

B
O
L
E
T
I
N

33

Lima
2000

La Academia Peruana de la Lengua agradece el generoso aporte de la Pontificia Universidad Católica del Perú, de la Universidad Peruana Cayetano Heredia, de la Universidad del Pacífico y de la Universidad de Lima que como integrantes del Consorcio de Universidades han financiado la presente edición.

ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA
Conde de Superunda 298
Lima 1 - Perú

BOLETÍN DE LA
ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

Nueva época

Lima, 1er. semestre del 2000

Número 33

ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

DIRECTOR:	Luis Jaime Cisneros
VICE DIRECTOR:	Guillermo Lohmann Villena
SECRETARIA PERPETUA:	Martha Hildebrandt
CENSOR:	Estuardo Núñez
TESORERO:	Manuel Pantigoso
BIBLIOTECARIO:	Enrique Carrión Ordóñez

Académicos de Número

Alberto Wagner de Reyna	(1961)
Luis Jaime Cisneros	(1965)
Estuardo Núñez	(1965)
Guillermo Lohmann Villena	(1971)
Francisco Miró Quesada	(1971)
Martha Hildebrandt	(1971)
Mario Vargas Llosa	(1975)
Javier Sologuren	(1975)
Carlos Germán Belli	(1980)
José Agustín De la Puente	(1980)
Enrique Carrión Ordóñez	(1980)
José Luis Rivarola	(1982)
Manuel Pantigoso	(1982)
Rodolfo Cerrón Palomino	(1991)
Jorge Puccinelli	(1993)
Javier Mariátegui	(1994)
Gustavo Gutiérrez	(1995)
Washington Delgado	(1995)
Fernando de Trazegnies	(1996)
Fernando de Szyszlo	(1997)
Jorge Cornejo Polar	(1997)
José León Herrera	(1998)
Carlos E. Zavaleta	(1999)

Marco Martos	(1999)
Ricardo Silva Santisteban	(Electo)
Abelardo Oquendo	(Electo)
Ricardo González Vigil	(Electo)
Edgardo Rivera Martínez	(Electo)

Académicos Correspondientes

- a) Peruanos:
- | | |
|-------------------------|-----------------------|
| Américo Ferrari | (Ginebra) |
| Alfredo Bryce Echenique | (Madrid) |
| Luis Loayza | (Ginebra) |
| José Miguel Oviedo | (Philadelphia) |
| Fernando Tola Mendoza | (Buenos Aires) |
| Armando Zubizarreta | (Cleveland) |
| Rocío Caravedo | (Padua) |
| Manuel Baquerizo | (Huancayo, Perú) |
| Luis Enrique López | (Cochabamba, Bolivia) |
- b) Extranjeros:
- | | |
|--------------------------|------------------|
| Eugenio Coseriu | (Tübingen) |
| Roberto Paoli | (Firenze) |
| Bernard Pottier | (París) |
| Günther Haensch | (Augsburg) |
| André Coyné | (París) |
| Manuel Alvar | (Madrid) |
| Fernando Lázaro Carreter | (Madrid) |
| Germán de Granda | (Valladolid) |
| Ernst Zierer | (Trujillo, Perú) |



Para suscripciones dirigirse a Roberto Vergaray Arias,
Gerente General de E. ITURRIAGA & Cía. S.A.
Jirón Ica 441, A, Of. 109. Lima/ Casilla 4640/
Fax 51-1-426 2742/ Teléfono 51-1-428 1979/
E-mail: perubooks@computextos.com.pe

UNA OLVIDADA CARTA-PRÓLOGO DE
RICARDO PALMA
(EN *EL "REAL FELIPE"* DE ANÍBAL GÁLVEZ)

Oswaldo Holguín Callo
Comunidad Católica del Perú

En los numerosos prólogos que escribió durante su larga carrera literaria, a menudo vertió Ricardo Palma preciosas noticias autobiográficas, principios ideológicos y morales, apreciaciones estilísticas, todo un caudal, en fin, de ideas, actitudes y juicios que no siempre han aprovechado los estudiosos. Uno de esos textos, en verdad una carta-prólogo, desconocida por sus bibliógrafos (Sturgis E. Leavitt, Raúl Porras Barrenechea, Guillermo Feliú Cruz, Enrique D. Tovar y Ramírez, Ángel Flores, David William Foster, Flor María Rodríguez-Arenas, Carlos Villanes Cairo, etc.), apareció al frente del segundo volumen de *El "Real Felipe"* de Aníbal Gálvez, datado en Lima el 30 de julio de 1909.

Aníbal Gálvez (Cajabamba, Cajamarca, 29 set. 1865-Barranco, Lima, 9 ene. 1922) estudió en los Colegios San Ramón de Cajamarca y Guadalupe de Lima, y en la Facultad de Jurisprudencia de la Universidad de San Marcos, donde se graduó de bachiller en Ciencias Políticas y Administrativas (1885) y doctor en Jurisprudencia (1890). Recibido de abogado en

este último año, fue relator de la Sala del Crimen de la Corte Superior de Lima (1894-1900), juez de derecho en Chancay (1900-), y del crimen (1907-) y de primera instancia en lo civil en Lima (1917-), retirándose de la judicatura en 1918. Como miembro del Colegio de Abogados de Lima (1892-), fue diputado primero de su junta directiva (1916-1917). Muy joven reveló preocupación social en el opúsculo *Condición de la clase obrera en el Perú y medios de mejorarla* (1895), y en política, como militante del Partido Liberal, llegó a ser vocal y secretario de esa agrupación, diputado suplente por la provincia de Huallaga (1913-1918) y titular por la de Cajabamba (1920), y secretario de la comisión parlamentaria para la reforma de la legislación penal¹.

Seducido por la historia, su calidad de magistrado le permitió descubrir en los archivos judiciales algunas causas seguidas a los conspiradores y revolucionarios que actuaron en tiempos de los Virreyes Abascal y Pezuela, en las dos primeras décadas del siglo XIX². Fruto de sus pesquisas, no menos que de su talento reconstructor, fueron numerosos artículos historiográficos aparecidos en diarios y revistas limeños de fines de esa centuria y comienzos de la siguiente

1. Cf. Ausejo, F.: "Aníbal Gálvez", en *El Comercio* (Lima), 11 ene. 1922, 1ª ed., p. 3, cols. 4-5; Ravines Sánchez, Tristán: *Diccionario histórico y biográfico de Cajamarca* (Lima: Editorial Los Pinos E. I. R. L., 1999), p. 80; Romero de Valle, Emilia: *Diccionario manual de literatura peruana y materias afines* (Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1966), p. 132; San Cristóbal, Evaristo (E. S. C.): 'Aníbal Gálvez Valderrama (1865-1922)', en "Los fundadores del Instituto Histórico del Perú", en *Revista Histórica* (Lima, 1955-1956), 22, pp. 61-62; y Tauro, Alberto: *Enciclopedia ilustrada del Perú. Síntesis del conocimiento integral del Perú, desde sus orígenes hasta la actualidad* (Lima: PEISA, 1987, III, p. 842).
2. "Su cargo de relator de la Corte Superior de Lima le permitió escudriñar los archivos de la Real Audiencia, en donde se conservaban los procesos seguidos a los primeros revolucionarios..." (cf. Vargas Ugarte, S. J., Rubén: "Gálvez Valderrama, Aníbal", en Milla Batres, Carlos (ed.): *Diccionario histórico y biográfico del Perú. Siglos XV-XX* (Lima: Editorial Milla Batres S. A., 1986, 2ª ed.), IV, p. 119).

(*El Comercio*, *La Prensa*, *El Callao*, *Prisma*, *Variedades e Ilustración Peruana*, entre otros), aunque la justificada fama de historiador se la dieron sus libros *El "Real Felipe"* (1908 y 1909, 2 vols.), *Zela* (1911, 2 vols.)³, *La instrucción pública en el Perú y el "Instituto de Lima"*. (*Apuntes históricos*) (1913), colegio del cual fue profesor, y *El Colegio de Abogados de Lima. Historia de su fundación* (1915). Sin embargo, ya antes de publicarlos se le vio entre los primeros miembros de número –fundadores– del Instituto Histórico del Perú (1905)⁴. Tales obras, elogiadas por la comunidad y sus órganos representativos, vieron la luz en un momento propicio para la historiografía peruana, cuando alcanzó especial relieve el tiempo de la Independencia –conjurado por el recuerdo y la celebración del centenario de algunos acontecimientos– y se esforzaban por estudiarla, entre otros seguidores de Clío, Tomás Lama, Manuel Nemesio Vargas, Enrique C. Basadre, José Augusto de Izcue, Luis Antonio Eguiguren, Jorge Corbacho, Manuel C. Bonilla, José Uriel García, Jenaro E. Herrera, Eugenio Larrabure y Unanue e Ismael Portal⁵. Gálvez, como otros intelectuales de su tiempo, también obró movido por el propósito nacionalista de demostrar que los peruanos no fueron ajenos a la lucha y a los sacrificios que demandó la Independencia hispanoamericana⁶. El P. Vargas

-
3. El folleto *Los Porteños* (1911) es el cap. IX (en la 2ª parte) de *Zela*, con pequeñas diferencias al inicio.
 4. Del cual fue su tesorero en 1909 (cf. Hampe Martínez, Teodoro: "Los miembros de número de la Academia Nacional de la Historia (Instituto Histórico del Perú) 1905-1984", en *Revista Histórica* (Lima, 1983-1984), 34, pp. 281-353). También fue miembro correspondiente de la Academia Española de la Historia y de la Sociedad Geográfica de Lima.
 5. Cf. Basadre, Jorge: *Introducción a las bases documentales para la Historia de la República del Perú*, con algunas reflexiones (Lima: Ediciones P. L. V., 1971), II, pp. 783-84.
 6. "...la sed que hay en nuestro país de historia verdadera y basada en inobjetable documentación, para destruir ese gran prejuicio pregonado en el extranjero, de que el Perú nada hizo para conseguir su autonomía; y borrar de las páginas de los libros históricos la afirmación de que solamente fuimos segundas voces en el gran concierto de la revolución americana" (cf. *Zela* (Lima: Imp. La Industria, 1911), 2ª parte, p. iii). "Sa-

Ugarte y Evaristo San Cristóval han reconocido sus méritos⁷, como en su tiempo lo hicieron otros críticos⁸. Al parecer, dejó obra inédita⁹.

Pero antes de plasmar sus libros de historia, y sin duda bajo el influjo de Palma, Gálvez cultivó el relato histórico-literario a la manera de ese modelo, publicando numerosas y logradas tradiciones, en estilo imitado al maestro¹⁰, que al fin

bido es que escritores chilenos y otros han acusado al Perú de no haber contribuido a las luchas por la independencia sud-americana y de haberse mantenido indiferente mientras se cubrían de gloria sus hermanos. Los trabajos de Gálvez, de Izcue, de Barreda, de Vargas, están demostrando lo injusto y apasionado de esa acusación y poniendo en claro que los peruanos fueron los primeros en sufrir y morir por la Patria" (cf. *Juan Estudiante* (seud. de Luis Ulloa Cisneros): "Zela", *ibid.*, p. xi).

7. Historiador de sucesos y trabajos políticos (revoluciones y conspiraciones), Gálvez demostró poseer una fértil imaginación a la hora de reconstruir escenarios y situaciones, y "supo dar mucho interés al relato, presentándolo en forma amena y variada"; de estilo fácil, ameno e interesante, reveló, sin embargo, "propensión al género novelesco", sobre todo en sus sabrosas *Cosas de antaño* (cf. Vargas Ugarte: "Gálvez Valderrama, Aníbal" cit. y *Manual de estudios peruanistas* (Lima: Lib. e Imp. Gil, 1959, 4ª ed.), p. 404, *respec.*). "Nadie antes que él había usado de tal prolijidad en la compulsa de semejantes papeles que se encerraban en los protocolos, puede decirse, intocados todavía" (cf. San Cristóval: 'Aníbal Gálvez Valderrama (1865-1922)' cit., p. 61).
8. V. gr. Eugenio Larrabure y Unanue, Pedro Quina Castañón y Luis Ulloa Cisneros (cf. Gálvez: *Zela* cit., 2ª parte, p. v-vi y ix-xiii).
9. "Tenía en proyecto otros trabajos sobre temas parecidos, pero hasta nosotros no han llegado" (cf. Vargas Ugarte: "Gálvez Valderrama, Aníbal" cit.). Al final de una de sus obras anunció tener en prensa "León de los Caballeros. (Huánuco)" y en preparación "Zela" (única publicada), "Los huamalíes", "Tacna", "Pumacacahua", "Arica y Tarapacá", "Abascal", "El conde de Dundonald" y "Arenales", vale decir todo un conjunto de obras amparadas por la cronología de la Independencia del Perú (cf. *El "Real Felipe"* (Lima: Imp. Liberal, 1909), 2ª parte, p. s. n.). También mencionó una "...historia de la prensa en el Perú, libro que tengo en preparación..." (cf. *Zela* cit., 2ª parte, p. 24).
10. Clemente Palma lo menciona entre los "cultivadores felices del género" pues "...publicó varios opúsculos tradicionales" (cf. "La tradición, los tradicionistas y las cosas de don Ricardo Palma", en *Sociedad Amigos de Palma: Ricardo Palma 1833-/1933* (Lima: Cía. de Impresiones y Publicidad, 1934), p. 225).

reunió bajo el título de *Cosas de antaño. Crónicas peruanas* (1905 y 1909?)¹¹. Por cierto, ellas también se nutrieron de sus hallazgos en los archivos judiciales¹² y han sido justamente observadas por abundar en “información histórica no integrada plenamente en la narración...”¹³. Otra faceta de su labor intelectual fue la doctrina jurídica en materia penal¹⁴.

