctica”.

diato en un enunciado de estado donde el *sujeto* entra en conjunción con *el anti-objeto de valor* y el *oponente*, todo según la fórmula:

$$H \{Dra \rightarrow {}_1 S_1 [S_1 \cap O_1 \cap S_2] \cap O_2 (OP \rightarrow {}_2 S_3 (S_3 \cap Ao)) \cap Drio\}$$

H: hacer anunciador; { }: acto de enunciación; Dra: destinadora ("Sor Juana"); Drio: destinatario ("R. P. M. Antonio Núñez"); $\rightarrow$ 1: desembrague actancial; S_1 : enunciadora-destinadora; []: Programa de Uso (competencia de la enunciadora); $\cap$: conjunción; O_1 : objeto modal /saber/ ("informa[ci]ón"); S_2 : adyuvantes ("varias personas"); O_2 : objeto de la enunciación (= enunciado); (): enunciado de estado; $\rightarrow$ 2: hacer-hacer (manipulación); Op: oponente ("V. R."); S_3 : sujeto del enunciado ("me", "soy"); Ao: antiobjeto de valor ("escándalo público y otros epítetos no menos horribles").

Por lo tanto, en (B1) no se enuncia un contrato social, como en (A), sino un *contrato fiduciario*. En este caso, la competencia de la destinadora se presenta modalizada en un *enunciado de estado* que, a su vez, resulta de un Programa de Uso presupuesto. En efecto, la destinadora en cuanto *sujeto de la enunciación*, se entera (**saber**: "varias personas me han informado de que soy la única represensible en las conversaciones de V. R. fiscalizando mis acciones") acerca de un anti-objeto de valor, la *difidencia*, que en el *enunciado de estado* otorga el rol de *oponente al* destinatario de la "carta". A esto se agrega (B2) que manifiesta otra enunciación enunciada (se nos hace conocer un nuevo aspecto de la misma competencia de la destinadora) y un enunciado de conjunción simple:

$$H \{Dra \rightarrow S_1 [SI \supset O_1] \cap O_2 (S_2 \cap O_2) \cap Drio\}$$

H: hacer anunciador; { }: acto de enunciación; Dra: destinadora ("Sor Juana"); Drio: destinatario ("R. P. M. Antonio Núñez"); $\rightarrow$: desembrague actancial; S_1 : enunciadora-destinadora ("soy"); []: estado de uso (competencia de la enunciadora); $\supset$: conjunción-disjunción ("no soy tan absoluto dueño de"); O_1 : objeto de valor ("mi crédito"); $\cap$: conjunción; O_2 : objeto de la enunciación (= enunciado); (): enunciado de estado; S_2 : sujeto del enunciado; O_2 : objeto de valor ("un linaje que tengo, y una comunidad en que vivo").

El enfrentamiento resultante de la quiebra del *contrato fiduciario* ha sido ocasionado, pues, por la pérdida de confianza y fe que la destinadora había depositado en el destinatario contra el que dirige su objeción de conciencia. ¿Cómo se ha producido esta desconfianza? Vimos más arriba que la destinadora actúa en base al *rumor* público que *descredita* su persona, es decir que ésta realiza su acto de lenguaje a partir de un *hacer persuasivo* consensual, de una manipulación pública (aceptada) de su propia competencia. Ahora bien, esta manipulación que la ha llevado al convencimiento, resulta en un **saber** prefigurado semánticamente por los siguientes rasgos discriminadores:

- /duratividad/ (“ha muchos tiempos”)
- /inherencia/ (“soy la única reprehensible (...) con tan agria ponderación como llegarlas a *escándalo público*, y otros epítetos no menos horribles”),
- /interoceptividad/ (“la propia conciencia”) y
- /no resultatividad/ (“y aunque pudiera³⁶ (...) moverme a la defensa”),

todo lo cual determina la sobremodalización del verbo **ser** que impregna **subjétivamente** al enunciado (B1)³⁷.

El enunciado (B2) presenta, en cambio, una *evidencia racional* que apuntala la **objetivización** y que, como en el caso anterior, rige sobre el enunciado subjetivo. En efecto, los atributos acordados a la destinadora, se hallan modalizados por **tener**³⁸ cuya característica semántica principal es, preci-

36. El subjuntivo del verbo “poder” tiene por efecto virtualizar esta modalidad, cuyo modo indicativo lo actualiza.

37. En efecto, A. J. Greimas y J. Courtés (1982: 305) remarcan que “partiendo del *parecer* se puede “demostrar” el *ser* o el *no-ser*”.

38. En oposición a **tener** que manifiesta valores objetivos en conjunción con el sujeto de estado, **haber** otorga a ese mismo sujeto **propiedades** sustanciales o valores subjetivos; cf. E. Benveniste (1966: 207).

samente, otorgar a este sujeto los valores objetivos de una referencia empírica: su filiación familiar y su afiliación institucional. Por lo tanto, los semas o rasgos diferenciales que aquí precisan la función modal de **tener**, son los siguientes:

- /no inherencia/ (“no soy tan absoluto dueño de mi crédito”),
- /resultatividad/ (“que no esté coligado”),
- /puntualidad/ (“con el de un linaje que tengo”)
- /exteroceptividad/ (“una comunidad en que vivo”).

Todos estos semas definen canónicamente la función objetivante del verbo estar que, así, sobremodaliza a **tener** y de inmediato rige desde (B2) a (B1).

3.2 La sujeción: **querer** versus **parecer**

Al otro se le asigna un hábitat superior, un Olimpo donde todo se decide y de donde todo desciende sobre mí.

R. Barthes³⁹

A continuación el discurso enuncia el altercado entre dos estados de ánimo inconciliables, uno de los cuales prevalece y reduce al otro, lo sujeta, pero el precinto se mantiene en equilibrio inestable. Es la *evidencia conflictiva*⁴⁰ en el fuero interno de la destinadora:

B3. “con todo esto, he querido sacrificar el sufrimiento a la suma veneración y filial cariño con que

39. R. Barthes (1982: 93).

40. ‘Conflicto’ en el sentido que indica el D. R. A. E.: “coexistencia de tendencias contradictorias en el individuo, capaces de generar angustia y trastornos neuróticos”.

siempre he respetado a V. R. queriendo más aún, que cayesen sobre mí todas las objeciones, que no que pareciera pasaba yo la línea de mi justo, y debido respeto en redargüir a V. R., en lo cual confieso ingenuamente que no pude merecer nada para con Dios, pues fue más humano respeto a su persona, que cristiana paciencia; y esto no ignorando yo la veneración y crédito grande que V. R., (con mucha razón) tiene con todos, y que le oyen como a un oráculo divino, y aprecian sus palabras como dictadas del Espíritu Santo,”

B4. “y que cuanto mayor es su autoridad tanto más queda perjudicado mi crédito; con todo esto nunca he querido asentir a las instancias que a que responda me ha hecho, no sé si la razón, o si el amor propio (que éste tal vez con capa de razón nos arrastra), juzgando que mi silencio sería el medio más suave para que V. R. se desapasionase; hasta que con el tiempo he reconocido que antes parece que le irrita mi paciencia, y así determiné responder a V. R. salvando y suponiendo mi amor, mi obligación y mi respeto.”

Se observará de inmediato la participación modal del verbo virtualizante **querer** en estos enunciados: su función positiva (“he querido (...) queriendo más aún”) abarca el enunciado (B3) mientras que su función negativa (“nunca he querido”) comprende todo el enunciado (B4). El conflicto de conciencia en la destinataria se da, nuevamente, frente a otra *doxología*, esta vez, positiva, la “fama” (“y esto no ignorando yo la veneración y crédito grande (...) como a un oráculo divino, y aprecian sus palabras como dictadas del Espí-

41. No quiero dejar pasar las figuras retóricas aquí aprovechadas –la *falsa Ingenuidad* del *hipercloasma* que culmina en *paralogismo*–, semejantes a las que se encuentra en el enunciado de respuesta de A. Renan cuando se le preguntó “¿Y el catolicismo?” y él respondió “Es una barra de hierro; no se razona con una barra de hierro”.

ritu Santo")⁴¹, es decir, el **parecer** que orna públicamente al destinatario: la *demagogia*. Enfrenta a este **parecer** hiperbólico el **no parecer** de la destinadora que se presenta como una virtud moral contradictoria, la *mesura* ("que no que pareciera pasaba yo la línea de mi justo, y debido respeto en redargüir a V. R.").

Los semas que deciden la *verosimilitud* del enunciado (B3) muestran la función sobremodalizante del verbo **ser** sobre **querer** y **parecer**:

- /duratividad/ ("que V. R., (con mucha razón) tiene con todos, y que le oyen")
- /interoceptividad/ ("sacrificar el sufrimiento a la suma veneración y filial cariño con que siempre he respetado a V. R. (...) que cayesen sobre mí todas las objeciones"),
- /no resultatividad/ ("en lo cual confieso ingenuamente que no pude merecer nada para con Dios") e
- /inherencia/ ("fue más humano respeto a su persona, que cristiana paciencia").

El haz semántico compuesto por estos semas, decide la **subjektivación** del enunciado (B3) descrito semánticamente.

Averigüemos en seguida el efecto de sentido *evidencia de supeditación* que se desprende del último enunciado, (B4). Ya se indicó que **no querer hacer** modaliza este enunciado y, como en el caso del texto (A), el *sujeto de estado* queda aquí igualmente disjunto del *objeto de valor* "respuesta" que, en una primera instancia, queda diferido ("con todo esto nunca he querido asentir a las instancias que a que responda me ha

42. Véase el apartado 1. A la inversa del Programa de Uso visto en 3. 1, en este enunciado se resume un Anti-Programa de Uso por el cual la destinadora triunfa de la manipulación pretendida o bien directamente por "la razón" o bien por "el amor propio" bajo cubierta de "razón", que viene a ser lo mismo.

hecho, no sé si la razón, o si el amor propio (que éste tal vez con capa de razón nos arrastra)”⁴², para luego, una vez remodelizada la competencia de la destinadora con **querer hacer**, el *sujeto de estado* se conjunta con el *objeto de valor*, todo merced a un pequeño Programa sancionado positivamente (“y así determiné responder a V. R.”). A esto se agrega un doble **parecer** de orden pasional (“antes parece que le irrita mi paciencia”), vale decir, la *ira* (“irrita[ción]”) ⁴³ en la competencia del destinatario vs. la *obstinación* (“paciencia”) ⁴⁴ en la competencia de la destinadora.

Sin entrar en el examen de este microcosmos pasional – cosa que, no obstante su interés, nos apartaría mucho de nuestro propósito–, digamos simplemente que el simulacro de transformación argumental descrito y sus modalidades **no querer hacer / querer hacer** y **parecer** se ven sobremodalizados –a diferencia de los casos anteriores en que aparecen sobremodalizados por ser– por los semas definitorios de la modalidad **objetivante estar**:

- /resultatividad/ (“y que cuanto mayor es su autoridad tanto más queda perjudicado mi crédito”),
- /exteroceptividad/ (“juzgando que mi silencio sería el medio más suave para que V. R. se desapasionase”),
- /Puntualidad/ (“hasta que con el tiempo he reconocido”),
- /no inherencia/ (“salvando y suponiendo mi amor, mi obligación y mi respeto”).

El proceso de rección se repite, naturalmente, en este caso: el enunciado (B4) decide finalmente el sentido del enunciado (B3).

Como ya lo advertimos, si en el texto (A) nos encontramos ante un discurso polémico, el texto (B) presenta un dis-

43. cf. A. J. Greimas (1989: 255-280).