Aníbal Gálvez debió de admirar a Palma desde fecha muy temprana de su vida. Lo cierto es que imitó su estilo, quizá mejor que ningún otro tradicionista de su generación, y puso en sus manos sus *Cosas de antaño* con las siguientes palabras: “A don Ricardo Palma, maestro / y orgullo de las letras patrias, en tes- / timonio de respetuosa admiración. / El autor [rubricado]”¹⁵. Palma leyó el libro y no dudó en estampar sendas aprobaciones en dos tradiciones: “El destierro de San Cristóbal” –“Esta tradición está muy / bien hecha. / Palma [rubricado]”– y “La Presa y la Calderón” –“Esta tradición merece / mi elogio– R. Palma [rubricado]”¹⁶. Palma influyó mucho en Gálvez, quien le tomó prestados no sólo diversos

-
11. Cf. *Cosas de antaño. Crónicas peruanas*. Lima: Imp. de “El Tiempo”, 1905. 153, (1) p.; 2ª ed. Huacho (?), 1909 (?). 122 p. Contiene 23 tradiciones.
 12. “El examen de antiguos expedientes le permitió descubrir curiosos episodios que forman la trama posterior de sus tradiciones” (cf. Núñez, Estuardo (comp.): *Tradiciones hispanoamericanas* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979), pp. xxxviii-xxxix).
 13. Cf. González Vigil, Ricardo: “La tradición en Hispanoamérica”, en *Retablo de autores peruanos* (Lima: Ediciones Arco Iris, 1990), p. 202. En efecto, Gálvez inserta a menudo documentos con el afán de probar la veracidad de los hechos que refiere, pero al hacerlo quiebra la unidad de la narración y desvirtúa la naturaleza de la tradición.
 14. Cf. *Notas y concordancias al Código de procedimientos en materia criminal* (1920) y *Código de procedimientos en materia criminal. Exposición y comentarios* (1920). Distinto carácter tuvo su *Timbres. Leyes, decretos y resoluciones relativas a este impuesto, compiladas y concordadas...* (1890).
 15. Cf. anteportada de *Cosas de antaño* (1905) cit., ejemplar de la Colección Palma de la Biblioteca Nacional del Perú.
 16. Cf. *ibid.*, pp. 39 (a lápiz) y 47, respect. “La Presa y la Calderón” ha sido recogida en Núñez: *Tradiciones hispanoamericanas* cit., pp. 292-97.

elementos de su particular estilo literario —humor, diálogos animados, lenguaje coloquial, etc.¹⁷— sino de su lectura de la historia peruana, v. gr. la controvertida versión del envenenamiento de José Sánchez Carrión por mano de un extranjero¹⁸. Maestro y discípulo tuvieron otros puntos de contacto: la adhesión al liberalismo, el culto del pasado, el sentido heroico —casi veneración— de la independencia patria y la voluntad de rescatarla para ejemplo de las generaciones, etc., reuniéndolos en 1911 la conmemoración del centenario de la rebelión dirigida en Tacna por Francisco Antonio de Zela¹⁹.

El "Real Felipe" es la historia de la abortada conspiración que en 1818 pretendió tomar esa fortaleza chalaca, en la que participaron, entre otros patriotas, José Gómez, Nicolás Alcázar y José Casimiro Espejo, quienes pagaron con la vida tan audaz proyecto. Sus primeros capítulos se ocupan, sin mayor profundidad, del pasado del Callao y de la construcción de la fortaleza a mediados del siglo XVIII. Más adelante, el grueso de la obra proporciona detalles preciosos del suceso al que está consagrada, pues Gálvez consultó los voluminosos autos del proceso seguido a los conspiradores, lo que le permitió referir, paso a paso, sus planes, preparativos y movimientos, y, al fracasar la intentona, su captura, procesamiento y castigo²⁰. El autor hace frecuente uso de su imaginación cuando

17. Incluso la forma de datar los artículos.

18. Cf. *El Colegio de Abogados de Lima. Historia de su fundación* (Lima: Ilustre Colegio de Abogados, 1915), p. 155.

19. Ambos integraron el numeroso comité ad hoc, aunque Palma como Director de la Biblioteca Nacional (cf. "Comité del Centenario de Zela", en *Ilustración Peruana* (Lima, 21 jun. 1911), 90, p. 1118). También coincidieron en el Instituto Histórico del Perú, del que Palma fue miembro nato en virtud de la misma función (cf. *Revista Histórica* (Lima, mar. 1906), 1: 1, pp. 111-12).

20. "...con pericia reconocida, disecciona las diferentes piezas de los expedientes prolijos. Declaraciones, versiones de testigos, exposiciones de los protagonistas, instructivas, expedición de autos y sentencias, absorbieron por entero la atención..." de Gálvez (cf. San Cristóval: 'Ánibal Gálvez Valderrama (1865-1922)' cit., p. 61).

ofrece cuadros dialogados, salva los vacíos documentales o saca partido de la miseria humana para exaltar el valor y la abnegación de los personajes que retrata²¹. Antes de aparecer como libro, gran parte de *El "Real Felipe"* se publicó por entregas en las influyentes revistas *Prisma* y *Variedades*, mereciendo sus dos volúmenes medallas de oro otorgadas por las Municipalidades del Callao y de Lima²².

Palma quedó muy complacido al leer la atractiva obra y seguramente manifestó el deseo de estimular públicamente a su autor²³. Lo cierto es que concretó la siguiente, memoriosa y alentadora,

"Carta-Prólogo"²⁴
[pleca]

Lima, 30 de julio de 1909.
Señor doctor don Aníbal Gálvez.
Mi buen amigo:

Aunque mi deficiencia de salud me mantiene, desde hace un año, apartado de toda tarea literaria que reclame esfuerzo cerebral, grande o pequeño²⁵, quiero darme la patriótica satisfacción de enviar a

-
21. Por ello el P. Vargas Ugarte describe la obra como una "monografía con ribetes de novela... donde se transcriben muchos docum[sic]s. del proceso que se siguió a los reos" (cf. *Manual de estudios peruanistas* cit., p. 388).
22. Cf. *El "Real Felipe"*. Primera parte. Lima: Imp. "Prisma", 1907 (i. e. 1908). (1), 198, (1) p., ils. (retratos), planos; y *El "Real Felipe"*. Segunda parte. Lima: Imp. Liberal, 1909. v, 247, (3) p., cuadro. En ambos vols., antes del título: *Historia nacional. 1818*.
23. Tal vez intercedió su hijo Clemente, director de dichas revistas y amigo de Gálvez (cf. *Variedades* (Lima, 1º ago. 1908), 22, pp. 712-13).
24. Cf. *El "Real Felipe"* cit., 2ª parte, pp. iii-v.
25. Otras cartas contemporáneas de Palma refieren sus achaques y limitaciones intelectuales desde 1908, v. gr. la de 22 abr. 1909 a Daniel Granada (cf. López Morales, Humberto (ed.): "Cartas inéditas de Ricardo Palma a Daniel Granada. Para la historia de las Academias", en *Revista de Filología Española* (Madrid, 1992), 72: 3 y 4, p. 721)

usted, junto con mi felicitación muy sincera, breves frases de aliento, a fin de que persevere en la labor de historiógrafo, para la que, en los dos primeros tomos de *El Real Felipe*²⁶, ha revelado poseer envidiables condiciones intelectuales, altura de criterio y admirable paciencia de benedictino en la descifración de rancios, empolvados y casi ilegibles protocolos.

La historia de la revolución que, en 1818, debió de estallar en la fortaleza o castillo del Callao, era muy embrionariamente conocida²⁷. / Tuvo usted la fortuna de encontrar, como quien encuentra el filón de aurífera mina, el abultadísimo proceso a que puso término el cadalso levantado frente al palacio de Lima el día de año nuevo de 1819, y en el que fueron sacrificados tres egregios compatriotas: Gómez, Alcázar y Espejo²⁸.

Lo galano e intencionado del estilo, lo ameno del relato, la oportunidad de los comentarios, el estudio de caracteres y la amplitud de noticias personales sobre todos los comprometidos en la desafortunada revolución, revisten al ampliamente documentado proceso de altísima significación y de indiscutible importancia histórica.

-
26. Palma debió conocer el 2º vol. de la obra antes de su impresión, única forma de explicar la referencia a ambos.
27. Palma tenía razones para saberlo, pues ya en su estreno historiográfico, un ensayo romántico y juvenil publicado en 1853, había trazado las semblanzas de Gómez y Alcázar con noticias de primera mano (cf. Palma, Manuel Ricardo: *Corona patriótica. (Colección de apuntes biográficos)* (Lima: Tip. del Mensajero [sic], 1853), pp. 11 y 13; y Holguín Callo, Oswaldo: *Tiempos de infancia y bohemia. Ricardo Palma (1833-1860)* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994, pp. 420 y ss.).
28. Su ejecución tuvo lugar el 2 ene. 1819 (cf. Gálvez: *El "Real Felipe"* cit., 2ª parte, p. 133). Ya Benjamín Vicuña Mackenna advirtió en 1860 que "el proceso de Gómez y sus compañeros, debe existir en la Corte Suprema de Lima, donde la juventud estudiosa puede registrar con fruto para la historia este notable episodio..." (cf. *La Independencia en el Perú* (Buenos Aires: Editorial Francisco de Aguirre, 1971, 5ª ed.), p. 217, nota).

Ahora corresponde a usted, esto es, a la clarividencia de su talento y a su patriotismo entusiasta e ilustrado, complementar la historia de *El Real Felipe*, dándonos a conocer, en uno o dos tomos más, el proceso de la también frustrada rebelión de 1819, en que figurara el conde de la Vega del Ren como jefe del partido republicano, los incidentes del primer sitio del Callao en 1821, la deslealtad del sargento Moyano, y, por fin, la obstinación épica del brigadier Rodil para mantenerse veinticinco meses combatiendo en defensa de una causa ya muerta y sin esperanza de resurrección²⁹. Largos relatos de episodios, relacionados con el primer y segundo sitio del Callao, escuché referir, allá en los hoy muy remotos días de mi juventud, a muchísimos de los militares que actuaron en las bélicas campañas por la independencia del Perú, y recuerdo que el solo nombre de Rodil obsesionaba mi fantasía, revistiendo al jefe español con el lirismo poético de personaje legendario [sic]. Y tanta y tan / poderosa debió de ser para mi espíritu la obsesión, que el único pecado gordo que contra la literatura teatral ha cometido mi pluma, y que sólo la mocedad del escritor puede hacer disculpable, fue haber escrito (y autorizado su representación) un drama en cuatro actos y en verso, que es otro ítem más, intitulado *Rodil*³⁰.

No son páginas efímeras las por usted publicadas, sino de las que se buscan y perduran, como fuente valiosa de información y de estudio para los hombres de la nueva generación que se engolosinan

29. Todos esos acontecimientos tuvieron un escenario común, el Real Felipe, pero Palma parece confundir el año 1819 por 1814, cuando hubo otra conjuración para apoderarse del castillo (cf. Pacheco Vélez, César: "Las conspiraciones del Conde de la Vega del Ren", en *Revista Histórica* (Lima, 1954), 21, pp. 373-74).

30. Olvidó Palma (¿por culpa de la vejez?) sus otros dramas y comedias, aunque es verdad que de ninguna obra escénica esperó más que de *Rodil* (cf. Holguín Callo: *Tiempos de infancia y bohemia...* cit., pp. 288 y 303 y ss.).

con la lectura de narraciones sobre sucesos y personajes que fueron. Inspírese usted en este concepto, y convénzase de que hace utilísima obra de patriotismo, que habrá de conquistarle, por lo menos, la gratitud de los pósteros³¹.

Acepte usted, señor Gálvez, mi cordial aplauso por el feliz desempeño de la fatigosa labor histórica que ha tenido la entereza de acometer, y ojalá quiera el cielo acordarme vida para leer el tomo o tomos complementarios que le pide su viejo estimador

Ricardo Palma"

Gálvez expresó su gratitud a Palma con palabras muy sentidas: "A mi maestro y amigo, el Sr. D. Ricardo / Palma, que ha querido honrar mi modesto / libro, y darle, con su brillante prólogo, valor / inestimable.- Afectuosamente / Aníbal Gálvez [firmado]"³². Hay que reconocer, en honor a la verdad, que el juez tradicionista e historiador sabía lo que decía.

31. Se equivocó Palma, pues, no obstante sus méritos, casi nadie recuerda hoy a Gálvez como historiador, mientras que como tradicionista ha merecido figurar en la ya referida antología de Estuardo Núñez *Tradiciones hispanoamericanas*. Sin embargo, y en favor de don Ricardo, cabe recordar que han transcurrido más de noventa años...

32. Cf. *El "Real Felipe"* cit., 2ª parte, p. 1, ejemplar de la Colección Palma de la Biblioteca Nacional del Perú.

ENTRE LA ESTILÍSTICA Y LA SEMIÓTICA; DENOTACIÓN Y CONNOTACIÓN EN TRILCE XXIII

Cesare del Mastro Puccio
Universidad Católica del Perú

“La poesía es eufemismo, eludir el nombre cotidiano de las cosas, evitar que la mente las tropiece por su vertiente habitual, gestada por el uso, y mediante un rodeo inesperado ponernos ante el dorso nunca visto del objeto de siempre”.

José Ortega y Gasset

“La literatura no es un sólo malabarear de palabras, lo que importa es lo que se deja sin decir, lo que puede leerse entre líneas. De no ser por este profundo sentimiento interno, la literatura sería un juego, y sabemos que puede ser mucho más”.

Jorge Luis Borges

Antes de iniciar el análisis del poema XXIII de “Trilce”, deseamos aclarar en estas líneas introductorias cuáles son los conceptos de estilo y connotación que guiarán el mismo. Nos interesa, pues, profundizar en las relaciones que, entre los conceptos referidos, se pueden establecer con el fin de

aplicar en el análisis del texto vallejiiano, junto a los criterios del análisis semiótico concentrado en los valores denotativo-connotativos dados dentro de un código determinado, unos que nos llegan de la estilística idealista en las líneas de Leo Spitzer y Dámaso Alonso.

Para esto entramos en diálogo con la definición semiótica que del estilo ofrece Gérard Genette¹. A partir de una serie de críticas a los criterios de estilo manejados por la estilística de la lengua de Charles Bally y por la estilística del habla, o literaria, de Leo Spitzer (en quien hay una propuesta metodológica más que una definición detenida del estilo, según Genette), el autor concluye, siguiendo unos pasos que revisaremos a continuación, que una definición semiótica del estilo en el campo del discurso literario incluye los conceptos de denotación y connotación. Aceptando en parte esta conclusión, pretendemos retomar algunas ideas que animan a Spitzer ya que entendemos que sin ellas el criterio puramente semiótico (ése que busca vincular el estilo a otros aspectos del discurso y la significación) empobrece una concepción del estilo que bebe de las fuentes de la lingüística idealista de Croce y Vossler.

Vinculando definiciones de Bally y Guiraud, interesados en principio en los recursos potenciales de la lengua común y no en los empleos individuales que realizan los autores en las obras literarias (es decir, en la estilística de la lengua y no en la del habla, a decir de Amado Alonso²), Genette afirma que "El estilo es la función expresiva del lenguaje, por oposición a su función conceptual, cognoscitiva o semántica"³. Ahora bien, ¿cómo ingresa el otro concepto que nos interesa, la connotación, a esta definición? Pues a partir de la equipa-

-
1. GENETTE, Gérard. *Ficción y Dicción*. Barcelona: Editorial Lumen, 1993. En particular, el capítulo cuarto: *Estilo y significación*.
 2. ALONSO, Amado. *Estudios lingüísticos I*. Madrid: Editorial Gredos, 1951. p. 9.
 3. GENETTE, Gérard, *op. cit.* p. 80.

ración de “expresión” (el revelar una obra al autor) y “connotación” que Mikel Dufrenne realiza. Así, si podemos decir que “un término es expresivo, cuando no se utilice como un término denotativo” sólo le queda al autor que venimos reseñando adaptar la definición anterior y decir que “El estilo es la función connotativa del discurso por oposición a su función denotativa”⁴. Sin embargo, habiendo adelantado ya la conclusión de Genette, es evidente que éste no está de acuerdo con la equivalencia estilo-connotación, y por ello le urge definir el par denotación-connotación para relacionarlo luego con el estilo. Para esto entra de lleno, tras revisar los criterios dados desde la lógica (Frege) y algunas consideraciones de Sartre⁵, al campo de la semiótica.

Y lo hace de la mano de Nelson Goodman. Éste llama símbolo a toda entidad que ocupa el lugar de otra mediante cualquier relación. Ahora bien, ocurre que este proceso de simbolización o referencia puede darse al menos de dos maneras. En primer lugar, estamos ante la **denotación** cuando se da la “simple aplicación de una etiqueta (verbal o de otra índole) a una o varias cosas”⁶. De esta manera, por ejemplo (seguimos los pasos de Genette cuando trabaja con *bref* y *nuit*, pero proponemos ejemplos en español):

- *susurro*: susurro (ruido suave y apacible)
- *mar*: mar (masa de agua salada que cubre gran parte de la superficie de la Tierra)
- *tahona*: tahona (– molino de harina cuya rueda se mueve con caballería)
(– panadería en que se cuece el pan)

En segundo lugar, estamos ante la **ejemplificación** cuando se genera una relación analógica entre dos símbolos (se

4. Ibid, p. 81.

5. Ibid, p. 81-89.

6. Ibid, p. 90.

trata, pues, de los signos icónicos de Pierce) a partir de la pertenencia a una clase, es decir, a partir de la posesión de ciertas propiedades. Dice Goodman: "(...) una cosa no puede (ejemplificar) sino lo que le pertenece, es decir, una propiedad determinada (entre otras), que comparte con todas las cosas que la poseen igualmente"⁷ y a partir de esto define Genette: "la ejemplificación es un modo (motivado) de simbolización, que consiste en que un objeto (que puede ser una palabra) simbolice una clase a la que pertenece y cuyo predicado, en consecuencia, se aplique a él o, dicho de otro modo, lo denote. Esa especie de reciprocidad queda resumida en un teorema simple: *Si x ejemplifica y, entonces y denota x*"⁸. Frente al *jersey (verde)* de Goodman proponemos seguir con nuestros ejemplos. Así:

- a) "Si una fricativa alveolar sorda [5] ejemplifica un ruido suave, entonces un ruido suave denota una fricativa alveolar sorda". La palabra *susurro*, entonces ya no sólo denota "ruido suave y apacible", sino que al mismo tiempo lo ejemplifica.
- b) "Si una vocal posterior baja ejemplifica la profundidad, entonces la profundidad denota una vocal posterior baja". Con lo cual la palabra [*mar*] no sólo denota "masa de agua salada que cubre una gran superficie de la Tierra", sino que ejemplifica la profundidad.
- c) "Si *tahona* ejemplifica alimento, entonces alimento denota *tahona*". Así, la palabra *tahona* no sólo denota los significados señalados arriba, sino que ejemplifica (para sus dos denotaciones) alimento.

Ahora bien, recogiendo lo común a estos tres casos, podemos decir que "El estilo es la función ejemplificativa del

7. Ibid, p. 91.

8. Ibid, p. 91.

discurso por oposición a su función denotativa”⁹, con lo cual se rechaza la equivalencia entre estilo y connotación que planteaba Dufrenne. Para entender mejor esto debemos detenernos en los diferentes modo de ejemplificar que suponen a, b y c.

- a) Cuando un signo denota y ejemplifica al mismo tiempo, es decir, cuando en su misma estructura signifiante (formal) cuaja aquello que ejemplifica (así, el ruido suave en la misma sibilante [s] o la brevedad en la duración misma de la palabra [bref] se trata de una **ejemplificación literal** o de una autorreferencia. No se trata de que el significado de un primer sistema pase a ser signifiante de un segundo significado (que es lo que ocurre en la connotación), porque es del conjunto del primer sistema (del signifiante, en este caso) que se desprende no un segundo significado, sino el mismo, sólo que ejemplificado y no sólo denotado. Así pues, *susurro* constituye un uso estilístico porque ejemplifica, y no sólo denota, el ruido suave, pero no porque lo expresa como quería la definición de estilo de Charles Bally. Ahora, si bien en lo que se refiere al rigor terminológico que ambiciona claras taxonomías hay mayor precisión que en Bally, creemos que el reducir los estudios de estilística a este plano de la expresividad como lo hace Genette (“la expresividad de los estudios de estilística no abarca sino los casos de duplicación o redundancia del tipo *bref* u *ombre*”¹⁰) es evidentemente injusto. Además, el autor se refiere aquí sólo a la estilística de la lengua y habría que recordar que, si bien la ejemplificación aquí descrita es sólo un caso entre otros, su estudio en el plano de la estilística literaria no se limita a mencionar los casos que de ella se encuentran en un texto, sino que, guiado por la “cariñosa atención a lo pequeño” que recomienda Spitzer,

9. Ibid, p. 93.

10. Ibid, p. 93

encuentra en ellos a todo un mundo psíquico o cultural expresado. No tendríamos más que señalar cómo Dámaso Alonso, al comparar “en el silencio sólo se escuchaba / un *susurro* de abejas que sonaba” de Garcilaso con la “infame turba de nocturnas aves” de Góngora encuentra en ellos dos Españas distintas, la del equilibrado Renacimiento del XVI, y la del Barroco del XVII.

- b) La cita de los versos gongorinos nos permite acercarnos al tipo de ejemplificación presente en *mar*. Y es que, a diferencia de lo que ocurre en *susurro*, en estos casos la ejemplificación aparece a partir de una relación analógica que no se debe a la estructura dada del significante, sino que surge de un ejercicio metafórico proyectado sobre ella y cuyo resultado no coincide necesariamente con la denotación de la palabra. En realidad, aquí la fórmula general de la ejemplificación se cambia por: “Si *x* expresa *y*, entonces *y* denota metafóricamente *x*”. La **ejemplificación metafórica** en *mar*, entonces, debía plantearse así: “Si *mar* expresa la profundidad, entonces *profundidad* denota metafóricamente *mar*”. Lejos de basarse esto de manera directa en las propiedades literales de *mar*, se debe a que previamente se ha establecido una metáfora que postula que “[a] es en el plano de las vocales lo que la profundidad en el plano de determinadas dimensiones”. Y sólo a partir de esta analogía se puede decir que *mar* ejemplifica (metafóricamente) la profundidad. Por otro lado, *mar* no denota necesariamente profundidad, al menos no en el mismo nivel en el que sí denotan [*bref*] brevedad y [*susurro*] ruido suave. Genette presenta aquí el ejemplo de *nuît*¹¹ para explicar cómo en este tipo de ejemplificación se puede denotar (noche) algo distinto de lo que se ejemplifica (claridad debido a una analogía entre vocales anteriores altas y *claridad*). Hay que decir que aquí sí se emplea el concepto de expresión (que es

11. Ibid, p. 92

entonces una variante de la ejemplificación metafórica). *Mar*, pues, expresa la profundidad. Por último, es evidente que, retomando la idea de Spitzer según la cual toda “particularidad idiomática” corresponde a una “particularidad psíquica” (idea de la que se aleja Genette), al hallar en un texto algunos casos de ejemplificación metafórica no se realiza su mera mención, sino que se vinculan con el sentido del poema, con la carga psíquica y emotiva que hallemos en él.

- c) Es evidente que entre el modo en que ejemplifica *tahona* y los dos tipos de ejemplificaciones revisados hay una diferencia pronunciada. Ocurre que, tanto en *susurro* como en *mar*, la ejemplificación tiene que ver fundamentalmente con la forma; la capacidad ejemplificativa de ambos enunciados verbales está, pues, vinculada con el significante en su materialidad fónica. En cambio, si *tahona* ejemplifica alimento es porque consideramos la palabra como signo total. Es decir, sus capacidades ejemplificativas están vinculadas principalmente a la función semántica. *Tahona* puede remitir a un segundo signo como *alimento* sólo a partir de la denotación conocida (es decir, sólo en tanto nos concentramos a su carga semántica establecida por la convención). Sólo surge *alimento* en la esfera de las propiedades de *tahona* (y por esto, recordemos el significado de ejemplificación, ésta puede ejemplificar a aquél) en tanto entendemos que esta palabra denota “molino de harina” o “lugar donde se cuece el pan”. Así pues, en tanto que en los casos anteriores unos valores se suman a la función denotativa (para decir lo mismo que ella en la ejemplificación literal o para remitir a una relación metafórica), jugando primordialmente con las características materiales del significante, en este tipo de ejemplificación el valor no se añade sino que se deriva de la forma de denotar. Y con Hjemsslev, Genette denomina a esta forma especial de ejemplificación **connotación**. Ésta, pues, depende de la denotación y Genette la define como “los efectos de ejemplificación producidos en segun-

do grado por la relación denotación”¹². Dos consecuencias importantes se derivan de esto. En primer lugar, el hecho de que no toda ejemplificación (y por lo tanto no todo rasgo de estilo) es connotación, sino que ésta se da cuando se parte de la forma de denotar y se considera el signo en su totalidad (cosa que no ocurre cuando la ejemplificación es literal o metafórica). La connotación es, pues, una expresión del estilo entre otras y con esto queda anulada la definición inicial de Dufrenne en virtud de la cual *estilo* era equivalente a connotación. Sin embargo, el autor afirma que aunque los valores ejemplificativos de los significantes no son connotativos, determinan valores connotativos y éste es un argumento del que nos valemos para reafirmar, desde la estilística, el valor significativo de las “particularidades idiomáticas” del texto literario que explotan los significantes, los recursos métricos y rítmicos, las categorías gramaticales; pero sobre esto volveremos luego. En segundo lugar, ocurre que esta importancia de la carga denotativa en el discurso verbal para la connotación excluye de ésta, en sentido estricto (el mismo autor matiza esta afirmación, pero ahora no nos interesa detenernos en esto), a la esfera de las artes sin función denotativa como la música o la arquitectura¹³. Ahora podemos decir, entonces, que *tahona* connota *alimento* o que *mar* connota *movimiento*, *arena*, *amplitud*. Asimismo, *tahona* podría connotar *calor* pero sólo si nos basamos en la denotación segunda (panadería donde se cuece el pan). ¿Cómo decidir? Pues en realidad, el espectro de connotaciones posibles es siempre infinito y sólo se realiza una específica en contextos determinados.

Hasta ahora tenemos, pues, que el estilo es la vertiente ejemplificadora del lenguaje (esa vertiente sensible que produce la “perceptibilidad” del texto en términos de Jakobson)

12. Ibid, p. 99.

13. Ibid, p. 99.

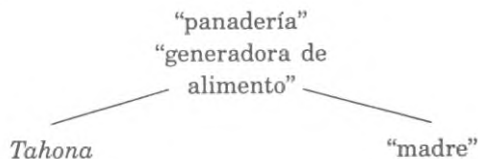
que puede manifestarse vinculada al significante (ejemplos a y b) o al plano semántico contenido en la denotación a partir de la cual se generan otros signos (connotación, ejemplo c). Hemos ya, asimismo, adelantado algunos aspectos que retomamos de la tradición de la estilística idealista y que no necesariamente están totalmente en consonancia con el enfoque de Genette.