44. cf. A. J. Greimas, J. Fontanille (1994: 60-64).

curso de altercación. Aquí no se busca la dominación o la servidumbre, pues el altercado entre la destinadora y su destinatario se sustenta precisamente a partir del afecto e inclinación de la primera hacia el segundo, vale decir, del estado de ánimo llamado *apego* que ésta siente por aquel. Es más bien un discurso de *reclamo* vehemente ante la pérdida de la buena fe arreglada en un convenio previo, no sólo de confianza sino, más delicadamente, de confianza.

4. OBSERVACIONES PARA CONTINUAR

A partir de lo dicho y como toda descripción interpretativa, por más somera que sea, solicita una reconstrucción del sentido⁴⁵, comencemos por dejar constancia de los rasgos semánticos que, indistintamente, informan cada uno de los enunciados descritos y las modalidades que les corresponde:

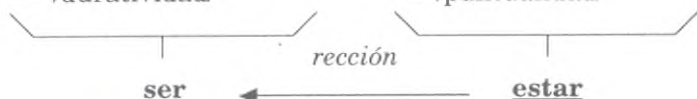
- a) Enunciados subjetivos b) Enunciados objetivos

(A1-A3; B1-B3)

(A2-A4; B2-B4)

- /no resultatividad/
- /inherencia/
- /interoceptividad/
- /duratividad/

- /resultatividad/
- /no inherencia/
- /exteroceptividad/
- /puntualidad/



Se ha observado, también, que salvo en el caso de (A1) y (A2) donde **ser** y **estar** modalizan directamente estos enunciados, en todos los demás las modalizades sustantivas sobremodalizan otras modalidades: en (A3) y (A4) **saber** y **poder**, en (B1) y (B2) **saber** y **tener**, finalmente, en (B3) y

45. cf. A. J. Grimas, J. Courtés (1991: 70-72).

(B4) **querer y parecer.** Estas constancias nos permiten ahora precisar,

- a) que si el emplazamiento de **ser** como modalidad *realizante y endotáctica* en la llamada “teoría estándar”⁴⁶ es correcto, **estar** es también una modalidad *realizante pero exotáctica*; y
- b) que las dos modalidades sustantivas sobremodalizan cualquier otra modalidad, haciendo que los enunciados sean **subjektivizados u objetivizados**, independientemente de sus modalizaciones de base.

Por último, nuestro examen elemental demuestra una vez más que “en los enunciados de estado, el sujeto se define exclusivamente por su relación con el objeto de valor, las modalizaciones que afectan al valor ya vertido en el objeto u *objetivación*, constituyen la *existencia modal* del sujeto de estado; de otro lado, los valores subjetivos atribuidos al mismo sujeto por predicación en el enunciado o *subjektivación*, constituyen la *esencia modal* de su competencia”⁴⁷. Ahora bien, sí por lo menos en el presente caso –y a modo de hipótesis en cualquier otro discurso egográfico– la *objetivación* **rige** la *subjektivación* por medio de presuposiciones lógicas, los enunciados objetivos –que deciden la *existencia modal* del sujeto de estado (la destinadora)– recategorizan los sistemas de valores manifestados como *esencia modal* de su propia competencia.

El examen y descripción sistemáticos de las condiciones de producción de estos incidentes, entre otros, en los discursos completos de ambas “cartas”, permitirá un día (“ciencia con paciencia, el suplicio es inevitable”, dice un viejo aforismo) conocer los valores modales que constituyen, en ellos, la competencia ideológica de su destinadora.

46. cf. A. J. Greimas, J. Courtés (1989: 263).

47. cf. A. J. Greimas, J. Courtés (1991: 254).

Mientras tanto ¿que podemos escurrir de la lectura semántica de las primeras secuencias de estas “cartas”? Ante todo, se expone a la intemperie los modos de comportamiento eclesiático, una estructura de dominación que administra, a la par, los fueros externos –las conductas sociales– e internos –los actos de conciencia y los estados de ánimo– de sus miembros. Además, cada uno de estos textos denuncia los atentados contra *la probidad* –virtud laica– por parte de los dominantes: la destinadora de las “cartas”, colocada por sus destinatarios en posición de dominada, alza su discurso contra las *faltas de conducta externa e internas* que se le atribuye y que son juzgadas como crímenes de esa Institución⁴⁸. Si tal vez sería una imprudencia sostener, a partir de estas constancias, que los destinatarios –“Sor Filotea” y el “R. P. M. Antonio Núñez de Miranda”– amonestan desde una visión *aristocratizante* del mundo eclesiástico y la destinadora –“Sor Juana”– alega desde un punto de vista *liberalizante*⁴⁹ de ese mismo universo, por lo menos la *relación de dominación canónica* se halla definitivamente transada.

Desde este punto de vista, ¿cómo interpretar el “enmude[cimiento]” que arguye para sí misma la destinadora en

48. Ocurre de modo semejante a lo que sucedió en una ocasión cuando Napoleón Bonaparte, refiriéndose a cierto hecho que debía juzgar, le comentó a su ministro Tayllerand: “Esto es un crimen”; a lo que Tayllerand respondió: “No Sire, es peor que un crimen, es una falta”.

49. Para el D. R. A. E., ‘aristocracia’ es el “ejercicio del poder (...) por una clase privilegiada”; ‘liberalismo’ es una “ideas que profesan los partidarios del sistema liberal”. Por lo visto, esta última definición no se adecúa a los discursos de las “cartas”. R. Barthes (1983: 280) nos explica: “Hay dos liberalismos. Un liberalismo que es casi siempre subterráneamente autoritario, paternalista, del lado de la buena conciencia. Y después, un liberalismo más ético que político; es por eso que hay que encontrarle un nuevo nombre. Algo así como la suspensión profunda del juicio”. A nuestro entender, es esta “suspensión profunda del juicio” la que hace diferir las “respuestas” de Sor Juana *liberal*.

(A4) y su “silencio” en (B4)? Ese no tomar la palabra –constancia objetiva de un proceder subjetivo– es característico de toda *resistencia pasiva* que cuestiona los inevitables Aparatos de Poder Institucionalizado (los poderes del Estado (legislativo, ejecutivo, judicial), las jerarquías civiles (administrativas, educativas, municipales, comerciales), militares (ejércitos, policías, guardias), religiosas (curia romana, congregaciones, órdenes, tribunales) ...) ⁵⁰, una fuerza contenida contra la escritura represiva característica del *dictum arrogans* eclesiástico (“tan excesivo como no esperado favor”; “y aprecian sus [del destinatario] palabras como dictadas del Espíritu Santo”, dice la destinadora). Y una vez que la demora termina, que la “paciencia” clandestina sale a la luz del día y toma la palabra, el *dictum humilis* de la escritura egográfica da vía libre a la escritura de los enunciados subjetivantes (los argumentos sensibles, declarativos, axiomáticos), pero uncida al *dictum subversum* de los enunciados objetivantes (los argumentos racionales, explicativos, dialécticos).

¿En qué consiste, entonces, la “prueba de paciencia” contenida en *estos discursos de cuestionamiento*? Vivir en y para una Institución que obliga a la alienación cotidiana ⁵¹ y, a pesar de que ella confirme por momentos la vigencia de ciertos escritores religiosos ⁵², de hecho permanece hostil a la invención literaria. En efecto, para los dómines de la Insti-

50. No están lejos –*mutatis mutandis*– los discursos de Gandhi, Russell, Mandela, Sartre...

51. Para F. Kafka, por ejemplo, la *oficina* es el lugar de alienación contemporánea. G. Sabat de Rivers (1995: 101-102) puntualiza la situación de Sor Juana en relación al P. Núñez de Miranda.

52. “Sor Filotea” escribe: “No es mi juicio tan austero censor, que esté mal con los versos, en que Vmd. se ha visto tan celebrada, después que Santa Teresa, el Nacianceno, y otros Santos canonizaron con los suyos esta habilidad; pero deseara que les imitara allí como en el metro, también en la elección de los asuntos. No apruebo la vulgaridad de los que reprueban en las mujeres el uso de las letras, pues tantas se aplicaron a este estudio, no sin alabanza de San Jerónimo”, pero de inmediato agrega las líneas que *desautorizan la escritura literaria* de “Sor Juana”.

tución, el deseo de responder a ese mundo, al desafío de la agresión en torno empleando la escritura literaria, es un "pasatiempo". Los discursos de las "cartas" sostienen, por el contrario, que en ese "perder el tiempo", el escritor afirma su singularidad contra la gregariedad ambiente, obligándose a un encuentro frontal contra la arrogancia de quien dice detentar la "verdad" de la existencia.

Así se explica, en las secuencias iniciales de las "cartas", la *tensión* que sufre la competencia de la destinadora, un talento que se temple pero sin rasgarse o quebrarse: cuestionar la reprobación Institucional (la *desautorización* en (A) el *descrédito* en (B)), entre el ímpetu personal y los márgenes de lo *decible*, de lo *escribible*, en las formaciones discursivas e ideológicas mexicanas del S. XVII, es decir, de lo imposible de enunciar bajo pena de *censura ferendae sententiae*. En estas "cartas", como en los textos de G. K. Chesterton, Fray Luis de León, P. Claudel o Santa Teresa, A. J. Cronin, San Juan de la Cruz o G. Bernanos, consta una vez más que la fatiga, la perseverancia y el talento de un escritor creyente y afiliado a una Institución religiosa, es una *instancia moral*.

Puesto que en la escritura literaria no hay Dios de la escritura que garantice la orientación de un destino, el enunciador, único fiador y avalista de la convicción, es un estratega que trabaja a brazo partido por hacer coherente la densidad alegórica de "su verdad" y, al mismo tiempo, resistir a las ilusiones, las imágenes, los hábitos consuetudinarios de la "verdad institucional".

BIBLIOGRAFÍA

ALTHUSSER, Louis

1978

"Ce que ne peut plus durer dans le parti communiste. IV". *Le Monde*. París, 28 de abril.

ARENAL, Electa

- 1993 "En tomo a un párrafo de la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*". S. Poot Herrera (Ed.). Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando - Homenaje Internacional a Sor Juana Inés de la Cruz. México: El Colegio de México, 301-313.

BALLÓN AGUIRRE, Enrique

- 1985 *Poetología y escritura - Las crónicas de César Vallejo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- 1991 Arts. "Halotáticas (modalidades)", "Ser", "Estar", "Sustantivas (modalidades)". A. J. Greimas, J. Courtés.
- 1991b "Etnoliteratura andina: el motivo *Desafío*". *Anthropologica* 9, 74-76.
- 1995 "Nuevas reflexiones sobre las modalidades sustantivas". Escritos 10. Puebla: Centro de Ciencias del Lenguaje de la Universidad Autónoma de Puebla, (en prensa).

BARTHES, Roland.

- 1977 *Leçon inaugurale*. París: Collège de France.
- 1978 *Roland Barthes*. Barcelona: Kairós.
- 1982 *Fragmentos de un discurso amoroso*. México. Siglo XXI, Editores.
- 1983 *El grano de la voz*. México: Siglo XXI, Editores.

BENVENISTE, Emile

- 1966 *Problèmes de linguistique générale*. París: Gallimard, 1966.

COHEN, A.J.-J., COLIN, M., DAGRADA, E., FONTANILLE, J., ROPARS-WUILLEUMIER, M. C., SORLIN, P.

- 1987 "La subjectivité au cinéma". *Actes Sémiotiques-Bulletin*, X, 41. París: Groupe de Recherches

DUPRIEZ, Bernard

1984 *Gradus-Les procédés littéraires*. Paris: Union
Générale d'Editions.

EXCOUSSEAU, Jean-Luc

1985 "Objectivité' et 'subjectivité' dans les sciences
physiques". *Actes Sémiotiques - Documents*, VII,
66. Paris: Groupe de Recherches Sémiolin-
guistiques-Institut National de la Langue
Française.

FONTANILLE, Jacques

1989 *Les espaces subjectifs - Introduction à la
sémiotique de l'observateur*. Paris: Hachette.

GREIMAS, A. J.

1989 *Del Sentido 11 - Ensayos semióticos*. Madrid:
Editorial Gredos.

GREIMAS, A. J., COURTÉS. J.

1973 "The Cognitive Dimension of Narrative
Discourse". *New Literary History* VII, 3. Virgi-
nia: University of Virginia, 433 -447.

1982 *Semiótica - Diccionario razonado de la teoría
del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos.

1991 *Semiótica-Diccionario razonado de la teoría del
lenguaje II*. Madrid: Editorial Gredos.

GREIMAS, A. J., FONTANILLE, J.

1994 *Semiótica de las pasiones - De los estados de
cosas a los estados de ánimo*. México: Siglo XXI
Editores.

GREIMAS, A. J., LANDOWSKI, E.

1979 "Les parcours du savoir". A. J. Greimas y otros,

Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales. París: Hachette, 5-27.

HJELMSLEV, Louis

1966 *Le langage.* París: Les Editions de Minuit.

MURIEL, Josefina

1993 "Sor Juana Inés de la Cruz y los escritos del Padre Antonio Núñez de Miranda". S. Poot Herrera (Ed.). *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando-Homenaje Internacional a Sor Juana Inés de la Cruz.* México: El Colegio de México, 71-84.

PARRET, Herman

1986 *Les passions - Essai sur la mise en discours de la subjectivité.* Bruselas: Pierre Madarga Editeur.

PERELMUTER, Rosa

1983 "La estructura retórica de la *Respuesta a Sor Filotea*". *Hispanic Review*, 51: 2. Pennsylvania: University of Pennsylvania, Spring, 147-158.

PROUST, Marcel

1947 *En busca del tiempo perdido.* Buenos Aires: Santiago Rueda Editor.

SABAT DE RIVERS, Georgina

1995 *Bibliografía y otras cuestiúnculas sorjuanianas.* Salta: Editorial Biblioteca de Textos Universitarios.

TRABULSE, Elías

1995 *Estudio introductorio-Carta Atenagórica de Sor Juana (Edición Facsímile de la de 1690).* México: Centro de Estudios de Historia de México Condumex.

URBAIN, Jean-Didier

1991 "Idiologues et Polylogues: por une sémiotique
de l'énonciation". *Nouveaux Actes Sémiotiques*
14. Limoges: PULIM, Université de Limoges.

VALÉRY, Paul

1993 *Poésies*. Paris: Editions Gallimard.

LA FORMACIÓN DE PALABRAS EN AIMARA TUPINO

Miguel Rodríguez Mondoñedo
Pontificia Universidad Católica del Perú

0. El objetivo de este trabajo es ofrecer una breve presentación de algunos procesos de formación de palabras en aimara tupino, desde el punto de vista léxico. Para eso, se ofrecerá primero una descripción elemental de los procedimientos gramaticales comprometidos con la morfología jaqaru, para presentar después los aspectos propiamente léxicos de tales procesos.

Para la recopilación de datos, nos hemos servido, principalmente, del diccionario de la profesora Neli Belleza (hablante nativa de la lengua) y de la gramática elaborada por Martha Hardman¹.

-
1. BELLEZA, Neli *Vocabulario jacaru-castellano, castellano-jacaru (aimara tupino)*. Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas: Cuzco. 1995 306 p. HARDMAN, Martha. *Compendio de estructura fonológica y morfológica*. Instituto de Estudios Peruanos: Lima. 267 p. Este texto es la versión castellana de la tesis doctoral de la autora, que se publicó por primera vez en 1966.

1. LA LENGUA

Se habla jaqaru (o aimara tupino) en una zona de la región andina limeña, en los pueblos de Tupe, Ayza y Colca, a doscientos cuarenta kilómetros de la capital, en la provincia de Yauyos. Se trata de pueblos aislados cultural y lingüísticamente, con alrededor de dos mil habitantes en conjunto, enclavados en una zona de difícil acceso (a 2.800 metros sobre el nivel del mar) y rodeados por comunidades de habla castellana y de habla quechua. Es decir, estamos ante una lengua amenazada con la extinción.

En realidad, el jaqaru es el último resto del aimara hablado en la zona central del Perú, que fue cediendo su espacio ante la presencia del quechua, primero, y del castellano, después. Este hecho ha sido reconocido recientemente²; el primer estudio sistemático importante de esta lengua, llevado a cabo por Martha Hardman, entendía al jaqaru como una lengua independiente del aimara, con el que –se proponía– formaba la llamada familia *aru*³. Los estudios de Cerrón-Palomino han mostrado cómo el aimara del centro (hoy hablado en Tupe y alrededores) y el aimara del sur (hablado en el altiplano) estuvieron integrados en una sola lengua, el protoaimara.

Estamos ante una lengua aglutinante, es decir, en general, transparente en su morfología: presenta lindes intermorfémicos nítidos, morfemas isomórficos y una solidaridad formal-semántica biunívoca.

-
2. La propuesta de considerar al jaqaru como una variedad aimara fue hecha por Rodolfo Cerrón-Palomino (cf. CERRÓN-PALOMINO, Rodolfo, "Quechuística y aimarística: una propuesta terminológica" En: *Signo & Seña*, 3 pp. 21-53. Buenos Aires, 1994).
 3. También se consideraba parte de la familia aru al cauqui, otra variedad del aimara central (hablado en Cachuy, pueblo cercano a Tupe) del cual casi no quedan hablantes y que ha sido muy escasamente estudiado.

2. LAFORMACIÓN DE PALABRAS EN AIMARA TUPINO: ASPECTOS GRAMATICALES

Las palabras en jaqaru se forman con la combinación de raíces y sufijos. No hay prefijos en la lengua y la presencia de dos raíces en una palabra es más bien escasa.

De acuerdo con Hardman y Cerrón-Palomino⁴, la estructura de la palabra aimara –en líneas generales– puede ser descrita con el siguiente esquema:

Raíz	Sufijos derivativos	Sufijos flexivos	Sufijos independientes
Tema			

En este esquema podemos identificar:

1. **Raíz.** Unidad mínima que se obtiene al eliminar los sufijos. Porta el significado léxico o conceptual de la palabra. Es normalmente bisilábica; cuando tiene más de dos sílabas, estamos frente a compuestos o temas petrificados.
2. **Sufijo.** Unidad mínima que carece de significado léxico. En general, empiezan con consonante y son monosilábicos. Pero hay varios bisilábicos y uno trisilábico. Pueden ser: Flexivos, Derivativos o Independientes (estos últimos no están adscritos específicamente a ninguna categoría de raíces; tienen un comportamiento sintáctico y semántico diferente al de los otros sufijos, aunque estén adosados

4. HARDMAN, M. *op. cit.* p. 77; CERRÓN-PALOMINO Rodolfo. Quechumara. *Estructuras paralelas de las lenguas quechua y aimara*. CIPCA: La Paz. p. 72.

esta última clase los saludos, las negaciones y fórmulas especiales (por ejemplo, elementos equivalentes a *tal vez*). Asimismo, presenta palabras categoremáticas (pronombres). No existen en la lengua palabras morfemáticas, es decir, no hay artículos, preposiciones o conjunciones; las funciones correspondientes a estas palabras se expresan mediante sufijos⁵.

Haremos un recorrido por la morfología jaqaru antes de pasar al análisis semántico. En primer lugar, presentaremos brevemente la flexión, que está excluida del estudio propiamente léxico, luego desplegaremos los procedimientos de la derivación y finalmente mostraremos los casos de composición. Debe tenerse en cuenta que, en esta parte, seguimos un criterio meramente morfológico, sin detenernos todavía en la función léxica de los elementos implicados.

2.1 La flexión

En la lengua hay flexión nominal y verbal. La primera afecta a sustantivos y pronombres. Los adjetivos no reciben flexión nominal. Se consideran los siguientes accidentes: persona, número y caso.

El siguiente es un ejemplo de flexión nominal:

yap-ma
chacra-2PERS
tu chacra

ut-ph-ru
casa-3PERS-ILATIVO
a tu casa

5. Es posible interpretar algunos de esos sufijos (por ejemplo, los sufijos de caso o los sufijos direccionales) como *postposiciones*, pero no es un problema a ser discutido aquí.

La flexión verbal comprende persona, número, tiempo y modo. Las marcas de persona y de número son distintas a las de la flexión nominal. Algunos consideran que la subordinación (la lengua usa varios sufijos para marcar al verbo subordinado) forma parte de la flexión. Es un rasgo típico de esta lengua (lo mismo que del aimara sureño y del quechua) el sistema de marcas personales, donde se distinguen personas subjetivas –1era, 2da, 3era, 4ta (esta última corresponde al *nosotros* inclusivo)– de personas intersubjetivas –esto es, $1 > 2$ (*yo a ti*), $2 > 1$ (*tú a mi*), $3 > 1$ (*él a mi*), $3 > 2$ (*él a ti*), $3 > 4$ (*él a nosotros* inclusivo).

Ejemplificaremos la flexión verbal con estos casos:

uma-ta-na-ja	jiwa-mata-wa
beber-2PERS-CONDICIONAL-ENFÁTICO	morir-FUTURO2P-VALIDADOR
Si bebes, morirás	

ill-uta-na-ja	jatsa-nha
ver-2 > 1PERS-CONDICIONAL-ENFÁTICO	llorar-FUTURO1ERAP
Si me ves, lloraré	

mun-ta-ma	nura-nha
querer-NOMINALIZADOR-2PERS	hacer-FUTURO1ERAP
Haré lo que tú querías	

Donde el enfático y el validador no forman parte de los sufijos verbales, sino que constituyen sufijos independientes, obligatorios en el discurso.

2.2 La derivación

Existen los dos tipos de derivación: denominativa y deverbativa. Ambas se pueden aplicar a una misma forma varias veces, de modo que el elemento se convierta sucesivamente en sustantivo y verbo. Aunque el sistema permite

infinitas alternancias de nominalización y verbalización, cada uno de cuyos pasos constituye *tema* del siguiente, lo normal es que el límite sea tres o cuatro derivaciones para una misma raíz. Por ejemplo:

awti-ri-w-m-th-wa

V>N>V

pastear-AGENTIVO-EXISTENCIAL-2DAPERSPOSESORA-VALIDADOR

soy tu pastor

juntr'u-shu-ta-w-nushu-mashi-w-ta-wa

N>V>N>V>N>V

calor-TRANSFORMADOR-PARTICIPIAL-AGENTIVO-EXISTENCIAL-
INTRUMENTALIZADOR-COPARTICIPATIVO-EXISTENCIAL-2PERS-
VALIDADOR

eres compañero del quemado (i.d. se quemaron juntos
alguna vez tú y el otro)

Es necesario comentar la afirmación de Hardman⁶ de que éstos son los dos únicos procesos derivacionales del jaqaru. Contra esta observación, está, en primer lugar, la presencia bastante regular de otras derivaciones en el aimara del sur⁷, que hace sospechosa la limitación del jaqaru; y, en segundo lugar, casos como los siguientes, extraídos del diccionario de Neli Belleza, ya mencionado:

mujsa-tsa

dulce-FACTIVO

endulzar

kuska-ntsa

parejamente-SATURADOR

nivelar

6. "La formación de temas está limitada a raíces verbales y sustantivales" (HARDMAN *op. cit.* p. 177).

7. DEZA GALINDO, Juan. *Gramática de la lengua aymara*. Artex: Lima. 1992 p. 152 y ss.

Por supuesto, la primera derivación puede inscribirse como “nominal”, en tanto que compromete un adjetivo; sin embargo, es necesario averiguar si, de manera regular, todos los adjetivos tupinos (o una clase relevante de ellos) pueden someterse a las derivaciones de los sustantivos, a cuáles sí y a cuáles no, o si tienen sus propias formas de derivación. La segunda, en cambio, si acaso es correcto el dato dado por Belleza de que la raíz es adverbial, no puede ser nominal. Al parecer, pues, sí hay formación de temas desde adverbios, algunos inclusive reduplicando la raíz⁸, como:

kuskay-kuska
parejamente-parejamente
bien parejo

sin perder su categoría de adverbios.