Ahora bien, el autor presenta un último nivel de ejemplificación, que es el que más nos interesa porque nos ofrece un método para dirigirnos al análisis de las connotaciones en “Trilce XXIII”. Ocurre que al tratar de la connotación hemos dicho ya lo esencial, pero nos hemos quedado en un nivel en el cual prima la convención lingüística. *Tahona* connota (o puede connotar) alimento en la mayoría de las mentes de los hablantes de español. Todos los signos que hemos mencionado para *tahona* y *mar* parten de lo que estos signos denotan, pero lo hacen de manera más o menos directa. En el plano que nos interesa exponer a continuación se realiza una denotación indirecta. Aquí entramos en el plano de las figuras que ya no son propiedades objetivas del discurso (ni valores connotativos más o menos previstos en la denotación de la palabra –aunque siempre, por esto se trata de connotación, se parte de ésta–) sino expresiones que viven del fenómeno de la lectura interpretativa. Ésta tiene que establecer la denotación directa del signo a interpretar (estamos, pues, en la dirección que va del signo denotante al signo denotado indirectamente). Hay que recalcar (y en esto no seguimos a Genette) que en esta denotación directa confluyen tanto las connotaciones que rodean al signo de manera más o menos convencional (*tahona*: *calor*, *alimento*; estas connotaciones se ponen ahora al servicio de la denotación indirecta) como los valores ejemplificativos que tienen que ver con los significantes, los rasgos gramaticales, los aspectos métricos y rítmicos –acaso no considerados al menos de manera esencial por Genette. Es esta denotación directa la que lleva al “rodeo figural” en el que, a decir de Frege, a la comprensión (los aspectos inherentes al objeto designado, sus cualidades: *calor*,

alimento en tahona) se suma el punto de vista particular, la actitud del designador, y el resultado de esto es la denotación indirecta. Nos movemos, así, (recreando el proceso en sentido inverso: del signo denotado indirectamente, al denotante) con mucha más vitalidad en ese proceso por el cual el significado de un primer sistema (lo denotado indirectamente) pasa a ser significante de un segundo significado (cosa que, en efecto, no ocurre en las ejemplificaciones del tipo a y b en las que del conjunto del primer sistema se desprende un segundo significado. Éstas, en nuestra perspectiva, si bien no realizan plenamente la connotación, colaboran junto con las connotaciones convencionales en las denotaciones indirectas finales del texto literario). Se comprueba, entonces, con más fuerza, que la connotación tiene como expresión el contenido y la expresión del propio signo denotativo (ése al que accedemos a partir del proceso de interpretación que hemos descrito primero). El signo connotativo (la lengua literaria, por lo tanto) utiliza como sustancia de la expresión al signo denotativo¹⁴. Veamos cómo se realiza esto con la palabra que nos ha servido de ejemplo y que precisamente inicia el poema. XXIII de "Trilce":

*Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos
pura yema infantil innumerable, madre*¹⁵.

Reproduciendo el modelo de Genette¹⁶ tenemos entonces:

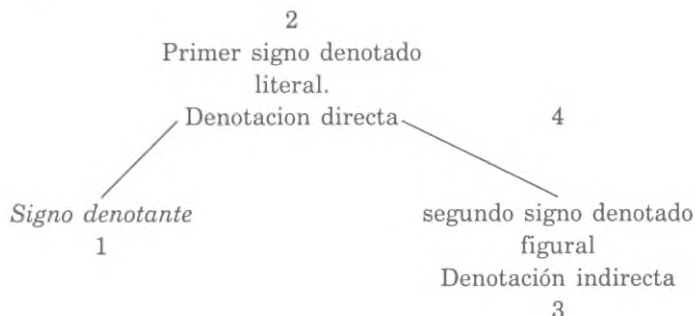


14. POZUELO YVANCOS, José María. Teoría del lenguaje literario. Madrid: Cátedra, 1994. p. 55-57.

15. VALLEJO, César. Obra poética completa. Barcelona: Editorial Galaxis, 1979. p. 67.

16. GENETTE, Gérard, op. cit. p. 101.

donde:



*4: relación lógica entre los dos denotados que determina el tipo de figura con la que se denota. En este caso, una imagen o "metáfora impura", debido a la presencia explícita de ambos términos que establecen una relación de igualdad a través del verbo "ser" en cuyo lugar aparece una coma.

Resumiendo, cuando se va del 1 a 3 se realiza un ejercicio de interpretación en el que se analizan las denotaciones indirectas. El signo denotante (1) denota indirectamente al signo denotado (3) a través de una denotación directa previa (2) en la que participa no sólo el significado literal sino las connotaciones inmediatas y convencionales del signo denotante y las ejemplificaciones literales o metafóricas, los valores métrico-rítmicos y gramaticales. Esto que nosotros ubicamos en (2) no lo señala Genette, pero ¿cómo pasar de inmediato del significado recto de *tahona* al denotativo de *madre* sin que de *tahona* se deriven significados que ella connota de manera más o menos directa? Así, hemos ubicado a *alimento* en (2). Pero además, cómo no notar que esta idea de *productora de alimento* está reforzada por un modificador indirecto *de aquellos mis bizcochos*? ¿Cómo limitarse a lo conceptual sin notar los matices que el adjetivo *estuosa* aporta a *tahona* que de suyo, lo vimos ya, connota en este nivel directo el carácter caluroso? ¿Cómo no detenerse en ese juego entre el demostrativo que indica lejanía, *aquellos*, y el posesivo *mis*? ¿Qué nos dice la elipsis (la coma en lugar del verbo *ser*) con

la que se realiza 4? Creemos, pues, que analizando todos estos valores en 2 y 4, se puede llegar a un 3 mucho más rico. La estilística reclama que no nos limitemos a los conceptos que entran en luego dentro de un código determinado. Dámaso Alonso nos susurra al oído, al paso de nuestros ojos por los versos de Vallejo, que junto a lo conceptual están lo imaginativo y lo afectivo: esos elementos pequeños a los que el filólogo procura una cariñosa atención porque sabe, con Spitzer, que en ellos, en lo microscópico, está lo microcósmico.

El modelo de Genette nos dará, pues, el esqueleto del análisis que realizaremos en esa dirección del signo denotante al signo denotado indirectamente, pero los elementos del análisis estilístico irán dando movimiento vivo y emocionado a dicho armamento óseo que nos proporciona la semiótica.

Evidentemente, de 1 a 3 (es decir, en un sentido inverso) se da el proceso de la connotación que explica Hjelmslev. Así, el signo denotado indirectamente (3), connota el signo denotante (1), es su substancia de expresión.

Tahona denota *madre*, en el sentido en que emprendemos nuestro análisis, al tiempo que *madre* connota *tahona* (se convierte en significante de un nuevo signo).

Dos últimos asuntos, en lo referido al método de análisis que utilizaremos. En primer término, Genette explica que la figuralidad se da en dos niveles. El primero, el de los metasemas, es el de los tropos: figuras que establecen sus relaciones de denotación-connotación trabajando el plano semántico (así, la "metáfora impura" o imagen por la cual *tahona* denota *madre*). El segundo, el de los metaplasmos es el de las figuras que trabajan con la forma, es decir, las figuras de dicción como la elipsis o la inversión. Para el autor, estas últimas no entrañan en principio significado literal alguno para el denotado figural, ya que no hay en ellas un rodeo que pase por el plano del sentido sino que, en todo caso se da un rodeo que tiene que ver con la alteración de algún

orden normal¹⁷. Sabemos que esto es difícil de sostener desde la estilística idealista, y hemos intuido ya cuánto valor podremos descubrir precisamente en la elipsis que inicia el poema XXIII (*pura yema infantil innumerable, madre*). Acaso uno de los elementos más cargados de significación del poema es precisamente un uso que está más cerca del metaplasmo que del conceptual metasema: el uso del vocativo, el hablar del yo poético en segunda persona. Vocativo, interrogación retórica, registro coloquial: ¿*di, mamá?* ¿Que sugieran ahora que los elementos gramaticales y formales no están cargados de significación o que no apoyan la denotación indirecta porque carecen de denotación recta a diferencia *tahona*? Felizmente, el mismo Genette afirma luego que tanto metasemas como metaplasmos tienen una denotación indirecta, ya que responden por igual a la definición de figuralidad. Sin tener muy presente todo lo anterior, perderíamos muchos detalles del poema. Y la literatura está fundamentalmente hecha de esto: de detalles.

En segundo término, en el plano de la interpretación figural a nivel de metasemas, en el que emplearemos el método de Genette, asumiremos la interpretación figural. Es decir, tendremos en cuenta ambos significados: el literal (2) y el figurado (3). Algo lejos de Breton, nos animará entonces la idea de que “decir que *mama de cristal (tahona estuosa de aquellos mis bizcochos* y muchas otras figuras más en nuestro caso) denota seguramente una garrafa (*madre*, en nuestro caso), como *noche* denota a veces la muerte no es decir que el efecto producido es el mismo que si el autor dijera *garrafa* o *muerte*”¹⁸. “La poesía es eufemismo...” citábamos al inicio y cuando Lázaro Carreter se encuentra con los versos de Altolaguirre: “*Las barcas de dos en dos / como sandalias del viento / puestas a secar al sol*”, afirma: “Manuel Altolaguirre contempla unas barcas varadas en la arena, pero, para hacer-

17. Ibid, p. 104.

18. Ibid, p. 103.

las poesía, ha de proyectarlas contra su imaginación, que se las devuelve mutadas (...) El cambio ha sido ventajoso: aquellas barcas, sin dejar de serlo, son también *sandalias del viento*. Y por entre las barcas y su imagen, entra una corriente de belleza”¹⁹. Sólo quien no comprende esto puede caer en el autotelismo que cierra el arte a su relación con el mundo o en el no menos peligroso extremo de olvidar que aquella habla sobre la realidad de una manera especial que la constituye a través de esa corriente de belleza de la que habla Lázaro Carreter. Ya habrá tiempo de ver más adelante cómo también la *madre*, sin dejar de serlo, es *tahona estuosa de aquellos mis bizcochos*.

Interpretación figural, entonces, en el plano de los metasemas (enfoque semiótico que propone Genette: análisis de las denotaciones indirectas que trabajan con los conceptos) de la mano de significantes y estructuras gramaticales (la estilística de Dámaso Alonso y Leo Spitzer que nos resistimos a dejar: análisis de las connotaciones directas y las ejemplificaciones formales en las que reposan lo imaginativo y lo afectivo). Y en ambas dimensiones, el estudio del estilo, de la “perceptibilidad” del discurso, de aquello para lo que Genette ofrece, ya hacia el final del artículo por el que hemos andado juntos, una definición que tomamos con los matices ya sugeridos: “El estilo consiste, pues, en el conjunto de propiedades remáticas ejemplificadas por el discurso, en el nivel “formal” (es decir, físico, de hecho) del material fónico o gráfico, en el nivel lingüístico de la relación de denotación directa y en el nivel figural de la denotación indirecta”²⁰.

Hemos aclarado con qué herramientas metodológicas nos dirigimos al análisis de “Trilce XXIII” a partir de la definición de estilo y la de una de sus manifestaciones, la conno-

19. LÁZARO CARRETER, Fernando. De poética y poéticas. Madrid. Cátedra, 1990. p. 69.

20. GENETTE, Gérard. op. cit. p. 107.

tación, que nosotros trabajaremos como denotación indirecta. Ahora, como último punto de esta introducción, queremos pasar a las críticas que Genette presenta en la última parte de su artículo a la estilística literaria de Spitzer²¹. Esto permitirá reafirmar nuestra concepción del estilo, que si bien toma muchos aspectos de la definición de Genette, se aleja en otros, como veremos a continuación.

1. Con Genette, creemos que el nivel figural de la denotación indirecta es sólo una de las propiedades ejemplificativas que se manifiestan en el discurso, es decir, sólo uno de los rasgos de estilo que consiste en una manera especial de denotar. Sin embargo, como hemos adelantado ya, nos interesa ver en otras manifestaciones del estilo rasgos discursivos que tienen un papel central en la producción del sentido, en el camino hacia las denotaciones indirectas. Así, revaloramos con la estilística, el nivel formal, el nivel lingüístico de la denotación y lo metaplásmico. Vemos, pues, que el limitarse al plano estrictamente conceptual que se maneja dentro de un código (cuando nos movamos en el nivel de las denotaciones indirectas es evidente que sí tomaremos los criterios y métodos de Genette) constituye precisamente una limitación del enfoque semiótico. Y en esta convicción nos acompañan:
 - Dámaso Alonso (y su discípulo Carlos Bousoño), con el énfasis puesto en el movimiento (y análisis separado) que se da en poesía de lo conceptual, lo imaginativo y lo afectivo en las expresiones lingüísticas²². El afán de encontrar en las relaciones mismas que establecen los signos lingüísticos las razones de las reacciones producidas en el lector (papel del que hace estilística, tercer conocimiento de la obra literaria después del correspondiente al lector y al crítico), el

21. Ibid, p. 108-122.

22. ALONSO, Dámaso. Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos. Madrid: Editorial Gredos, 1966. p. 481-493.

reconocer al espíritu objetivado (la intuición del poeta) en las expresiones lingüísticas, a decir de Amado Alonso, suponen, así, el tratamiento de estos tres valores de los que se carga el signo en poesía.

- Leo Spitzer, a través de la idea de que si una obra constituye un todo cuyo principio de cohesión interna es el espíritu de su creador, entonces todo detalle debe permitirnos penetrar en el centro de la obra. Cada detalle está motivado e integrado a la obra por ese denominador común ("etymon espiritual") que es el principio de cohesión interna²³. Así pues, el lector, a través de la "simpatía", reconoce en algún detalle, guiado por la intuición, el espíritu de la obra y regresa al resto de detalles externos con nuevos ojos: se trata del círculo filológico²⁴. El detalle es siempre un rasgo de la lengua, un "desvío idiomático", una manera especial de hablar en la que cuaja una "particularidad psíquica". Pero ocurre que dicho desvío idiomático puede verse en cualquier detalle lingüístico. Ninguna particularidad del todo cohesionado que es una obra puede verse como extradenotativa en un sentido amplio.

Así pues, se trata de asumir la interpretación figural pero sin limitarnos a lo conceptual-semántico, para dar sistematicidad también, dentro del texto, a los aportes que a la significación del texto dan los valores estrictamente gramaticales, métrico-rítmicos, formales, etc.

2. Ya en un plano más general y teórico, queremos señalar algunas limitaciones de la concepción semiótica del estilo que presenta Genette.

23. GUIRAUD, Pierre. *La Estilística*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1970. p. 81-88.

24. SPITZER, Leo. *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos, 1982. p. 34-35.

- 2.1 Si el estilo es “la manera de hacer lo que se hace”, en nuestro caso se trata de la vertiente perceptible del discurso. Genette ve muy bien que una definición demasiado amplia no es útil y por eso indica que hay que tener en cuenta lo que se hace con el lenguaje: denotar. Así pues, el estilo sería la manera de denotar de un discurso. Pero en este sentido, no hay discurso sin estilo ni formas más estilísticas que otras (todas son estilísticas en tanto asumen una manera de denotar). En todo caso, puede hablarse de frases más llamativas, pero esto depende del lector y de los códigos que se ponen en juego. Todo enunciado verbal ejemplifica un estilo, éste constituye su aspecto y por lo tanto sólo se puede afirmar que un discurso tiene tal o cual estilo: decir únicamente que lo tiene sería tautológico. Con este criterio, un código civil no es menos objeto verbal estético que un poema, ya que hay estilo en el lenguaje cuando éste no es sólo inteligible como denotativo sino que se vuelve perceptible como ejemplificativo.