Asimismo, cabe preguntarse por la relación entre estas dos palabras:

upa-	uptyacha
mudo	silenciosamente

donde, pese a la similaridad en la expresión⁹, no es posible identificar un sufijo regular y productivo en la forma *-tyacha*. No existen terminaciones típicas de adverbio en jaqaru.

Debe registrarse, sin embargo, que la derivación deverbativa y la denominativa son las más frecuentes en la lengua y a ellas nos limitaremos, incorporando en la segunda –con alguna que otra precisión– a las derivaciones desde adjetivo, cuando sea pertinente.

8. Este es un procedimiento jaqaru para intensificar el contenido totalmente regular. Puede argumentarse que se trata de una composición.

9. La forma *up-* podría ser la raíz *upa*, que ha perdido su vocal final como consecuencia de un proceso morfofonológico normal en jaqaru.

En lo que sigue, ofreceremos los principales procedimientos derivacionales del jaqaru. Para su caracterización, hemos utilizado, principalmente, el ordenamiento hecho por Cerrón Palomino¹⁰. Las clasificaciones se toman de allí, con algunos acomodos para nuestros propósitos.

2.2.1 Derivación denominativa

Mediante la derivación denominativa, una raíz sustantiva se transforma en verbo o en adjetivo. Hay sufijos denominativos que no producen un cambio categorial. Observemos cada uno de estos casos.

¶1. Verbalización

Al verbalizar una raíz nominal, se pueden obtener verbos con los siguientes contenidos:

a. Factivo/saturador: **-tsa / -ntsa**

Indica la realización del referente expresado por la raíz:

traka-tsa
hondo-FACTIVO
ahondar

De acuerdo con Belleza¹¹, se usa principalmente para convertir adjetivos en verbos; cuando se une a otras raíces adopta la forma *-ntsa* (que algunos distinguen de la otra, llamándola *saturador*):

shutyi-ntsa
nombre-SATURADOR
nombrar

10. CERRÓN PALOMINO, Rodolfo. *Reconstrucción del *PA: Morfología. Materiales comparatísticos*. Tiposcrito. 1997.

11. *op. cit.* p. 55.

b. Existencial: **-w**

Expresa la relación establecida por el verbo *ser*.

na-w-tha

yo-EXISTENCIAL-1ER PERSONA

yo soy

amur-w-ni

bueno-EXISTENCIAL-3ER PERS FUTURO

será bueno

c. Transformador: **-shu**

Expresa la conversión en aquello que la raíz menciona. Es homófono del eductivo.

achak-shu

viejo-TRANSFORMADOR

envejecer

q'as-shu

agrio-TRANSFORMADOR

agriar(se)

¶2. Adjetivación

a. atributivo: **-ni**

“Forma atributos que indican la posesión del referente de la raíz por parte de una entidad implícita o explícita que lo sigue”¹². Puede ser traducido al español con la preposición *con* o la expresión *que tiene*.

12. CERRÓN PALOMINO, R. *Quechumara. Estructuras paralelas de las lenguas quechua y aimara*. CIPCA: La Paz, p. 96.

jaynu-ni
esposo-ATRIBUTIVO
casada

nap'a-ni
piojo-ATRIBUTIVO
piojoso

b) privativo: -wishi

Significa carecer de algo. Puede traducirse con la preposición *sin*.

nas-wishi
nariz-PRIVATIVO
desnarigado

wil-wishi
sangre-PRIVATIVO
desangrado, exangüe

¶3. Diminutivo: -uña

iq-uña
muchacha-DIMINUTIVO
muchachita

2.2.2 Derivación deverbativa

Mediante la derivación deverbativa, una raíz verbal se transforma en sustantivo. También hay casos donde el sufijo deverbativo no cambia la categoría de la raíz. Observemos cada uno de estos casos.

¶4. Nominalización

Por este proceso se convierte una raíz verbal en un nombre o un adjetivo.

a) agentivo: -ri

Expresa el agente de la acción.

ali-ri

comprar-AGENTIVO

comprador

wasi-ri

caminar-AGENTIVO

caminante

b) ubicador: -kiri

La forma -kiri puede indicar lugar o ubicación de la acción:

jalsh-kiri

salir-UBICADOR

salida

c) participial: -ta

Establece participios que funcionan como adjetivos o como sustantivos.

nura-ta

hacer-PARTICIPIAL

hecho

achak-shu-ta

viejo-TRANSFORMADOR-PARTICIPIAL

envejecido

pur-ta-ma

llegar-PARTICIPIAL-2PERSPOSESORA

tu llegada

d) instrumentalizador: **-nushu**

Expresa al instrumento con el que se hace lo referido por el verbo o lugar donde se hace.

phuy-nushu

soplar-INSTRUMENTALIZADOR

soplador

aya pamp-nushu

cadáver enterrar-INSTRUMENTALIZADOR

cementerio

ik-nushu

dormir-INSTRUMENTALIZADOR

cama

e) coparticipativo: **-mashi**

Indica un acompañante en lo que señala la raíz.

jayra-mashi-nh

bailar-COPARTICIPATIVO-1ERAPERSPOSESORA

mi compañero de baile

¶5. Direccionales

Aquí presentamos los procesos morfológicos que modifican el contenido del verbo sin cambiar su categoría. Algunos pueden aplicarse a nombres.

a) inductivo: **-ru**

Puede indicar movimiento de afuera hacia adentro, de arriba hacia abajo, de adelante hacia atrás.

imu-ru
sembrar-inductivo
sembrar dentro del hoyo

b) eductivo: -shu

Puede indicar movimiento de adentro hacia afuera y de abajo hacia arriba.

ay-shu
llevar (palos, objetos del camino)-EDUCTIVO
sacar (palos, objetos del camino)

c) ascensor: -pta

Indica desplazamiento de la acción hacia arriba.

ill-pta
mirar-ASCENSOR
mirar hacia arriba

d) descensor: -qa

Indica desplazamiento de la acción hacia abajo.

ill-qa
mirar-DESCENSOR
mirar hacia abajo

e) oscilativo: -naqa

Indica desplazamiento en distintas direcciones o repetidamente.

wal-naqa
correr-OSCILATIVO
correr de aquí para allá

f) perifactivo: -kipa

Indica desplazamiento de la acción de un lado al otro del objeto.

ill-kipa

ver-PERIFACTIVO

voltear para mirar a alguien

g) alejador: -muku¹³

Indica una acción hecha de pasada, sin detenimiento.

arp-muku

lavarse la cabeza-ALEJADOR

lavarse la cabeza de pasada

h. propagativo: -tata

Indica acción dispersadora hacia afuera desde un punto central.

jaj-tata

exhalar-PROPAGATIVO

manifestar vida

i) colocador: -kata

Indica acción a través de un espacio, para subir o cruzar.

ir-kata

llevar-COLOCADOR

colocar encima

13. El nombre de este sufijo, *alejador*, que parece no tener que ver con su definición ni su uso en jaqaru, se usa para mantener la analogía con el aimara del sur, donde sí funciona como se indica en el nombre.

- j) congregativo: -thapa

Indica recojo, apilamiento.

apa-thapa

cargar-CONGREGATIVO

amontonar

- k) ubicador: -nuqu

Indica movimiento hacia abajo, pudiendo hacer que la acción cese.

ap-nuqu

cargar-UBICADOR

colocar en el suelo

- l) sostenedor: -qhasa

Indica, con verbos de llevar, que el objeto está siendo sostenido más que llevado. Equivale a *agarrar*.

ir-qhasa

llevar-SOSTENEDOR

tener en las manos

- m) errático: -rpaya

Indica desplazamiento de la acción sin dirección fija.

ikha-rpaya

arrear-ERRÁTICO

botar (al ganado o a las personas)

¶6. Aspectuales¹⁴

a) incoativo: -t'a

Se denomina incoativa a una forma verbal que sirve para indicar el comienzo de una acción.

ill-t'a

ver-INCOATIVO

conocer (a una persona)

Puede verbalizar:

arum-t'a

noche-INCOATIVO

anohecer

b) durativo: -ka

Indica acción que se está realizando, que no ha concluido

mi-k-tha

sembrar-DURATIVO-1ERPERS

yo estoy sembrando

c) puntual: -kha

Expresa la acción como momentánea, súbita

-
14. Tradicionalmente, el aspecto es un fenómeno gramatical que indica la representación que se hace el hablante del proceso manifestado por el verbo (o inclusive por el nombre de acción), es decir, la representación del decurso de un proceso (su desarrollo o su conclusión). Se suelen distinguir de los *aspectuales* (también llamados semiauxiliares o auxiliares de tiempo) en que éstos expresan las características específicas del proceso indicado por el verbo, independientemente de la representación que del proceso tiene el hablante (Cf. DUBOIS, Jean y otros. *Diccionario de Lingüística*. Alianza: Madrid. 2da. ed. 1983).

jaych-kha
golpear-PUNTUAL
matar

ill-kha-w-i
ver-puntual-PASADO-3ERAPERSONA
vio de repente

d) **completivo: -qha**

Indica una acción ya terminada o una acción repetida.

pur-qha
llegar-COMPLETIVO
regresar

al-qha
comprar-COMPLETIVO
volver a comprar

e) **contrafactivo: -ra**

Señala una acción contraria

isht'a-ra
cerrar-CONTRAFACTIVO
abrir

2.3 *La composición*

Como ya habíamos adelantado, la combinación de raíces es poco frecuente, pero se dan varios casos:

wak-jayra
vaca-baile
baile de herranza de vacas

mis-kala
mesa-piedra
mesa de piedra

milak-papa
rojo oscuro-papa
papa milagrosa (tipo de papa)

juntr' -uma
caliente-agua
desayuno

jaq-arú
gente-hablar
jaqaru (el hablar de la gente)

3. ASPECTOS LÉXICOS DE LA FORMACIÓN DE PALABRAS EN JAQARU

Planteados los principales hechos gramaticales (en el sentido de morfológicos) relacionados con la formación de palabras en aimara tupino, pasaremos a organizar estos mismos datos desde el punto de vista de la semántica estructural, es decir, atendiendo a su función léxica, de contenido.

Nuevamente, la siguiente presentación, más bien breve y esquemática, no aspira a ser exhaustiva sino meramente pretende mostrar algunos procedimientos jaqaru y aclarar algunas nociones respecto del funcionamiento de la lengua.

Siguiendo las nociones planteadas por Coseriu¹⁵, distinguiremos tres procesos: *modificación*, *desarrollo* y *composi-*

15. COSERIU, Eugenio. *Gramática, semántica, universales*. Madrid: Gredos. 1978. *Principios de semántica estructural*. Madrid: Gredos. 1986 2da edición.

ción. Aunque presentaremos casos de cada uno de ellos, centraremos nuestra atención en el desarrollo.

3.1 *Modificación*

Se trata de un proceso de formación de palabras que supone la gramaticalización de un elemento, donde la función gramatical¹⁶ implicada es inactual, no semejante a una función oracional, es decir, este proceso afecta a los lexemas como tales, no considerados como miembros de una oración o de un sintagma. Esto ocasiona que la modificación nunca cambie la categoría de la base.

Son procesos de modificación: el cambio de género natural y la cuantificación; esta última, con sus variantes: diminutivo, aumentativo, colectivo, prefijación, entre otras.

En jaqaru, según hemos visto, no hay prefijos. Aunque no hay género gramatical, cabe preguntarse si oposiciones tales como:

karma	warmi
hombre	mujer

pueden entenderse como una modificación. Creemos que no, puesto que no podemos identificar cuál es la base modificada, ni siquiera desde el punto de vista del contenido; efectivamente, no parece existir una unidad en la lengua que reúna los rasgos comunes a estas dos palabras y respecto de la cual, tales palabras serían su modificación.

16. Debe advertirse, según hace Coseriu, que se trata en realidad de funciones paragramaticales, es decir, semejantes a las de la gramática, pero no exactamente las mismas que se hallan en el funcionamiento morfosintáctico.

Al parecer, en jaqaru sólo hay cuantificación. El diminutivo es bastante productivo. Repetimos aquí el ejemplo dado más arriba:

iq-uña
muchacha-DIMINUTIVO
muchachita

No hemos ubicado un sufijo despectivo, aunque es posible hallar relaciones como estas:

warmi	anshuta
mujer	mujerzuela

pero, nuevamente, no creemos que se trate aquí de un proceso de formación de palabras.

La lengua tiene un pluralizador *-kuna*, pero su ausencia no indica necesariamente singular:

jaq-kuna
persona-PLURAL
personas

debe tenerse en cuenta que *jaqi* (persona) puede entenderse también como 'gente', es decir, como su colectivo, sin pluralizador, de suerte que *jaqkuna* puede ser también 'gentes'. Esto puede indicar que en esta lengua se gramaticaliza la cuantificación sin un proceso morfológico ni un cambio de lexema.

El caso más interesante y productivo de modificación es el de los direccionales verbales. Efectivamente, estos elementos no cambian la categoría verbal (en algunos casos pueden ser denominativos, entonces se considerarán *desarrollo*). Repetimos aquí los casos:

imu-ru
sembrar-inductivo
sembrar dentro del hoyo

ay-shu
llevar (palos, objetos del camino)-EDUCTIVO
sacar (palos, objetos del camino)

ill-pta
mirar-ASCENSOR
mirar-hacia arriba

ill-qa
mirar-DESCENSOR
mirar hacia abajo

wal-naqa
correr-OSCILATIVO
correr de aquí para allá

ill-kipa
ver-PERIFACTIVO
voltear para mirar a alguien

arp-muku
lavarse la cabeza-ALEJADOR
lavarse la cabeza de pasada

jaj-tata
exhalar-PROPAGATIVO
manifestar vida

ir-kata
llevar-COLOCADOR
colocar encima

apa-thapa
cargar-CONGREGATIVO
amontonar

ap-nuqu
cargar-UBICADOR
colocar en el suelo

ir-qhasa
llevar-SOSTENEDOR
tener en las manos

ikha-rpayá
arrear-ERRÁTICO
botar (al ganado o a las personas)

Nos parece claro que esta modificación no puede ser entendida como una cuantificación. El calificativo de *direccional* nos parece adecuado. Debe observarse que, salvo algunas excepciones (que no trataremos) este proceso afecta sólo a los verbos.

3.2 Desarrollo

En este caso, se trata también de una gramaticalización que afecta a un elemento, pero aquí la función gramatical implicada es actual, semejante a una función oracional, es decir, el desarrollo afecta a los lexemas considerados como miembros de una oración o de un sintagma. Esto ocasiona que cambie la categoría de la base.

Se pueden encontrar distintos tipos de desarrollo según se atiende a las distintas funciones oracionales implicadas en este proceso. Tendremos desarrollo predicativo, atributivo, de objeto preposicional, entre otros. Además cabe preguntarse cuáles de los valores de la base se conservan en el elemento desarrollado (el agente, el paciente, el aspecto, la reflexividad, etc.).

Encontramos en jaqaru que el desarrollo era ampliamente usado. Vamos a señalar, a modo de primer ordenamiento,

distintos tipos de desarrollo hallados aquí. Esta clasificación es enteramente provisional y sin duda ameritará importantes reformulaciones en cuanto profundicemos en el conocimiento de la lengua.

A) Desarrollo atributivo

Llamaremos así al desarrollo que involucra en un predicado lo que no lo estaba. Típicamente, la transformación en verbo y en adjetivo. Son casos:

shutyi-ntsa
nombre-SATURADOR
nombrar

nap'a-ni
piojo-ATRIBUTIVO
piojoso

jaynu-ni
esposo-ATRIBUTIVO
casada

na-w-tha
yo-EXISTENCIAL-1ER PERSONA
yo soy

En los primeros casos *shutyi* y *nap'a* no tenían una función predicativa, pero sus desarrollos en *shutyintsa* y *nap'ani* han adquirido tal función. Igualmente *jaynuni*, que puede predicarse ahora de alguien. De la misma manera *naywtha* que o realiza un predicado (con ser como existencial) o exige un predicado (con ser como copulativo).

Son de este tipo, también, los siguientes casos, aunque aquí hay que advertir la posible confusión por la glosa, la que —como ocurre en castellano— supone un verbo intermedio (*narigar* y *sangrar*), pero ése no es el caso —creemos— de la

correspondiente palabra jacqaru, que se ha formado con un desarrollo directamente desde el nombre y ha devenido en adjetivo sin pasar por un verbo:

nas-wishi

nariz-PRIVATIVO

desnarigado

wil-wishi

sangre-PRIVATIVO

desangrado, exangüe

B) Desarrollo predicativo

Llamaremos desarrollo predicativo al que opera con predicados, sea considerándolos en forma abstracta y permitirles a su vez recibir un predicado (como en las nominalizaciones), sea dándoles capacidad para formar una oración (como en las verbalizaciones). Aquí tenemos los casos:

amur-w

bueno-EXISTENCIAL

ser bueno

achak-shu

viejo-TRANSFORMADOR

envejecer

q' as-shu

agrio-TRANSFORMADOR

agriar(se)

traka-tsa

hondo-FACTIVO

ahondar

Respecto del siguiente caso, del mismo tipo, debe advertirse que su significado alude sólo al lugar de salida, no al hecho de salir; este último es indicado mediante una forma

homófona al verbo *jalshu*, procedimiento, por otra parte, bastante productivo en jacqaru. Podríamos, inclusive, dudar de su carácter de desarrollo y considerarlo una composición prolexemática (algo por donde se sale):

jalsh-kiri
salir-UBICADOR
salida

En lo que sigue, estamos con toda claridad ante desarrollos predicativos. Se trata del proceso que nos permite señalar “el hecho de...”:

nura-ta
hacer-PARTICIPIAL
hecho

pur~ta
llegar-PARTICIPIAL
llegada

Un tipo especial de desarrollo predicativo es el que se lleva a cabo sin la participación de un sufijo. Por ejemplo:

jayra
bailar

jayra
baile

jalshu
salir

jalshu
salida (el hecho de salir)

No todos ven en estos casos un proceso de formación de palabras. Martha Hardman ha afirmado que estaríamos ante elementos bivalentes, esto es, un tipo de raíz “que puede funcionar como verbo o sustantivo, sin verbalización ni sustantivización”¹⁷. No estamos de acuerdo con esta posición

17. HARDMAN, M. *op. cit.* p. 74.

y creemos que debe identificarse aquí un desarrollo pues es evidente que la base sufre una transformación de su función oracional y de su categoría. Esta conclusión se refuerza frente a casos como:

uma
beber

uma
agua

donde la dirección del desarrollo es inversa (se trata de una verbalización a partir de un nombre; en jaqaru *beber* se dice con algo así como *aguar*). Nos parece difícil sostener aquí la hipótesis de la bivalencia.

Como es de esperarse, el desarrollo se puede aplicar más de una vez, sucesivamente:

achak-shu~ta

A>V>A

viejo-TRANSFORMADOR-PARTICIPIAL

envejecido

No hay en jaqaru desarrollos a partir de prefijaciones pues la lengua carece de prefijos. No hemos hallado evidencia que nos permita sostener la existencia de desarrollo que involucre función de epíteto (del tipo *rojo* > *el rojo*), pero no podemos descartar que haya.

Debemos reiterar que esta brevísima excursión por el desarrollo en jaqaru está muy lejos de agotar las posibilidades. Sólo intenta una primera aproximación.

3.3 Composición

Con este procedimiento la gramaticalización afecta a dos elementos y la función gramatical implicada puede ser actual o inactual. Puede ser de dos tipos: *lexemática* y *prolexemática*.

3.3.1 Composición prolexemática

Cuando uno de los elementos involucrados es de naturaleza pronominal (*algo o alguien*) pero no está expresado por ningún lexema. Para el jaqaru, tenemos los siguientes casos:

phuy-nushu	
soplar-INSTRUMENTALIZADOR	
soplador	(alguien que sopla)
ali-ri	
comprar-AGENTIVO	
comprador	(alguien que compra)
ik-nushu	
dormir-INSTRUMENTALIZADOR	
cama	(algo para dormir)
wasi-ri	
caminar-AGENTIVO	
caminante	(alguien que camina)
jayra-mashi	
bailar-COPARTICIPATIVO	
compañero de baile	(alguien para bailar)

3.3.2 Composición lexemática

Se trata de la composición donde los dos elementos comprometidos son lexemas. Repetimos aquí los ejemplos:

wak-jayra
vaca-baile
baile de herranza de vacas
mis-kala
mesa-piedra
mesa de piedra

milak-papa
rojo oscuro-papa
papa milagrosa (tipo de papa)

juntr' -uma
caliente-agua
desayuno

jaq-arú
gente-hablar
jaqaru (el hablar de la gente)

Es posible combinar ambos tipos de composición:

aya pamp-nushu
cadáver enterrar-INSTRUMENTALIZADOR
cementerio (algo para enterrar cadáveres)

El recuento hecho hasta aquí sólo ha mostrado un esbozo de los procedimientos morfológicos y léxicos del jaqaru. Hay muchos otros tipos –no tan claros– que merecen, sin duda, otra oportunidad.

BIBLIOGRAFÍA

BELLEZA, Neli

1995 *Vocabulario jacaru-castellano, castellano-jacaru (aimara tupino)*. Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas: Cuzco. p. 306.

CERRÓN PALOMINO, Rodolfo

1997 *Reconstrucción del *PA: Morfología. Materiales comparatísticos*. Tiposcrito.

Quechumara. Estructuras paralelas de las lenguas quechua y aimara. CIPCA: La Paz. p. 184.

- 1994 "Quechuística y aimarástica: una propuesta terminológica' En: *Signo & Seña*, 3 Buenos Aires. pp. 21-53.
- COSERIU, Eugenio
- 1986 *Principios de semántica estructural*. Madrid: Gredos. 2da edición. 247 p.
- 1978 *Gramática, semántica, universales*. Madrid: Gredos. 269 p.
- DEZA GALINDO, Juan
- 1992 *Gramática de la lengua aymara*. Artex: Lima. 297 p.
- DUBOIS, Jean y otros
- 1983 *Diccionario de Lingüística*. Alianza: Madrid. 2da. ed. 637 p.
- HARDMAN, Martha
- Compendio de estructura fonológica y morfológica*. Instituto de Estudios Peruanos: Lima. 267 p.

NOTAS

EL TESTAMENTO DE DON JUAN MOGROVEJO DE LA CERDA

Guillermo Lohmann Villena

Publicada en el número anterior del *Boletín* una semblanza de la múltiple personalidad de don Juan Mogrovejo de la Cerda¹, me complace adicionar aquella nota biográfica con el texto de la última disposición de voluntad del fecundo escritor y precisar la fecha de su fallecimiento. Abrigaba esperanzas de que en dicho documento se contuviesen atractivas noticias sobre la labor literaria del testador y se alumbrasen rincones oscuros tocantes a su trayectoria biográfica, pero tales expectativas se han visto frustradas y he de reconocer mi decepción. El silencio sobre esos extremos es absoluto.