Ahora bien, si nuestro objetivo es trabajar con un texto poético, es evidente que debemos establecer algunos límites a las ideas que acabamos de señalar. Ocurre que la manera de denotar (el estilo) en un texto literario, es decir, el manejo de las denotaciones indirectas y de las ejemplificaciones literales y metafóricas, nos revela un rasgo de la “literariedad” (y se diferencia así de “otras maneras de hacer, de denotar”) siempre que lo vinculemos a los conceptos de ficcionalidad o poeticidad. Y éstos son criterios que, en alguna medida, tienen alcance universal y por lo tanto no dependen totalmente de las distintas recepciones de los lectores que actualizan un texto. El estilo de un texto literario, pues, es aquél en cuyos rasgos (que puede compartir con otros tipos de discursos) cuajan (se da forma a) la ficcionalidad y la poeticidad. Y con éstas, cree la estilística, una parti-

cularidad psíquica y una visión del mundo que en las grandes obras se constituyen en grandeza simbólica (lo estéticamente significativo, lo estilístico, es lo que tiene un funcionamiento simbólico en la obra). El mismo Genette afirma en algún punto²⁵ la importancia del rigor filológico en lo referido a la denotación (el ejercicio de ver en el estilo el mundo del creador y el de su época). Es evidente que en las connotaciones las lecturas de los receptores pueden actualizar matices distintos, pero, como ve Eco, serán siempre lecturas potenciadas por el texto mismo (no pueden contradecir la literalidad). El carácter abierto de una obra no se contradice totalmente con el respeto a un marco de intención significativa originaria.

- 2.2 Goodman define el rasgo estilístico como “un rasgo ejemplificado por la obra que permite clasificarla dentro de conjuntos de obras significativos²⁶. Se trata, pues, de una definición claramente semiótica según la cual todo lo típico, lo que responde a determinados códigos, es estilístico. Genette lleva esta definición amplia al campo del discurso lingüístico e indica que en éste las propiedades del discurso, su “textura”, son el estilo. Las propiedades formales del discurso en la escala de las microestructuras lingüísticas (la frase y sus elementos) son las que debe analizar quien se dirige al estudio del estilo de un texto.

Ahora bien, lo afirmado por Genette coincide con nuestra intención de incorporar al análisis de las denotaciones indirectas el estudio de los rasgos gramaticales, formales del texto. Sin embargo, el enfoque de Spitzer enseña a ver en dichos rasgos no meras aplicaciones del sistema de la lengua (como lo

25. GENETTE, Gérard, op. cit. p. 119-120.

26. Ibid, p. 111.

hace la poética estructuralista de Jakobson) ni tampoco una serie de proposiciones simbolizadas a partir de un contexto semiótico determinado (como sugieren Goodman y Genette), sino la intención del artista. Se trata de una interpretación causalista del estilo que recoge la frase de Buffon según la cual “el estilo es el hombre” y que se aleja de la concepción del estilo como mero cuerpo en el que se da un diálogo entre códigos y sistemas semióticos. Genette se aleja de esta pretensión spitzeriana cuando afirma: “la singularidad estilística no es la identidad numérica de un individuo, sino la identidad específica de un tipo, posiblemente sin antecedentes, pero susceptible de una infinidad de aplicaciones posteriores”²⁷, sin embargo, nosotros, sin olvidar que la voz que habla en “Trilce XXIII” es una construcción ficticia que enuncia un mundo simbólico en el que es absurdo ir detrás del detalle biográfico, creemos que hay algo radicalmente individual en el estilo de un autor (la voz ficticia es una construcción: alguien tiene que ser responsable de ella), un mundo propio intuido a partir de experiencias que cuaja en vocativos y denotaciones indirectas. Sin confundir “yo poético” y “yo biográfico”, recordamos con Lázaro Carreter que “el poema recibe su intención significativa del poeta, (...) a éste lo ha movido un designio de comunicación, sin el cual no puede imaginarse cómo se hubiera decidido a escribir”²⁸. Al enfrentarnos a “Trilce XXIII” suponemos que nos enfrentamos a una fuerza que consiste “en un deseo posesorio de la personalidad del lector”²⁹: una posesión de una subjetividad por otra a partir de elementos gramaticales y denotaciones indirectas. Hay un doble proceso en el

27. Ibid, p. 111.

28. LÁZARO CARRETER, Fernando. op. cit., p. 20.

29. Ibid, p. 42.

cual el “mundo que el poema crea se impregna del alma del poeta, mientras ésta a su vez se va imbuendo de la ficción creada”³⁰. Y una vez que el poema ya está creado “su virtualidad consiste en producir en el lector una conmoción (...) semejante a la que fue el punto de partida de la creación”³¹. Todo este proceso garantizado, como veremos, por el estilo particular al que nos dirigiremos en “Trilce XXIII”.

Por último, hay que decir que junto a la “particularidad psíquica”, el mundo cultural en que el autor vive cuaja en el estilo. Así, la estilística no desatiende los códigos pero los entiende en tanto conjunto de ideas de un período histórico dado. La obra reconstruida está integrada en su conjunto, ya que hay un común denominador en las obras de una misma época o de un mismo país³². “La entidad rabelasiana ha de ser integrada en una unidad superior y localizada en un punto de la trayectoria histórica”³³ ha afirmado Spitzer al tiempo que Lázaro Carreter recuerda que el “filólogo semiotista” debe recordar el papel de la historia. En este sentido, nos interesará ubicar al texto de Vallejo en su propio sistema solar (qué lugar ocupa en el conjunto de la creación del autor) y en su relación con otros sistemas de la época, es decir, con una atmósfera de ideas estéticas dentro de la que surge.

3. Un último asunto en lo referido al método de análisis. Genette propone que “el estilo está, efectivamente, en los detalles, pero en todos los detalles y en todas sus relaciones”³⁴ ya que “Dios está entre los detalles” y no “en los

30. Ibid, p. 43.

31. Ibid, p. 44.

32. GUIRAUD, Pierre, op. cit., 85-86.

33. SPITZER, Leo. op. cit. p. 37.

34. GENETTE, Gérard. op. cit. p. 122.

detalles". Con esto critica la supuesta visión atomista que pulveriza el estilo al hallar una serie de rasgos en cierto modo autónomos, propia de Spitzer. Reclama, pues, un estudio del tejido lingüístico que constituye el ser mismo del texto en lugar de la mención de una serie discontinua de rasgos. Sólo queremos afirmar en torno a esto que sí vemos en el orden estructural, en la sistematización de todo el universo lingüístico de un texto una exigencia necesaria que tomaremos en cuenta para nuestro análisis. Pero ocurre que, en primer lugar, esto no está demasiado lejos de la idea de la obra como un todo cohesionado propia de Spitzer. Y en segundo lugar, vemos ese ejercicio de sistematización ordenada como un paso posterior (la segunda etapa del "círculo filológico", acaso) a la intuición inicial del análisis que siempre se da a partir de algún detalle particular. Así, pues, la organización de lo microcósmico (espacio en el que efectivamente todos los detalles son solidarios) a partir de lo microscópico particular (el disparador spitzeriano).

XXIII

*Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos
pura yema infantil innumerable, madre.*

*Oh tus cuatro gorgas, asombrosamente
mal plañidas, madre: tus mendigos.*

*Las dos hermanas últimas, Miguel que ha muerto
y yo arrastrando todavía
una trenza por cada letra del abecedario.*

*En la sala de arriba nos repartías
de mañana, de tarde, de dual estiba,
aquellas ricas hostias de tiempo, para
que ahora nos sobrasen
cáscaras de relojes en flexión de las 24
en punto parados.*

Madre, y ahora! Ahora, en cuál alvéolo
quedaría, en qué retoño capilar, 15
cierta migaja que hoy se me ata al cuello
y no quiere pasar. Hoy que hasta
tus puros huesos estarán harina
que no habrá en que amasar
¡tierna dulcera de amor, 20
hasta en la cruda sombra, hasta en el gran molar
cuya ancla late en aquel lácteo hoyuelo
que inadvertido lábrase y pulula ¡tú lo viste tanto!
en las cerradas manos recién nacidas.

Tal la tierra oirá en tu silenciar, 25
cómo nos van cobrando todos
el alquiler del mundo donde nos dejas
y el valor de aquel pan inacabable.

Y nos lo cobran, cuando, siendo nosotros
pequeños entonces, como tú verías, 30
no se lo podíamos haber arrebatado
a nadie: cuando tú nos lo diste,
¿di, mamá?

("Trilce")³⁵

CONTEXTO

Guillermo Sucre³⁶ ha ubicado a César Vallejo entre los poetas que asumen un proceso que se inicia con algunos románticos y llega a los poetas hispanoamericanos a través del simbolismo francés. Se trata de la despersonalización estética que genera en la conciencia creadora el paso del autor al texto. Se adquiere una confianza absoluta en el len-

35. VALLEJO, César, op. cit. p. 67-68.

36. SUCRE, Guillermo. La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1990. p. 85-89 y 221-234.

guaje al tiempo que se toma una conciencia crítica ante él. Ocurre entonces que la creación literaria se entiende como una aventura del lenguaje en la que debe desaparecer la voz del poeta (la dramatización de la biografía individual típica de muchos románticos), para “ceder la iniciativa a las palabras”. Se busca un nuevo lenguaje que realice las máximas posibilidades expresivas, que cree sus propios mundos devolviéndole su plenitud a las gastadas expresiones lingüísticas: “lo que es, será por la sola virtud del lenguaje”. Sin embargo, esta empresa ambiciosa pronto muestra sus limitaciones y entonces el poema asume la fatalidad verbal. No se entregan los poetas a una confianza absoluta en el lenguaje, sino que al ambicionar una ruptura de la brecha que separa el decir del ser (el lenguaje de la realidad) se reconocen “fervientes de la obra minada por sus propias exigencias”. Y Vallejo expresa también esta crítica):

*Un hombre pasa con un pan al hombro
¿Voy a escribir después sobre mi doble?*

(...)

*Un cojo pasa dando el brazo a un niño
¿Voy, después, a leer a André Bretón?*
(“Poemas humanos”)

*Quiero escribir, pero me sale espuma,
quiero decir muchísimo y me atollo;
no hay cifra hablada que no sea suma,
no hay pirámide escrita, sin cogollo.*
(“Poemas humanos”)

Así pues, la poesía hispanoamericana, y la de Vallejo con ella, se asume como experiencia de lenguaje.

Sucre explica que en el caso de Vallejo se da una correspondencia entre intensidad vital e intensidad verbal. Así, tras la influencia del esteticismo decorativo y pintoresco propio del modernismo que palpita en muchos poemas de “Los Heraldos Negros”, el poeta siente que dos enajenaciones se

presentan ante la pregunta por el sentido de la existencia: la muerte (asociada en una esfera íntima a la madre, al ambiente familiar rural, y la soledad y orfandad que resultan del contraste de la pasada infancia y el presente: asunto que intuimos ya como central en el poema que nos interesa) y la miseria e injusticia (esfera más amplia en la que se habla del sufrimiento como condición del hombre). Y esto requiere una nueva expresión que desde "Trilce" a "España aparta de mí este cáliz" no buscará complacer sino chocar y socavar las formas. Es entonces que aparece un lenguaje erosionado y áspero, ya que se ve que ésta es la única forma para hacer que el verbo encarne en la vida, para que reecuentre su original intensidad. La palabra debe estar comprometida entonces con la visión de la muerte.

Considerando la obra a la que pertenece, este poema cumpliría con lo señalado. Sin embargo, es evidente que su estilo está muy lejos del hermetismo y la osadía de:

*Vusco volvvver de golpe el golpe.
Sus dos hojas anchas, su válvula
que se abre en succulenta recepción
de multiplicando a multiplicador,
su condición excelente para el placer,
todo avía verdad.*

(*"Trilce" IX*)

sin ver evidentemente:

*Qué estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita
de junco y capulí;*

(*"Heraldos Negros"*)

Es como si el *¿di, mamá?* o la imagen de los *bizcochos* estuvieran a caballo entre el esteticismo de ciertos poemas de "Heraldos Negros" y el osado hermetismo (el lenguaje erosionado y áspero del que habla Sucre) de la mayor parte de los poemas de "Trilce".

Y es que ocurre que si revisamos, con Saul Yurkievich³⁷ y Guillermo Sucre³⁸, los poemas de "Heraldos Negros" en los que pervive el mundo original, el recuerdo vivo de la infancia (los poemas de la sección "Canciones de hogar"), podremos ver que en ellos el estilo aparece desnudo de adornos modernistas y se carga de una simplicidad propia de una cierta inocencia que constituye toda una concepción del mundo. Entre estos poemas y "Trilce XXIII" hay, pues, una continuidad que no existe respecto de los poemas que asumen la "belleza convulsiva". Así pues, entre los poemas más herméticos de "Trilce", que son los más atormentados (y precisamente por esto rompen los moldes presentes en la primera obra), aparece éste en el que se retoma el lenguaje familiar ajeno a los alardes pero también a los quiebres abruptos. "En medio del desmoronamiento, las islas dichasas, los pocos refugios cálidos son ciertos paraderos del pasado: recuerdos de la infancia, una mujer amada. Instantes de luz que se han fijado en la memoria y a los que el poeta, en su desasosiego, vuelve para buscar la calma. Entre las evocaciones felices, la más intensa, la de la madre (...) Y aquí estamos en la antípoda de los poemas convulsos". Afirma Yurkievich. Y Sucre concluye: "(...) ese doble lenguaje suyo: el de la intermitencia y el de la plenitud; el desquiciado y aún hermético de gran parte de "Trilce" y "Poemas humanos", y éste más simple (como nostalgia de la inocencia, de la unidad del Ser)". Si "el estilo es el hombre", en "Trilce" una nueva serie de intuiciones requieren un estilo también nuevo, violento. Pero el hombre mantiene en la memoria experiencias que reclaman el estilo propio de un mundo intacto original expresado en los poemas de "Canciones de hogar" y proyectado, entre otros (*Madre dijo que no demoraría, Aguedita, Nativa, Miguel?* en "Trilce III", por ejemplo), al poema XXIII de "Trilce".

-
37. YURKIEVICH, Saúl. El torno de *Trilce*. En: César Vallejo. El escritor y la crítica. Madrid, Taurus, 1981. p. 245-264.
38. SUCRE, Guillermo. La nostalgia de la inocencia. En: César Vallejo. El escritor y la crítica. Madrid: Taurus, 1981. p. 417-434.

Todo lo anterior, pues, nos da el marco referencial que nos permite adentrarnos, ahora sí, en el poema particular. Y desde ya hay algo que intuimos. Es cierto que "Trilce XXIII" constituye una "isla dichosa" entre los poemas atormentados de este libro, pero notamos al mismo tiempo que hay una distancia respecto de la madre que *está ahora tan suave, / tan ala, tan salida, tan amor* (Los pasos lejanos). La madre del poema XXIII es *Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos* y hay en esta imagen también un tono cálido (la madre que nutre, ser de la generosidad), pero no podemos olvidar que el *Ahora* de este poema remite a un contraste que sume al yo poético en la orfandad total al tiempo que se vislumbra ya el tema de la injusticia y la miseria opuestas a la generosa madre. No puede decirse del poema XXIII que sea, como afirma Sucre respecto de poemas como "Los pasos lejanos" o "Enereida", la enunciación de un "presente vivo y victorioso contra el que no pueden el tiempo ni la muerte". Y esto no supone desconocer la línea de continuidad que los diferencia, allí sí radicalmente, del resto de los poemas de "Trilce". Sólo queremos remarcar que entre "la elegía que se hace júbilo" en "Enereida".

*Padre, aún sigue todo despertando:
es enero que canta, es tu amor
que resonando va a la Eternidad.*

*Tal la tierra oírás en tu silenciar,
cómo nos van cobrando todos
el alquiler del mundo donde nos dejas
y el valor de aquel pan inacabable.*

hay también un tono distinto que nos recuerda que si bien "Trilce XXIII" es un remanso entre el tormento de muchos otros poemas, expresa ya una orfandad que tiene que ver con una oposición radical entre el pasado de la infancia y el presente en un mundo injusto (asunto no sugerido con tanta fuerza en las "Canciones de hogar" de "Los Heraldos Negros").

A continuación iniciamos ya la aplicación de la propuesta metodológica cuya explicación hicimos en las páginas introductorias. Empezamos a andar, pues, entre la estilística y la semiótica a través de los versos de Vallejo.

ANTE EL DISPARADOR SPITZERIANO

"(...) el verbo es el ángel del movimiento que procura alas a la frase"

(Charles Baudelaire)

Hemos reconocido en el uso y distribución de los verbos y adverbios de tiempo el detalle, la particularidad idiomática que nos permite decir que el espíritu del poema tiene que ver fundamentalmente con una experiencia temporal. El poema, realidad temporal de suyo, da forma, a través de verbos y adverbios, a una experiencia que se percibe como una serie de relaciones entre distintos tiempos vividos por el yo poético. Así, y atendiendo desde ya al pedido de sistematización de Genette, esas relaciones temporales son las sugeridas por el orden en el que se distribuyen verbos y adverbios:

- A. Versos 1-7: ausencia de verbos. (el participio *plañidas*, el verbo subordinado *ha muerto* y el gerundio *arrastrando* tienen un valor esencialmente nominal).
todavía
- B. Versos 8-10: *repartías*
- C. Versos 11-19: *ahora (sobrasen), ahora! Ahora (quedaría), hoy (ata, quiere pasar), Hoy (estarán) (habrá)*
- D. Versos 20-24: *hasta, hasta (late) (lábrase) (pulula) / LO viste*
- E. Versos 25-28: *oirá / CÓMO van cobrando, dejás*
- F. Versos 31-32: *cobran / CUANDO –COMO verías– podíamos haber arrebatado, CUANDO diste*
- G. Verso 33: *¿dì...*

Tenemos entonces las siguientes relaciones temporales referidas por el yo poético:

- A. **Evocación:** llamaremos así al producto de la mera enunciación carente de verbos explícitos. Los versos 5-7 evocan unas situaciones del presente del yo poético (el adverbio *todavía* garantiza la expresión de una situación que, desde el pasado, perdura en el presente, en tanto que el verbo subordinado *ha muerto* —cuyo valor es básicamente adjetivo— remite a una experiencia de un pasado reciente). Sobre los versos 1-4 no podemos aún especificar demasiado, acaso sólo afirmar que la interjección *Oh* manifiesta una proyección a un pasado añorado.
- B. **Pasado:** A través de un pretérito se hace referencia a una situación enmarcada en el pasado del yo poético. Sin embargo, hay que notar que se trata de un verbo que, siendo de modo perfectivo, está en pretérito imperfecto. *Repartías* y no “repartiste”, con lo cual se trata de una acción en el pasado, pero en un pasado continuo. Esto permite que el paso a C no sea tan brusco.
- C. **Presente:** Para la enunciación de este marco de experiencias actuales del yo poético, son los adverbios de tiempo los que cumplen el rol central. En torno a ellos es que se expresan las experiencias enmarcadas en el presente del yo poético (la primera expresada con el subjuntivo *sobrasen*): aparece un adverbio de tiempo y uno o una serie de verbos (ésta es la estructura que hemos explicitado colocando en paréntesis a los verbos reunidos en torno del adverbio respectivo). Así, incluso los verbos en futuro *estarán* y *habrá* adquieren el matiz de presente debido al adverbio *Hoy* que los antecede y modifica.
- D. **Fusión presente-pasado:** La presentación del presente se interrumpe por una nueva evocación (*¡tierna dulcera de amor*); sin embargo, la condición que se evoca se mantiene en el presente. Y esto lo expresa la preposición *has-*

ta. Se es *¡tierna dulcera de amor / hasta en la cruda sombra...* Así, la idea de continuidad actual de algo evocado se refuerza por la presencia de los verbos en presente *late, lábrase y pulula* introducidos de algún modo por la preposición que retoma, después de la evocación del verso 20, la referencia al presente. Pero ocurre que el verso 23 concluye con una exclamación cuyo objeto directo *lo* reúne aquello que se acaba de enunciar en una continuidad presente para devolverlo a la experiencia pasada a través del verbo *viste*. Es por esto que hablamos de una fusión entre una situación que al tiempo que se muestra como continua en el presente, remite a experiencias del pasado.

- E. **Relación futuro-presente:** Se anuncia que algo se *oír*á (verbo en futuro). Pero aquello a oírse es una experiencia radicalmente presente del yo poético introducida por el adverbio relativo *cómo*. Así, el verbo *dejas* está en presente al tiempo que el gerundio del compuesto *van cobrando* reafirma la idea de que se trata de una acción presente en pleno proceso de ejecución.
- F. **Relación presente-pasado:** El yo poético reafirma la situación presente (*cobran*), pero de inmediato la relaciona con acciones del pasado (*verías, podíamos haber arrebatado a nadie, diste*) introducidas por los adverbios relativos *cuando* y *como*.
- G. **Presente:** El verbo *di* aparece en una estructura cuyos signos (¿?) revelan una entonación que inicia cuando la voz asciende decidida, elevada sobre el tono normal, y finaliza con una inflexión ascendente o circunfleja³⁹: se trata de una oración interrogativa. El verbo en presente

39. Samuel Gili y Gaya ha insistido en su "Curso superior de sintaxis española" en que el español no ha desarrollado sintagmas fijos (sólo tendencias) para la interrogación, ya que es la entonación la que da carácter interrogativo a la oración. Por esto afirma el acierto de la ortografía en señalar así (¿?) la unidad melódica total de la interrogación.

refuerza entonces lo que de suyo esta oración expresa: el carácter incompleto que espera ser completado por la respuesta del oyente en el momento mismo del fin de la anticadencia. El carácter presente de esta oración no se debe sólo, así, al tiempo verbal como ocurría en el caso de otros versos.

Ahora bien, el último verso del poema nos “dispara” en la dirección de un aspecto más del detalle verbal que hemos elegido para iniciar nuestro “círculo filológico”. Se trata de la persona gramatical. *Di* está en presente, pero además es un verbo en segunda persona singular. Regresando sobre el poema reparamos en que efectivamente todo él es un gran diálogo en segunda persona. Todos los movimientos o fusiones del presente al pasado están enmarcados en un diálogo. Es decir, el yo poético habla a alguien directamente (segunda persona gramatical, pronombres personales y adjetivos posesivos en segunda persona, vocativo) sobre experiencias que vive o ha vivido (estos son los “movimientos de las frases” que hemos registrado) siempre en relación con dicho “alguien”. Así:

- A. En la evocación: *tus cuatro gorgas, tus mendigos*.
- B. Se hace referencia al pasado refiriéndole al interlocutor lo que con él se experimentó: *repartías* (tú).
- C. Lo que al yo poético le ocurre en el presente le es comunicado al receptor: *Madre, tus puros huesos*.
- D. Aquello que se continúa en el presente regresa a su condición pasada en la memoria del interlocutor: *¡tú lo viste tanto!*
- E. Las relaciones entre el futuro y el presente también están referidas al interlocutor: *tu silenciar, dejás*.
- F. La acción presente, el cobrar, se relaciona con una situación pasada vinculada directamente al interlocutor al que se habla en el poema: *tú verías, tú nos lo diste*.
- G. Al receptor de todo el poema es al que se le propone directamente completar la frase que termina en una anticadencia, con una respuesta ante todo lo referido: *¿di, mamá?*

Podemos ahora afirmar que los dos primeros versos del poema, así como el 20, son también expresiones que entran en este universo de diálogo en segunda persona construido en el poema.

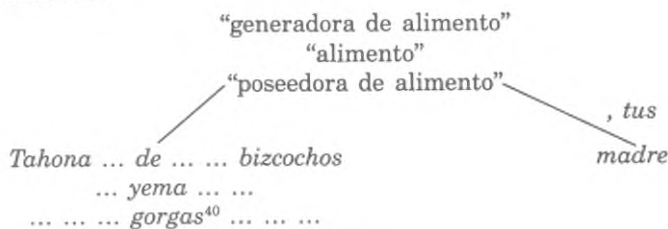
De esta manera, hemos sistematizado ya a través de todo el "tejido lingüístico" (y en esto estamos con Genette) el desarrollo del detalle verbal (tiempo y persona) adverbial que nos revela que el centro espiritual del poema está en un diálogo presente a lo largo de todo el texto (un diálogo manifestado en un presente que a la vez es renovado como presente en cada nueva lectura) en el cual el yo poético (y a través de él el hombre que es Vallejo) comunica a su interlocutor (construido en el texto, elemento ficcional también, pero que no deja de ser la madre fallecida) una serie de experiencias y situaciones que se mueven o funden entre la evocación, el presente y el pasado de ambos. Con Spitzer vemos, pues, que en el tiempo y persona de los verbos de este poema cuaja no sólo un diálogo ficcional (emisor y receptor contruidos) al que asistimos como lectores, sino una particularidad psíquica del hombre que construye dicho diálogo: el recuerdo emocionado de la madre (pasado) y el contraste, asumida una ausencia que no llega a ser absoluta (fusión presente-pasado), con un presente que lo lleva a concluir con el *¿di mamá?*, cuya anticadencia final queda en espera de respuesta.

Esta estructura verbal del texto nos ha revelado, pues, un movimiento espiritual dialogante cuyas motivaciones más básicas hemos intuido. Y lo hemos hecho a partir de la organización de una serie de particularidades idiomáticas. Cualquier detalle puede constituirse en disparador, y sólo ahora podemos pasar al análisis de las denotaciones indirectas. En palabras que ya no nos son extrañas, regresamos a continuación al resto de detalles del poema, para ver en ellos confirmado el centro espiritual del poema que nos ha sido revelado en esta primera parte por los movimientos de las frases procurados por los verbos.

*“El sustantivo cabalga en su majestuosa substancia,
siendo el adjetivo su transparente vestidura que lo
cubre como una armadura proporcionándole color”*
(Charles Baudelaire)

Interesa ahora descubrir de qué matices particulares se va cargando cada etapa del movimiento espiritual dialogante cuya estructura describimos en el punto anterior. Iremos viendo, entonces, en cada una de las siete partes en que dividimos al poema, cómo nos reecontramos con el diálogo que establece el sujeto con la madre muerta a través de la referencia al pasado y el contraste con el presente. Nos moveremos en el centro espiritual del poema deteniéndonos en los sustantivos y en los adjetivos y frases prepositivas. En torno a los primeros trabajaremos con las denotaciones indirectas (descubriremos aquí quién es aquella con quien se dialoga) y respecto de los segundos buscaremos explicar qué matices afectivos o imaginativos aportan a la denotación indirecta de cada imagen. Por último, tras el estudio por separado, enunciaremos nuevamente nuestra intuición inicial, sólo que entonces estará reconfirmada y enriquecida por el trayecto que empezamos ahora, y con el que vamos cerrando el círculo spitzeriano.

Evocación



40. Denotaciones más directas.

- *Tahona*: panadería donde se cuece el pan.
- *bizcochos*: masa de harina, huevos y azúcar cocida al horno.
- *yema*: dulce seco compuesto de azúcar y yema de huevo.
- *gorgas*: alimento para las aves de cetrería.