-
1. Número 30, segundo semestre de 1998, pp. 9-32. En vía de ribete, aunque confinado en nota, allegamos un poder escriturado por Mogrovejo de la Cerda en 13 de julio de 1629, por el que facultaba al canónigo del Cabildo metropolitano de Lima, doctor Bartolomé de Benavides y de la Cerda—cuyo segundo apellido pregonaba el parentesco— (promovido en 1639 a obispo de Antequera (Nueva España), para gestionarle mercedes, un cargo de Corregidor, o una renta situada sobre tributos de indios (Archivo General de la Nación. Protocolo de Cristóbal de Arauz, 1629-1630 (133), fol. 335).

Gracias al gentil envío del investigador cusqueño licenciado Donato Amado González, podemos dar a la publicidad el tenor del testamento cerrado de Mogrovejo de la Cerda, al que precedieron las formalidades de ley para su apertura. Merced a estas diligencias, que comienzan con la fe de muerte del otorgante, sabemos que nuestro autor expiró el lunes 5 de octubre de 1665 en "las casas de su continua morada ques enfrente del combento de santa catalina". Los testigos instrumentales de la comprobación del escrito reconocieron bajo juramento y con su firma la autenticidad del mismo así como la apertura del pliego por el Corregidor General Luis Ibáñez de Peralta y Cárdenas, Caballero de Santiago. Desfilaron los capitanes y Regidores Luis Enríquez de Monroy y Agustín Jara de la Cerda, alcalde de la Hermandad del Cuzco; Lorenzo Félix de Benavente y el Presbítero Bachiller Alonso Márquez Dávila. En la plica constan además de los anteriores, las firmas de Martín Sánchez Ortuño, Diego de Cárdenas y el Bachiller Bartolomé de Arrúe.

Mogrovejo de la Cerda dictó su disposición testamentaria a mediodía de la víspera de su óbito, y premiosamente alcanzó a firmarla con el pulso muy trémulo². He aquí la transcripción del documento:

En el nombre de dios amen. Sepan q^{tos}. esta carta vieren como yo don Ju^o. mogrobexo de la cerda comisario de la caualleria desta ciu^d. del cuzco hijo Lexitimo de Don Ju^o. de mongrovexo (*sic*) y de doña ysauel de la cerda difuntos Estando como estoy Enfermo de Enfermedad que dios nuestro S^r. a sido seruido de me dar y en mi buen juicio y entendim^{to}. natural tal qual dios nuestro S^r. fue seruido de darme creyendo como firme y berdaderamente creo En el misterio de la S^{ma}. trinidad p^e. hijo y espiritu santo tres perss^{as}. y vn solo dios verdadero y en todo aque-

2. Archivo Departamental del Cuzco. Protocolo de Lorenzo de Mesa Andueza. Legajo 203, 1665, fols. 895-900v.

llo que creE y confiesa La santa madre yglesia En
cuya creencia protesto viuir y morir y porque La
muerte es cosa natural a toda critura (sic) bibiente
deseando poner mi anima en carrera de saluacion y
descargar mi consciencia hago y otorgo mi testam^{to}.
En la manera sig^{te}.
primeram^{te}. encomiendo mi anima a dios nro. S^r.
que la crio y rredimio con su presiosa sangre y el
cuerpo a la tierra de que fue formado = mando que
q^{do}. La boluntad de dios nuestro S^r. fuere seruido de
lleuarme desta uida mi cuerpo sea amortaxado con
el auito de san fran^{co}. y enterrado en la capilla del
carmen de la yglesia de mi p^e. san augⁿ. desta ciu^d.
y me acompañe El cura y sacristan de la catedral
con cruz alta y el demas acompañamiento que
pareciere a mis aluaceas y este dia se me diga vna
misa cantada de cuerpo presente con su biJilia y su
cera e vino y de todo se pague La Limosna acostum-
brada de mis bienes.....
mando se den a las mandas forçosas y rredemp^{on}. de
cautiuos a todas ellas quatro p^{ss}. = Y a Los santos
Lugares de Jerusalem otros quatro p^{ss}. =
declaro que fui casado con doña fran^{ca}. de rojas hija
Lexitima del capⁿ. Ju^o. de La fuente y de doña Ju^a.
de rroxas y al tienpo que me casse con ella me die-
ron En dote La cant^d. de pesos que constara por vn
libro que tiene por titulo en el pergamino Libro de
lo que deuo y E de auer El qual Entrego al p^e.
hernando de ozerin de la compañia de Jesus mi
confessor para que lo guarde y de su cumplimiento
en todo = y de dho. matrim^o. tuue quatro hijos. El
prim^o. doña ysauel de la cerda cassada en potossi
con andres aguado y no Le deuo dote ninguna = y
el segundo el muy rr^{do}. p^e. fray Ju^o. de mogrovexo
rreligioso de mi p^e. san fran^{co}. = y el tercero es doña
clara de mogrovexo casada con don fernan^{do}. de
carrion a la qual no Le di dote ning^a. y al L^{do}. don
manuel mogrovexo presvitero a quien tanpoco no Le
e dado nada sino alimentadole hasta oy.....
declaro que mi hijo fray Ju^o. de mogrovexo quando
profeso hiço rrenunciacion En mi de su Lexitima

con las condiciones que della constara.....
 declaro que los vienes que tenia quando murio mi
 primera mug^r. Los dexo declarados En el dho. mi
 libro que esta en p^r. del dho. p^e. hernando ose rin...
 yten declaro que segunda bez me case con doña
 bernardina de espinossa y la dote que me dieron con
 La susodha. Esta declarado En dho. mi libro questa
 En p^r. de mi confesor como tambien La hacienda que
 yo tenia quando contraxe El dho. segundo matrimo-
 nio = y durante El Emos porcreado (*sic*) por nros.
 hijos leJitimos a doña maria mogrovexo monja pro-
 fesa en el m^o. de S^{ta}. clara cuyo dote que se llevo al
 dho. mon^{rio}. es de vn censo que ympuse sobre mis
 haciendas que tengo en xaxaguana como consta de
 la escrip^a. otorgada ante el presente escriu^o. y el
 ajuar y selda que poseE se la dio el p^e. fray Ju^o. de
 mogrovexo su hermano = y la dha. doña bernardina
 ayudo con tres cientos pesos poco mas / o menos =
 y asimismo huuimos deste dho. m^o. a don toribio
 alfonso mogrovexo colexial en el colexio rreal de san
 anton abad.....
 declaro por mis vienes todo Lo que tengro declarado
 en el dho. mi Libro questa En p^r. de mi confessor.....
 yten declaro que deuo todas Las cantidades questan
 Escritas y declaradas En dho. mi Libro y fuera dellas
 deuo a algunos mercaderes de esta ciu^d. algunas
 cantidades de pesos como constara de sus libros
 cuyas partidas y deudas son de poca cantidad -
 mando que todas Las dhas. deudas se paguen de
 mis vienes.....
 yten declaro que deuo muchas cantidades de pesos
 Las quales tengo escritas y declaradas En dho. libro
 assi de censsos como de vnas casas de que proceden
 y todo lo demas que constare por escrituras y cedula
 autenticas o de otra manera que juridicamente deuo
 pagar se paguen de mis vienes.....
 yten declaro que me deuen muchas cantidades
 questan Escritas y declaradas en el dho. mi Libro -
 mando que se cobren y se pongan por mis vie-
 nes.....
 yten mando se digan por mi anima Las missas que

a mis aluaceas pareciere = y rruego a mis herederos y a la S^{ra}. doña bernardina mi mug^r. que Luego que falleciere Embien setenta y dos p^s. al convento mayor de la congreg^{on}. de nra. S^{ra}. de la O de que E sido prefecto para que me rresciua En el dho. convento y partisipe de Los sufraxios..... y para cumplir y pagar Este mi testamento dexo y nombro por mis aluaceas al p^e. hernando oserin de la comp^a. de Jesus mi confesor y al p^e. fray Ju^o. mogrovexo mi hijo y a doña bernardina de espinoza mi mug^r. y a la susodha. por tenedora de mis vienes y les doy p^r. qual En tal caso se rrequiere para que executen Como en el se q^e. En todo tpo. avnque sea pasado el año del albaceazgo que para ello Les pro-rrogo y cumplido y pagado este mi testamento mandas y legados en el contenidos y en el dho. mi Libro del rremanente que quedare de mis vienes dexo y nombro por mis herederos a doña clara de rroxas mogrovexo doña ysauel de la cerda mogrovexo y al L^{do}. don manuel mogrobexo de la cerda y a doña maria mogrovexo - Y a don toribio alfonso mogrovexo mis hijos Lexitimos para que lo ayan y hereden por yguales partes tanto el vno como el otro con la bendicion de dios y la mia..... Con lo qual rreboco Y anulo otros qualesq^r. testamentos poderes para testar codicilos y otros ynstrumentos que antes deste aya fecho que quiero y mando ninguno dellos balga saluo este que al pres^{te}. hago y otorgo ante el pres^{te}. escriu^o. que balga por mi vltima boluntad o en aquella via y forma que aya Lug^r. de dr^o. y asi lo otorgo y firmo de mi nombre en la ciudad del cuzco en quatro dias del mes de otubre de mill E seis^s. y sesenta y cinco años E yo el escriu^o. doy fee con^o. al otorgante.

Don Ju^o. Mogrouejo de la cerda

Ante mi

Lorenssso De messa Andueza sc^o. pu^o.

REGISTRO

III Encuentro de lexicógrafos de las Academias del Cono Sur Lima, abril de 1999

INFORME

El III Encuentro de lexicógrafos de la Academias del Cono Sur tuvo lugar en Lima los días 5, 6 y 7 de abril de 1999. Asistieron a la reunión D^a. Ofelia Kovacci, Vicepresidenta de la Academia Argentina de Letras, D. Alfredo Matus, Director de la Academia Chilena, y D. Luis Gómez Macker, Presidente de la Comisión de Lexicografía de esta misma Academia, D. Carlos Jones, Secretario de la Academia Nacional de Letras del Uruguay, varios colegas de la Academia Peruana, encabezados por su Director, D. Luis Jaime Cisneros, y D. Gregorio Salvador y D. Humberto López Morales, Presidente y Secretario General, respectivamente, de la Asociación de Academias de la Lengua Española. Fueron invitados también al Encuentro las Academias Boliviana y Paraguaya; la representante de la Boliviana, D^a. Georgette Canedo de Camacho, no pudo asistir debido a complicaciones de última hora. De la Paraguaya no se obtuvo noticia alguna, con seguridad, debido a la situación política que vivió el país durante esos días.

El lunes 5, a las 11:00 horas, se efectuó la solemne inauguración en el Palacio de Osambela, sede de la Academia

Peruana de la Lengua, anfitriona del Encuentro. D. Luis Jaime Cisneros, Director de la Corporación limeña, abrió el acto con palabras de salutación, y a continuación D. Humberto López Morales, Secretario General de la Asociación de Academias de la Lengua Española, tras poner en antecedentes a los colegas de la Academia Peruana, leyó un informe de todo lo relacionado con el proyecto de elaboración del *Diccionario Académico de Americanismos*, desde el último encuentro de Buenos Aires.

Una vez terminado el informe, el Sr. López Morales presentó brevemente el programa informático que sería manejado en la producción del repertorio lexicográfico. El Sr. Secretario agradeció a la Real Academia Española la confección del programa, y a la Academia Argentina de Letras, su importante contribución inicial al mismo.