La relación entre el denotado directo y el denotado indirecto, en el caso de las dos primeras imágenes, se da a través de una coma que aparece en el lugar de un verbo. Podemos suponer, sabiendo ya que se trata de un diálogo, que el verbo ausente corresponde a la segunda persona del singular, pero como no aparece hemos preferido hablar en esta parte de una evocación en general. Lo importante radica en que se trata de alguna forma del verbo “ser” que establece una relación de identidad, y no de mera semejanza, entre los denotados directos y el indirecto. Esta identidad se hace más fuerte al no aparecer explícito el verbo. En la coma cuaja, pues, una identidad que es fusión absoluta: la madre es la productora de alimento (*tahona de bizcochos*) y (connotación que enfatiza la fusión ya expresada por la elipsis) el alimento mismo (*yema...*)⁴¹. Así evoca el yo poético a la figura materna.

gorgas no denota *madre* sino a través de la relación posesiva que expresa *tus*. El sujeto evoca aquí a la madre en tanto poseedora del alimento. Y aquí la evocación, lejos de la indefinición temporal y el matiz fusional propios de los dos primeros versos, si adquiere el tono de pasado debido a la interjección *Oh*.

Los adjetivos actúan sobre la base de estas denotaciones. Así, si *Tahona* es *madre* ocurre que se trata de una *Tahona*

41. Podría también entenderse que *pura yema infantil innumerable* no denota *madre*, sino que es un referencia a *bizcochos*. No hemos optado por esta lectura que es también sugerente. Simplemente nos basamos en el verso 20 que denota *madre* a partir de una imagen material (*dulcera* así como *yema*) que hace referencia siempre al alimento y que es modificada por términos de alto valor afectivo (*tierna, de amor* así como *pura, infantil, innumerable*). A esta semejanza estructural y semántica entre 2 y 20 sumamos el hecho de que el paso del primer al segundo verso no sugiere encabalgamiento sino que, por el contrario, introduce en una estructura en la que el núcleo *yema* parece estar en simetría con *Tahona* (ambos están modificados a su vez). Además, hemos dicho ya cómo la ausencia del verbo sugiere una identidad con un matiz de fusión que muy bien entra en consonancia con la idea de que es *madre* el denotado figural de *pura yema infantil innumerable* en lugar de *bizcochos*.

estuosa. Si el sustantivo *tahona* connota a partir de su recta denotación un ambiente caracterizado por la alta temperatura, el adjetivo que lo modifica acentúa el carácter caluroso⁴² del “lugar donde se cuece el pan”, y con esto, el calor de la “generadora de alimento” que es la madre. Y aquí se ponen en juego todos los valores que “calor” adquiere cuando se asocia, a la vez que a la experiencia física, al terreno de los afectos: el calor del horno y el calor (amor) de la madre se confunden (no olvidemos que la madre es calurosa en tanto “*tahona estuosa*”, en tanto “generadora de alimento” siempre).

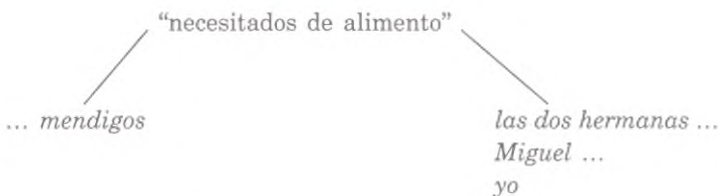
Por otro lado, el yo poético se refiere al alimento generado, los *bizcochos*, con dos adjetivos que constituyen dos proyecciones del yo poético en el tiempo. Así pues, confluyen en el mismo sustantivo un adjetivo demostrativo que expresa distancia: *aquellos*, y un adjetivo posesivo que indica cuán suyos son los bizcochos a pesar de la lejanía: *mis*. Y además se agolpan juntos ante el sustantivo: *aquellos mis bizcochos*. Sabiendo ya que nuestro poema es una sucesión de movimientos en el tiempo sobre los que se dialoga, es evidente que el *aquellos*, más que a una distancia espacial remite a una lejanía en el tiempo al momento que *mis* reafirma la posesión actual del alimento generado. La generadora calurosa de un alimento del pasado profundamente poseído en el presente del sujeto (la *Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos*) es la madre. Como en el *sali tras ti clamando y eras ido* de San Juan, pues, dos adjetivos (como en el místico español dos formas verbales) para dos estados del ánimo en un solo verso.

Sabemos también que el alimento mismo (la *yema*) denota *madre*. Pues de esta manera, la pureza (*pura*), la relación con el mundo de la niñez (*infantil*) y el carácter infinito (*innumerable*, que se viene a sumar a la presencia a pesar de

42. Estuoso: relativo al estío, a la estación calurosa que es el verano. Estuosidad: demasiado calor y enardecimiento.

la lejanía temporal que expresaba *aquellos*), son atributos no de *madre* y de *yema* sino de la unidad que ambas constituyen.

Por último, hay que decir que la madre posee *gorgas* que se caracterizan por ser *cuatro* y *plañidas*. Esto es, se nos sugiere ya que la madre no sólo posee el alimento sino que lo distribuye. Tiene un número determinado (*cuatro*) de alimento que es llorado. La madre, pues, como figura que debe distribuir el alimento (que genera, que ella misma es, que debe entregar ahora en un número determinado) a quienes se lo piden con gemidos. ¿Quiénes son esos que plañen asombrosamente mal? Pues precisamente cuatro:



Quienes piden la distribución del alimento por parte de la madre son sus *mendigos*. El adjetivo posesivo *tus* remarca esa pertenencia. Hay que notar que la madre posee *cuatro gorgas* y cuatro son los hijos mendigos. Hay, pues, una conciencia de equidad en quien distribuye el alimento. El estado de carencia y necesidad propio de un mendigo se enfatiza a través de los adjetivos con los que el yo poético se refiere a los cuatro. Así, las dos hermanas son las *últimas*, Miguel *ha muerto* y él *todavía* “arrastra una trenza por cada letra del abecedario”. Hemos dicho en algún lugar cómo en estos versos la evocación adquiere un matiz de presente (*ha muerto, todavía*).

Si los dos primeros versos de la segunda estrofa hacen referencia a la madre en un contexto de evocación del pasado (*Oh*), los tres últimos presentan un diálogo con ésta (el centro del verso segundo es un vocativo: *madre*) en el que se le

“informa” más bien de la situación presente de unos hijos que plañían pero que, nuevamente en esta continuidad entre pasado y presente, siguen siendo sus mendigos.

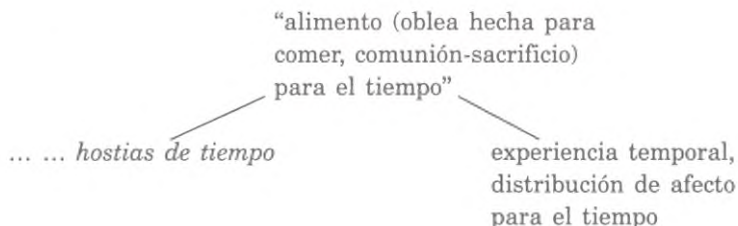
Pasado

El verso octavo nos confirma en lo que ya la estrofa anterior nos había sugerido: la madre es fundamentalmente, ahora, quien reparte el alimento. El yo poético, tras hacer referencia a la situación actual de los mendigos, recuerda con la madre (siempre estamos en el universo de un diálogo: *repartías* tú) el lugar preciso en el que ésta realizaba la acción de repartir. El verso octavo inicia, pues, con un complemento circunstancial de lugar (*En la sala de arriba*) que ofrece un ambiente (familiar y que supone cierto implícito entre emisor y receptor: *sala de arriba* es información poco precisa) para lo que hasta ahora había sido puro remontarse en la experiencia temporal misma. Se trata, así, de un pasado preciso.

Queremos poner énfasis en el pronombre personal *nos* que nos remite de inmediato a los mendigos. Este pronombre se suma al adjetivo *cuatro* del verso tercero para sugerir la idea de una repartidora equitativa que atiende a todos sus mendigos. Se trata de un pronombre en primera persona plural: el yo poético se beneficia con la repartición pero no en soledad, sino que junto con los otros necesitados de alimento. Además, la repartición se hace también con precisión en el tiempo: *de mañana, de tarde, de dual estiba*. Y en esta última imagen, nuevamente un adjetivo numeral (*dual*: mañana y tarde) que hace más precisa una distribución (*estiba*⁴³) ya de por sí ordenada y conveniente del alimento. Por otro lado, las referencias al tiempo (*de mañana, de tarde*) nos permiten

43. Tomamos esta palabra como nominalización de la acción de estibar: colocar o distribuir ordenada y convenientemente toda la carga del buque.

entender mejor qué es lo que se reparte. *Biscochos* adquiere aquí una connotación particular que nos regresa al centro espiritual del poema, la experiencia temporal:



Ocurre, entonces, que aquello que se prodiga de manera igualitaria es algo que se constituye en experiencia temporal: se da en el tiempo (*de mañana, de tarde*) y para el tiempo de la existencia. Estos dos movimientos temporales cuajan en el adjetivo *aquellas* (recordemos los *aquellos ... biscochos*) que remite a una experiencia en el tiempo (pasado) y en el adjetivo *ricas* que junto con el adverbio que aparece en el verso once (*ahora*) refiere una experiencia para el tiempo (proyectada en el presente de los mendigos).

Quizá sea éste el espacio para combinar el respeto en la denotación con la abertura que la connotación exige. Hemos visto cómo la experiencia temporal, sobre la cual se dialoga con la madre, es el centro espiritual del poema. Nos hemos encontrado ya con que dicha experiencia tiene que ver con lo dado por la madre de manera equitativa en el pasado de la infancia pero con proyección en el presente de quienes recibieron lo repartido. Ahora bien, así como las “sandalias del viento” eran barcas sin dejar de ser “sandalias del viento”, como veíamos con Lázaro Carreter, hay que decir ahora, con Gustavo Gutiérrez⁴⁴, que lo dado es amor y plenitud para el tiempo sin dejar de ser alimento muy concreto. Los *biscochos*

44. GUTIÉRREZ, Gustavo. La concepción religiosa de Vallejo. En: Intensidad y altura de César Vallejo. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993. p. 117-125.

del verso primero son en el décimo *hostias de tiempo* pero también son *bizcochos*. Y no sólo por la verdad semiótica que vislumbramos con los versos de Altolaguirre, sino por el profundo sentido de este poema, en particular y en sus relaciones con las referencias al pan fresco, al desayuno, al almuerzo, de muchos otros. El carácter profundamente material de lo dado no está en oposición con la riqueza afectiva, con el amor proyectado al presente aún cuando la madre esté muerta y ya no se viva en la *sala de arriba* ni se reciban los *bizcochos de mañana y de tarde*. Cómo habrían de estar en oposición cuando la *pura yema infantil innumerable* es la *madre* misma. No se trata ni siquiera de un valor que se suma a otro: la riqueza de la imagen está en la confusión. Además ¿por qué la imagen de la *hostia*? Podemos ver aquí una referencia a algo dado con el amor de quien se sacrifica para estar en comunión con quienes ama. Un amor dado para la plenitud en todos los tiempos. Pero ¿deja por esto de ser, la *hostia*, “oblea hecha para comer”? Si hemos sugerido un paralelo entre la madre que reparte el alimento en la sala y la figura de Jesucristo haciendo lo propio en la Última Cena (siempre a partir de la imagen de la *hostia*), habrá que recordar que, en perspectiva cristiana, “(...) aquello que llamamos la Eucaristía, es hacer memoria de la Última Cena. Y la Última Cena fue eso, una cena. La Eucaristía nació en una cena, en una comida de verdad”⁴⁵. La madre pues, da pan de plenitud, amor para el tiempo y no sólo en el tiempo, pero no por eso aquél deja de ser pan concreto, “de ese que se come” y con el que se “desayuna”. Por último, y para llevar hasta el final nuestro paralelo, así como paso de una tierra de opresión a una tierra de libertad”⁴⁶, las *hostias de tiempo* son dadas por la madre a sus mendigos, a los necesitados y débiles que, ahora lo comprendemos, tienen, en una, la carencia de amor y la carencia de pan. La madre, como Jesucristo, da remedio a esa carencia con amor pleno y pan muy concreto (con *hostias de tiempo*). “Tú no tienes Marías que se van”: el

45. Ibid, p. 123.

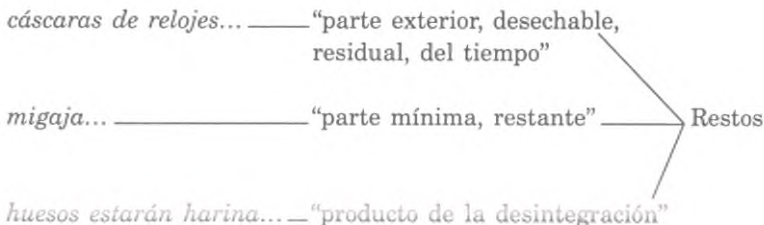
46. Ibid, p. 123.

reclamo a un Dios que se quiere próximo a la experiencia humana, a un Dios cuyo amor se exprese a través del amor del otro significativo. Y aquí, a través del amor y el pan, de la unidad (el pan de amor, el amor de pan: la *hostia*) que son en la madre.

Este vivificador “rodeo hermenéutico” nos permite ver, entonces, cómo el centro espiritual del poema se va cargando de matices muy significativos. Habíamos visto que, a través del *aquellas* las *hostias de tiempo* eran remitidas a una experiencia del pasado. Sin embargo, la preposición *para* con la que finaliza el verso décimo, nos introduce en la idea de que dichas *hostias* fueron dadas por un *ahora*, para la proyección en el presente de quienes las recibieron. La siguiente sección nos ubica precisamente en la condición presente que se vive respecto de las *hostias de tiempo* repartidas por la madre.

Presente

Si ya los versos 5-7 expresaban una situación presente de debilidad frente al pasado en el que se recibía el alimento, el adverbio *ahora* introduce un verbo subjuntivo en el que cuaja el deseo de seguir poseyendo las *aquellas hostias de tiempo*. Un deseo que no sólo alberga él sino, nuevamente a partir del *nos sobrasen*, él junto con los demás mendigos. Sin embargo, una revisión de las nuevas imágenes que se dan para *bizcochos-hostias de tiempo* nos revelará la frustración de dicho deseo y con esto, un contraste entre pasado y presente que nos acompañará hasta el final del poema.