Se abrió después un turno de palabra, en el que intervinieron los colegas peruanos D. Enrique Carrión y D. Rodolfo Cerrón Palomino, más D. Gregorio Salvador. El Sr. Carrión deseaba saber si el programa contemplaba la posibilidad de distinguir, en el apartado de etimologías, entre el inglés norteamericano y el británico, pregunta que fue respondida afirmativamente. El Sr. Cerrón Palomino cuestionó que en la nómina de lenguas ofrecida en el tercer campo de las secciones Étimo 1 y Étimo 2 apareciera la dicotomía *quechua/quichua*, cuando la forma científica internacional para tal familia lingüística era solo *quechua*. El Sr. Salvador y el Sr. López Morales indicaron que se trataba de una petición de la Academia Ecuatoriana, pero que el *Diccionario*, tanto en su planta como en su programa informático, podría recibir enmiendas. Se acordó utilizar una nueva marca que satisficiera a todos: *qch*.

El Sr. Director de la Peruana obsequió a los académicos con un suculento almuerzo.

Esa tarde, a las 4:00, continuaron las reuniones del Encuentro, esta vez en uno de los salones del Hotel José Antonio, donde estaban alojados los académicos llegados del extranjero.

El Sr. López Morales retomó el asunto del programa informático para explicar algunos pormenores y proponer varias enmiendas, surgidas de su experiencia con el manejo del programa. Los asistentes hicieron también varias propuestas, que fueron todas aprobadas.

Uno de los documentos anexos al informe presentado por el Sr. Secretario General —los extranjerismos y las lexicalizaciones procedentes de marcas registradas aparecidas en la tercera edición de los *Peruanismos* de D^a. Martha Hildebrandt, de la Academia Peruana— recibió una detenida atención por parte de todos, especialmente de los colegas peruanos.

El martes 6 se sesionó mañana y tarde en el mismo salón del Hotel José Antonio. A primera hora de la mañana se revisó rápidamente lo relativo a los protocolos de transliteración al español de anglicismos, italianismos y galicismos. El Sr. Secretario informó de que las enmiendas recibidas de la Academia Argentina de Letras habían sido incorporadas al documento básico.

A continuación se dio la palabra a D^a. Ofelia Kovacci para que presentara su informe sobre italianismos y anglicismos usados en la Argentina. Tras el receso de mediodía, a las 4.00 se continuó con esta revisión. Chile, Perú y, sobre todo, Uruguay especificaron los casos que también se manejaban en sus países. Una vez terminado con la lista de italianismos, se comenzó a trabajar la de anglicismos.

El miércoles 7 por la mañana tuvieron lugar los informes de Chile y de Uruguay. El Sr. Matus presentó 6 documentos de trabajo sobre anglicismos, y el Sr. Gómez Macker (en colaboración con D^a. Marianne Peronard) presentó otro con

anglicismos en la prensa chilena. También el Sr. Jones entregó su informe con los anglicismos encontrados en la prensa uruguaya. Todos estos documentos fueron minuciosamente explicados por sus autores.

La reunión terminó con palabras de gratitud del Sr. Secretario General para todos los asistentes, y muy en especial para la Academia Peruana, que con tanta amabilidad y generosidad había patrocinado la reunión.

Del Encuentro salieron varias tareas mediatas e inmediatas. El Sr. Secretario se comprometía, además de redactar este informe, a comunicar a los informáticos de la Española los cambios sugeridos en el programa informático, y a enmendar la Planta del DAA, según los acuerdos tomados en Lima, documentos que remitiría a los participantes. Daría entrada en la base de datos a los italianismos aprobados en la reunión y remitiría copia de las correspondientes pantallas a las Academias Argentina, Chilena, Peruana y Uruguaya, para que fuesen completadas y enmendadas.

Por su parte, las Academias presentes se comprometieron a reexaminar y a contrastar sus respectivas listas de anglicismos y enviar un documento final ala Comisión Permanente.

Debo añadir, por último, que a las actividades regulares del Encuentro se unió una conferencia de D. Humberto López Morales sobre "América en el *Diccionario* de la Academia Española: de 1992 a la edición del 2001", dictada en la Universidad de Lima el martes 6 por la noche, y otra de D. Gregorio Salvador sobre historia de la norma lingüística hispánica, ofrecida en el Senado de la República el miércoles 7 por la noche.

La reunión terminó oficialmente el miércoles 7, con una cena ofrecida por D^a. Martha Hildebrandt, Secretaria Perpetua de la Academia Peruana.

RESEÑAS

PABLO GUEVARA. *La colisión*. 5 Tomos, Lima, Ediciones COPÉ, 1999.

Lo que ha de leerse son primeras anotaciones de un libro de poesía complejo e inmenso, no sólo por su extensión, sino sobre todo por la densidad de su estructura manifiesta y de sus contenidos.

La colisión es un libro de poesía excéntrico; su excentricidad no es extraña, sin embargo, en la poesía peruana de este siglo que termina. Es excéntrica la poesía de Eguren, la de Vallejo, la de Westphalen, la de Martín Adán, la de César Moro. De diversas maneras la poesía de esos autores se aleja de los centros normativos y altera el orden. Su poética no es de claros sentidos ni de precisos propósitos. Priman las combinaciones imposibles y prohibidas. Sinestesias, oxímorons, disparates desafían la lógica y hacen factible y procedente lo indecible. Pero, sobre todo, como lo ve el poeta de *La colisión* es poética de inmersiones que se arriesga en el sondeo de las profundidades más laberínticas y perturbadoras del sujeto, pues aproxima la poesía al discurso de los fondos perceptivos donde se mezclan las sensaciones que forman el ser pasional y racional del hombre.

La excentricidad de *La colisión* es, en efecto, fruto de un hacer que explora con una amalgama de elementos antitéticos y diferentes, pero se distingue porque además de proceder a

ensamblajes léxicos en el nivel de la frase, articula discursos. El poeta en su búsqueda mezcla y combina los más distintos saberes y discursos, que comprende lo académico y lo popular, lo científico y lo mágico, lo épico y lo lírico, lo antiguo y lo moderno. Lo guía un afán de integración y el deseo de suprimir diferencias y distancias. Quiere un discurso poético que transponga fronteras y se torne también filosofía, lingüística, crítica cultural, sociología, crónica.

Por supuesto que entre esas mezclas no hay que olvidar a la que fusiona cine, teatro y texto poético, es decir, la que une sistemas semióticos distintos. *La colisión* en este aspecto se presenta como una serie formada por cinco actos. Busca ofrecerse como un conjunto de actuaciones si se quiere verbales o escriturales, esto es, como intervenciones persuasivas que convocan al lector bajo la forma del desafío, de la denuncia y de la reflexión para empujarlo más que a una toma de conciencia algo mística acerca de lo que ocurre en la cultura y en la sociedad, a realizar una actuación exploradora y cognoscitiva. Las actuaciones de *La colisión* tratan de provocar la búsqueda de valores purificadores en el orden del saber, de la verdad, de lo bello, de lo bueno y de lo placentero.

El libro elabora una visión del mundo explícitamente ética, estética, cognoscitiva y hedonística. Se ocupa de los compromisos y de los deseos, y se ocupa de los modos de captar y de ver la realidad. Postula una moral y propone nuevas formas de percepción y de representación, desde el punto de vista y la práctica del poeta. Hablar desde un punto de vista y de una práctica de poeta presupone, un sujeto caracterizado por reunir especiales cualidades sensibles, cognoscitivas y pragmáticas, que en el discurso poético de Pablo Guevara parece contar con poderes de brujo y de visionario, anhelos de místico y de asceta, ambiciones de sibarita y de libertino, aspiraciones que traspasan límites y que se fundan en móviles de transgresión, pero también compromisos de moralista y prevenciones de hombres de ciencia.

Los valores mencionados son difícilmente distinguibles entre sí. Ética, estética, epistemología y erótica se entrelazan hasta unificarse. No obstante, lo ético parece jugar un rol principal. Encuentro que *La colisión* propone ideales de pureza en todos los órdenes. Incita a la adhesión por prácticas que suponen elegir la confrontación con la palabra y con la cultura. En la poesía de Pablo Guevara ello equivale a la realización de un discurso que no cede a las convenciones ni a las colusiones que conducen a una fácil, cómoda y perversa obtención de gloria. El poeta puro, en el sentido de Guevara, busca revelar los resortes enajenantes de la cultura presente mediante un hacer que apunta a enunciar la diseminación de los discursos y no su totalidad, que es imposible. El sujeto trata de exponer la explosión que presenta la cultura de hoy. Tomo la noción de *explosión* en el sentido que lo entiende Yuri Lotman, como ruptura de lo continuo y de lo regular¹. La cultura en tal perspectiva aparece en una constante fragmentación que impide anticipaciones y codificaciones, por lo cual es a la vez cultura de programaciones y de modelos que intentan contener en vano la dispersión. Pero hay que señalar que esa cultura en fragmentación no termina de deshacerse, pues en la explosión se recompone, como lo pone en evidencia *La colisión*.

El título del libro refiere, precisamente, a una explosión, a un choque que dispersa cuerpos que se tocan violentamente. Se desarrolla en torno al motivo de la catástrofe del *Titanic*. La quiebra y el hundimiento del gran transatlántico se toma como alegoría de la gran fragmentación que caracteriza a la cultura y a la sociedad de este tiempo. El navío, dotado de los mejores instrumentos técnicos de su época y construido para surtir los más rutilantes efectos de lo espectacular, simboliza la precariedad de lo luminoso, de lo grandioso y de lo afortunado de quienes disfrutaban las glorias del bienestar económico

1. Cf. Lotman, Yuri. *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Gedisa editorial, 1999.

y del reconocimiento en todos los dominios de la cultura. Simboliza también las debilidades de lo que parece invencible. Y metaforiza el orden social estratificado, que brilla en la cúspide pero que se apaga en la base, donde se arruman las clases trabajadoras y los emigrantes.

El iceberg representa la poesía y se asocia curiosamente con la naturaleza, diamantina, pétrea y pura. Literalmente la gran nave se quiebra y hunde al chocar contra la mole de hielo. En el sentido alegórico es el bloque que permite mostrar en el estallido lo que de por sí está fragmentado. Pablo Guevara se acerca a interpretaciones recientes sobre el motivo del hundimiento del *Titanic*. Se ha dicho que ese suceso fascina a la cultura de occidente no tanto por las figuras de la destrucción de un barco que representaba lo más galante, lo más rutilante de las clases altas y lo más asombroso y excelente de la nueva tecnología de principio de siglo, sino porque justamente teniendo esas características se había previsto de mucho tiempo antes que la catástrofe había de ocurrir. Tal colisión era ya parte del imaginario y su realización sorprendió por eso². Ese imaginario en el texto de Guevara es la poesía.

En este punto hay que decir que la alegoría es figura retórica que plantea una relación de expresión explícita entre temas abstractos y figuras del mundo natural. Por ejemplo, la justicia es representada alegóricamente con la figura de la mujer ciega. El esqueleto armado con una guadaña es alegoría de la muerte. La venda y las alas de Cupido son alegoría del amor. Las figuras en todos esos casos son significantes que tienen un propósito ilustrativo y hasta ejemplar, y se hallan subordinados al significado. En *La colisión* la figura alegórica y el tema se hacen equivalentes, términos idénticos, de modo que el *Titanic* que representa simbólicamente a la

2. Cf. Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*, London, Verso, 1989. pp. 69 y ss.

sociedad, pasa a ser también representado por ésta. Se anula la diferencia simbólica, lo recto y lo inverso se convierten en términos indiferentes. Esa indiferenciación no debe ser considerada, sin embargo, como un procedimiento poético, apropiado a su lógica ficcional. El poeta, en cambio, expone una visión que tiene el peso de la verdad y que reproduce los modos de sentir y pensar que predominan en nuestra cultura. La indiferenciación figurativa y temática, dicho sea de paso, caracteriza por ejemplo la cultura de masas que se difunde a través de los comics, los videoclips, las series televisivas y el cine.

Pero hay que precisar que la manifiesta confusión de los planos perceptivos y la fragmentación de la realidad es más propia de la esfera de la cultura, a la que pertenece el *Titanic*, que a la esfera de la naturaleza, a la que pertenece el iceberg. En esta esfera son visibles rasgos de unidad y de diferencia. Las figuras que sobresalen en el campo de la naturaleza son el mar y el desierto. El mar es espacio de lo infinito, de lo profundo, de lo integral, mientras que el desierto es superficie cuya extensión lleva para el que ve infinidad de sentidos, profundidades y aleaciones. En el mar y el desierto los objetos se acomodan en su diversidad y diferencia. Las mezclas distinguen. En el mundo de la cultura, todo se desintegra. Las selecciones dispersan.

Las figuras de la naturaleza remiten, por tanto, a un ideal de unidad y se contraponen a las figuras de la cultura que remiten a una representación de desintegración.

La colisión, sin embargo, no es libro de oposiciones claras y distintas, como se ha planteado; en él brilla la contradicción. Por eso aparece como un texto de superficies oceánicas y desérticas que se extiende infinito, que mezcla lo disperso a fin alumbrar las diferencias.

Santiago Lopez Maguiña
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

RENATO CISNEROS. *Ritual de los prójimos*. Lima, Universidad de Lima, Fondo de Desarrollo editorial, 1999.

En el poema "Alteración", uno de los más efectivos y limpios de este libro, se lee: "el amor y la muerte tienen prepotente la boca", yo agregaría –por lo menos en este caso– también quienes presentan libros. Porque en la poesía, como sabemos todos, la certeza o la propiedad de la razón son casi un acto de fe. Por eso, me atrevo a decir que simplemente si encadenamos ese mismo verso con el siguiente, nace la sorpresa, la chispa, la semilla de la verdadera poesía: "el amor y la muerte tiene prepotente la boca / y se anidan sobre el esqueleto del corazón".

Conocí a Renato hace ya un buen tiempo, en una lectura de poesía en el Centro Cultural de España. Yo llegaba solo y totalmente desorientado, y él se acercó a conversar. La verdad es que los dos estábamos igual de perdidos, pero así y todo leímos nuestros poemas, con esa saludable combinación de orgullo y de vergüenza. Recuerdo que lo primero que me llamó la atención fue su gran amabilidad y ese valioso don –por lo menos para mí– de asombrarse de las cosas antes de preguntarse cómo se llaman o de dónde han venido, o quién las ha hecho. (En ese sentido, y como un paréntesis, me atrevería a intuir que Renato está totalmente de acuerdo con Emilio Adolfo Westphalen cuando dice que el gran ideal es que toda poesía sea anónima, de manera que se lee sin pre-

juicios, sin sobrecargas afectivas o motivaciones que no tienen nada que ver con el arte).

Si hacemos un balance de la joven poesía peruana —esto entre comillas, porque no creo que la poesía tenga pasaporte o D.N.I.— podremos, quizá un tanto sesgadamente y a grandes rasgos, llegar a la conclusión de que se ha apostado básicamente por dos vías —a pesar de que, claro, hay gran variedad de voces—. De estas dos vías, la primera está marcada por una poesía interiorista, de tono menor, difícil, con pretensiones reflexivas y un lenguaje cerrado. Y la segunda —aunque ésta en menor medida— ha sido marcada por la presencia de un grupo de poetas que ha preferido explotar los extremos de la coloquialidad o la violencia del desenfado, la voz y el paisaje de la calle —no sin cierto aderezo de malditismo— quizás todavía con algunos desgastados ecos de la generación beatnik norteamericana. Pues bien, Renato ha optado —no sé si conscientemente o no, eso no importa para el caso—, por lo más difícil, y, por eso mismo, lo más atractivo: no guarecerse bajo ninguno de estos techos —son techos finalmente—, él ha preferido confiar más en la intuición de su propio pulso que en la seguridad de un camino asfaltado. “Ritual de los prójimos” es un libro que sorprende por eso, por la vocación de espejo, la honestidad expresiva, digamos, que es finalmente el primer requisito —y quizás también el más importante— para que un poema funcione. Pero ojo, no me estoy refiriendo al supuesto carácter confesional de la poesía, sino al compromiso con la búsqueda de belleza, de verdad o de conocimiento que entraña el acto de lanzarse a escribir, y que este libro ratifica en cada página. Porque, en todo caso, creo que la mejor forma de acercarse a este difícil arte, es pensar que escribir un poema no es sino cavar una mina dentro de uno mismo: asombrado ante el silencio con tu pequeña linterna en la frente, con poco aire pero oliendo el brillo de los diamantes.

Felizmente, en este libro no hay ninguno de esos baches en los que suele caer un joven poeta que intenta abrirse

brecha solo y con audacia. No hay excesos, no hay versos vacíos, o adornos, o colores y formas gratuitas. Hay deudas, sí, y eso es saludable. Pero no hay ese desmesurado y peligroso afán experimental. Tampoco el exhibicionismo autocomplaciente que es sinónimo de inmadurez. En "Ritual de los prójimos", hay, por el contrario, la certeza de que en cada página el autor tiene algo que decir: un tema, y la certeza también de que ese tema sólo va a poder ser abordado de una manera, con un lenguaje, un tono, que va a venir como un embrión en el origen del texto, y que es un reto para la destreza del poeta aprender a capturarlo, a presentirlo. Pero lo mejor es que ese "algo que decir" no ha llegado desprotegido, despojado de brillo o de textura por el impulso de la urgencia expresiva, sino que constantemente nos sorprende con imágenes exactas, redondas: "el amor ahogándose en los espejos de mi cuerpo", dice por ejemplo en Redención, o "y tú naces y me llevas / a las colinas donde copula el Tiempo", que son los últimos versos del poema. En algún patio deshabitado.

Nunca he sabido por qué la gente suele hablar de "poetas y escritores", diferenciando ambos términos, como si los poetas no escribieran sino que fueran algo así como una especie de fusibles de Dios, de pararrayos, una suerte de iluminados perpetuos de los que brotan palabras maravillosas que caminan solas y encantadas hasta el papel. La poesía es un largo oficio inservible dice en cambio Renato, no sin un callado grito de rabia, pero con la absoluta conciencia de que cada verso, cada pausa, requiere una precisión matemática: trabajo, exactitud y concisión. Y Renato ha asumido todo esto con la humildad del que escucha, y la necesaria ambición del que ha aprendido a mirar. La poesía, pues, crece a punta de pestañas quemadas, y de eso sí no tengo la menor duda. En ese sentido, "Ritual de los prójimos" es un libro en el que entre cada línea, en la pausa de un verso hasta otro verso, sentimos eso. Y eso se explicita cuando acabamos de leer todo el conjunto y cerramos el libro. El lenguaje ha sido exprimido, se le ha hecho gritar como quería Octavio Paz cuando les decía a las palabras: "chillen putas".

Y las palabras han gritado. *"Ritual de los prójimos"* es un libro bello escrito desde la edad de su autor, desde un lugar que es sólo suyo y que ha sido absolutamente asumido, con dolor y con emoción, con alegría y miedo. Ultimamente – y creo que por haber leído mal no sé qué tradición– los jóvenes poetas han asumido que lo único interesante es lo escabroso, las formas voluptuosas de la maldad y los sentimientos negativos. "La bondad no es atractiva" piensan en coro. Pues bien uno de los mayores méritos de *"Ritual de los prójimos"* es comprobar contundentemente lo contrario.

Diego Otero
Universidad de Lima

GERARDO CIANCIO. *La crítica integral (en torno a la ensayística de Arturo Sergio Visca)*. Academia Nacional de Letras, Montevideo, 1998; 70 pp.

En este libro, Ciancio, más que una crítica literaria, pretende realizar un estudio sobre los diferentes aspectos del discurso crítico-ensayístico de Arturo Sergio Visca.

En lo que respecta a la 'generación del 45', se pueden distinguir dos grupos en el medio literario uruguayo: el de la revista NUMERO, entre cuyos miembros destaca Mario Benedetti, y el que gira en torno a la revista ASIR, en el que Visca fue el miembro más destacado. De este último grupo, los críticos de la época desaprobaron su nacionalismo y prefirieron el cosmopolitismo del grupo NUMERO. Visca fue mal llamado conservador por estos críticos debido a que prestó atención a textos olvidados por los uruguayos que no supieron 'ver' lo que se escondía tras de ellos mientras que, por otro lado, criticó textos mal mitificados. Fue, en este sentido, innovador, pues, en opinión de Ciancio, la crítica literaria pone en evidencia lo que el lector promedio no distingue. Este lector es, sin embargo, apoyado por Visca, ya que lee gozando el texto, viendo en éste el discurso propio; emociones inexistentes en una lectura crítica.

Otra característica frecuente en el discurso de Visca es una "constante preocupación por los problemas teóricos,

metodológicos y estéticos del fenómeno literario" (p. 35). Visca nombra primero dos tipos de lecturas críticas: una "en lejanía", carente de emociones, que trata de hacer un análisis objetivo basándose inevitablemente en conceptos teóricos —los únicos que le podrían dar sustento—; y la otra "en cercanía", que tiene como resultado la 'crítica impresionista', que expresa el efecto de la obra en el crítico. Luego afirma que ninguna de las dos es la ideal y nombra una tercera, la "crítica integral", que cumpliría con las dos exigencias fundamentales de la crítica: "atender cuidadosamente a los datos experimentales que el texto proporciona y [...] analizar reflexiva y objetivamente [...] los datos experimentales obtenidos" (p. 22). Además, para un 'análisis objetivo' es necesaria una no adhesión a las diferentes orientaciones de la teoría literaria.

Visca afirma que la literatura es una interpretación de la realidad y está condicionada por "una situación vital determinada" (p. 59) que se refleja en la creación literaria y está en estrecha relación con ésta última. Pero cómo y en qué aspectos lo hace es un problema para la crítica, que debe buscar siempre los motivos extra-literarios y el referente en lo real que se aprecia en la obra. También debe tener muy en cuenta la relación de la ideología con la literatura.

Tocó Visca además temas referidos a la producción ensayística uruguaya logrando elaborar una serie de pautas claves del ensayo, aunque después afirmó que su intención no era la de crear "una especie de teoría del ensayo" (p. 49). Otro tema recurrente en su obra es el de la historia literaria uruguaya. A partir del análisis crítico que él postula, ha tejido un "panorama histórico-crítico de la literatura uruguaya" (p. 51), marcando las distintas corrientes, generaciones, movimientos, etc.

Hacer una crítica de la obra de un crítico ha de ser una maniobra un tanto arriesgada, sobre todo cuando éste es alguien de la talla de Visca. Esta podría ser la razón por la

cual Ciancio no se aventura a hacer algo más que una revisión de la producción de Visca.

Andrés Rosario Hamann
Universidad Católica del Perú

INDICE DEL TOMO 31

ARTICULOS

- Luis Jaime Cisneros. *Borges, el memorable* 9-12
- José León Herrera. *Lengua y tradición en la India* 13-41
- Marcos Matos. *La poesía de César Vallejo: Tradición e innovación* 43-62
- Carlos Eduardo Zavaleta. *La novela poética peruana en el siglo XX* 63-94
- Enrique Ballón Aguirre. *Los incidentes objetivantes del discurso subjetivo* 95-129
- Miguel Rodríguez Mondoñedo. *La formación de palabras en aimara túpino* 131-160

NOTAS

- El testamento de Don Juan Mogrovejo de la Cerda 163-167

REGISTRO

- III Encuentro de lexicógrafos de las Academias del Cono Sur Lima, abril de 1999 171-174

RESEÑAS

Pablo Guevara. <i>La colisión.</i>	177-181
Renato Cisneros. <i>Ritual de los prójimos.</i>	182-185
Gerardo Ciancio. <i>La crítica literaria integral (en torno a la ensayística de Arturo Sergio Visca).</i>	186-188