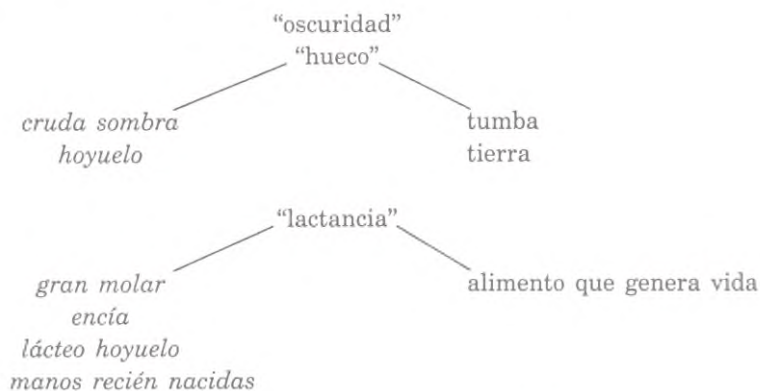


Tras el vocativo, una serie de adverbios que no hacen sino poner énfasis en la situación presente muy concreta que vive, ahora sí, el sujeto (frente al *nos* aparece ahora el *me*). Y esta situación concreta consiste en experimentar que sólo quedan restos de las *hostias de tiempo* del pasado que estaban destinadas a que *ahora nos sobrasen*. Del *bizcocho* no queda sino una *migaja* que está atada al cuello (acaso como cuando contenemos el llanto) y no pasa, no alimenta, no queda en ninguna cavidad o celdilla del sujeto que está así enajenado de su alimento y que por ello exclama a quien se lo proporcionaba: *Madre, y ahora!* Y sólo en los versos 17-19 descubrimos el por qué de todo esto: la madre está muerta. No hay posibilidad de regenerar el alimento (*no habrá en qué amasar*) ya que los huesos de la madre son harina. Una nueva imagen que nos confirma en que la madre misma es el alimento y al estar fallecida, la *tahona estuosa* no puede cumplir ya su función. De este modo, pues, la oposición está ya planteada. Todo lo evocado y referido en pasado en los versos anteriores (el recibir constantemente las *ricas hostias de tiempo*) se ve contrastado con la carencia o al menos reducción significativa del alimento, de la experiencia de amor y de pan concreto como vimos, en el tiempo presente en el que la madre está muerta. Sin embargo, la sección siguiente alterará esta relación que por lo pronto vemos como equilibrada, en su contraste, entre el presente y el pasado de la infancia. Y es que tras la figura de los huesos hechos pura harina, el verso 20 evoca nuevamente, como los dos primeros del poema (sólo que aquí se exclama), a la madre hecha alimento amoroso y pleno para sus mendigos.

Fusión presente-pasado

¡tierna dulcera de amor: verso que concentra la profunda unidad entre experiencia afectiva y recepción de alimento. La madre es la vasija donde se deposita el dulce y la contenedora de amor en una sola y al mismo tiempo: *dulcera de amor*, esta profunda intuición cuaja en el modificador indirecto que in-

dica la condición del núcleo. Y así, es desde esta *dulcera* que se proyecta un amor que es dulce, un dulce que es amor. ¿Es esto una mera nueva evocación del pasado? ¿Qué relación guarda esta imagen con la de los huesos hechos harina que acabamos de leer? Pues la preposición *hasta* y los verbos en presente nos revelan que la condición de *dulcera de amor* no está anquilosada en el pasado sino que es condición presente de la madre cuyos huesos, al mismo tiempo, son pura harina. El pasado (origen, vida) se fusiona con el presente (muerte) en la madre que, muerta, sigue siendo *¡tierna dulcera de amor*. Esto lo expresa el poeta con las siguientes imágenes. La madre es *¡tierna dulcera de amor hasta* en:



Las imágenes que denotan tumba, tierra (muerte) se funden con las que denotan la generación de vida por medio del alimento dado por los pechos de la madre. Ya *dulcera* remitía a un espacio que contiene alimento y amor, y ahora ocurre que el *hoyuelo inadvertido lábrase*. La tierra que contiene los huesos hechos harina se regenera, se cultiva: no hay, pues, anulación absoluta del alimento, de la madre, con la muerte. Y esto se reafirma cuando el *hoyuelo* es al mismo tiempo *lácteo* y *pulula*. El hoyuelo es la tumba cuya tierra se regenera en la muerte porque es al mismo tiempo el lugar en el que la *encía* de un *gran molar* (la carne que cubre una dentadura) *late* para que se origine la leche que a su vez

origina vida. Y esto último, para reconfirmar la fusión entre tiempos, es lo que la madre veía en el pasado (*¡tú lo viste tanto!*), es lo que hacían las *cerradas manos recién nacidas* (lactar). En conclusión, la experiencia pasada de la lactancia generadora de vida gracias a la *¡tierna dulcera de amor*, se continúa en la regeneración constante de la tierra de la tumba de la madre en el presente. El presente de muerte resucita, se regenera en dirección al futuro a partir del diálogo que mantiene con la etapa de vida y origen que era el pasado.

Frente a la equilibrada oposición pasado-presente, tenemos pues, un diálogo complejo que nos revela que la madre muerta sigue viva de alguna manera. El alimento, aunque reducido, no es negado ni se deja de suministrar porque la madre esté en la tumba. Como veremos a continuación, el sentimiento de orfandad y la reducción del alimento vivificador no se deben principalmente a la ausencia de la madre (la tierra de su tumba sigue regenerándose, el gran molar continúa lactando en el recuerdo y en el presente —*late*— de la “muerta inmortal” que es la madre), que en realidad es aquella con quien se dialoga, sino a la actitud que el resto de hombres asume ante dicha ausencia.

Relación futuro-presente

Tal la tierra oirá en tu silenciar: este verso refuerza la regeneración y atención constante que caracterizan a la madre muerta. El problema, como ya lo adelantamos, no está en la ausencia relativa de una madre que habla a la tierra desde su profundo silencio (y habla además también el poeta a la madre a lo largo de todo el poema), sino que consiste en que la tierra tiene que ser testigo de cómo en el presente, ante el silencio de la madre:

“exigencia de algo a cambio
de alguna cosa o servicio
prestados”

... *nos van cobrando* todos
OI N S
el alquiler del mundo donde nos dejás
OD
y el valor de aquel pan inacabable.
OD

La sociedad
impone sufrimientos
por el derecho a la
felicidad que el amor
dado por la madre,
en y para el tiempo,
proporciona.

El sujeto de estos versos es el agente del cobro que perjudica al OI, que no es otro que el *nos* en el que el yo poético se reconoce con los demás mendigos de la madre. El *todos*, entonces, sólo exceptúa a la madre a la que se habla y a quienes aparecen como agraviados por la acción verbal. Y ésta se da en un presente continuo que expresa el gerundio. El pago que supone vivir en la sociedad, y ya no en el ambiente familiar, es lo que causa el sentimiento de orfandad, y no la carencia de alimento o la muerte misma de la madre. El problema radica, entonces, no en que no haya alimento (se trata el valor de un pan *inacabable*) sino en el hecho de que se cobra por la posesión de él (OD).

Relación presente-pasado

El yo poético reitera lo que ocurre en el presente (*Y nos lo cobran*) pero lo hace para relacionar esta acción con la situación en la cual él y sus hermanos (aparecen el *nos* y *nosotros*) obtuvieron aquello que se cobra. Así:

“Lo recibido de la madre en
un estado de inocencia es
cobrado”

Y nos lo cobran cuando...

(...)

no se lo podíamos haber arrebatado
a nadie; cuando tú nos lo diste,

Injusticia⁴⁷

Frente a la madre caracterizada por el reparto equitativo del alimento (*cuatro gorgas, dual estiba, nos repartías*), el mundo actúa de manera injusta en el presente ya que cobra a los mendigos algo que les pertenece, algo que recibieron en un estado de inocencia (*siendo nosotros pequeños entonces*) y que no pudieron arrebatarse a nadie. Es por esto por lo que el presente contrasta con el pasado y genera un sentimiento de orfandad y añoranza de la infancia. Sabemos ya que la madre muerta sigue viva de algún modo, pero el mundo es el que desconoce eso al imponer un precio por el alimento, por el amor, recibido de la madre de manera gratuita no sólo en el pasado de la infancia sino que incluso en el presente a través del recuerdo y de esa tierra de la tumba que se sigue regenerando. El diálogo mismo que se da a través de todo el poema nos da la sensación de una madre que no está totalmente ausente. ¿Sin embargo, por qué el final del poema nos deja con una sensación de orfandad radical?

Presente

¿*di, mamá?* el yo poético concluye con una interrogación directa a la madre. Y esto genera una sensación de orfandad radical por dos motivos. En primer lugar, por lo que ya expli-

47. RODRÍGUEZ, Iván. La justicia en la poesía de Vallejo. En: *Intensidad y altura de César Vallejo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993. p. 127-142. En particular 135-137.

cábamos con Gili y Gaya: la elevación del tono normal al inicio y la anticadencia hacia el final acompañan toda la lectura de este verso, y con ella, el hábito comunicativo que consiste en esperar una respuesta que complete el carácter incompleto de una oración interrogativa. La sensación es, pues, de vacío, de ausencia absoluta de respuesta. Ésta se ve reforzada por el verbo que reclama de manera explícita la enunciación de una respuesta y por el registro que se utiliza: lejos de la *madre* de los versos anteriores aquí se pregunta a *mamá*. En segundo lugar, ocurre que el sujeto espera una respuesta, en particular, ante la situación que acaba de exponer. No hay respuesta ante esta realidad injusta del cobro de lo dado por la madre. Y la madre es precisamente la que no responde.

Si el diálogo que se establece en todo el poema apoyaba la idea de un interlocutor presente (la madre viva en la muerte de la que hablan principalmente los versos 20-24), este verso final nos sume, junto con el yo poético, quizá no en la ausencia, pero sí en el silencio absoluto de la madre muerta que no da una respuesta ante el sufrimiento presente. Y en esta ausencia de respuesta cuaja el sentimiento de orfandad del poeta que nos es transmitido a través de la presencia del diálogo, y aquí de la pregunta, que el yo poético establece en el poema con la madre. Asistimos a un diálogo creado, a una pregunta cuyo valor está precisamente en la ausencia de respuesta (se trata de una interrogación retórica), pero a través de todo esto nos llega la concreta orfandad del hombre que comunica a través de la poesía. Hemos experimentado, pues, aquello para lo que Lázaro Carreter tiene palabras: “En los textos en que *tú* es nombrado, hay, pues, dos personas *tú*: la que funciona en el poema, invocada por el poeta; y el lector (...), el destinatario real del mensaje. La segunda persona interna funciona simplemente, como figura retórica: la del antagonista silencioso (y cuán silenciosa es la madre ante el *¿di mamá?*); y existe sólo o principalmente, para que la segunda persona externa, el lector, pueda recibir la acción perlocutiva de los versos, descubriendo (...) las emociones

reales o miméticas experimentadas por quien los escribió⁴⁸. Preguntamos, pues, en comunión con el poeta, a través de la figura del antagonista mudo. Y junto con el poeta también, nos enfrentamos con dolor al silencio que sucede al *¿di, mamá?*

Ya hacia el final de nuestro círculo filológico, vemos pues cómo regresamos a nuestra antigua primera intuición con nuevos ojos. En verbos, sustantivos y adjetivos cuaja un diálogo en el que el movimiento espiritual (la experiencia temporal del sujeto), va de la felicidad por el alimento, que es amor (o el amor que es alimento: son uno solo), equitativo que prodiga la madre a él y a sus hermanos en el hogar de la infancia pasada e incluso de alguna forma en el presente, aún estando ya muerta, y el sufrimiento causado por una situación injusta según la cual debe sufrir, en el seno de la sociedad, por gozar de lo distribuido por la madre. Contraste entre dos situaciones que culmina con la ausencia de respuesta de la madre, lo que genera una sensación final de orfandad en el presente del yo poético. Y todo esto en un estilo particular: el del hombre, el del poeta Vallejo, que hemos analizado no sólo en sus denotaciones indirectas, sino en sus particularidades gramaticales.

Vallejo ha estado, entonces, en los detalles (en los verbos y adverbios que fueron nuestros “disparadores”) y entre los detalles (en los sustantivos y adjetivos que iban confirmando y enriqueciendo nuestra intuición inicial), del poema XXIII de “Trilce”. Y en estos dos momentos del análisis nos hemos movido, de la mano de Spitzer y Genette, entre la estilística y la semiótica.

48. LÁZARO CARRETER, Fernando. op. cit. p. 45.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Amado
1951 *Estudios lingüísticos I*. Madrid: Editorial Gredos, 347 p.
- ALONSO, Dámaso
1966 *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Editorial Gredos, 672 p.
- GENETTE, Gérard
1993 *Ficción y Dicción*. Barcelona: Editorial Lumen, 123 p.
- GILI Y GAYA, Samuel
1947 *Curso superior de sintaxis española*. Barcelona, Ed. Spes.
- GUIRAUD, Pierre.
1970 *La Estilística*. Buenos Aires: Nova, 132 p.
- LÁZARO CARRETER, Fernando
1990 *De poética y poéticas*. Madrid: Cátedra, 250 p.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo
1993 Editor: Fondo Editorial PUC. *Intensidad y altura de César Vallejo*. Lima, 341 p.
- POZUELO YVANCOS, José María
1994 *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra, 294 p.
- SPITZER, Leo
1982 *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 307 p.
- SUCRE, Guillermo
1990 *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre*

poesía hispanoamericana. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 396 p.

ORTEGA, Julio

1981 (Editor: Ediciones Taurus). *César Vallejo. El escritor y la crítica*. Madrid, 501 p.

VALLEJO, César

1979 *Obra poética completa*. Barcelona: Editorial Galaxis, 350 p.

ARQUEOLOGÍA DE LA METÁFORA

Juan Biondi Shaw
Eduardo Zapata Saldaña

Estamos acostumbrándonos en los últimos tiempos –cada vez más– a leer ejercicios intelectuales marcados por la primera persona gramatical. Cuando en un trabajo académico se aborda el mundo de lo representado como un ello escrupulosamente respetado, pero iluminado por la personalidad autoral, es legítimo hablar de un perspectivismo lingüístico. Entonces, escribibilidad abierta. Cuando se aborda, en cambio, el mundo de lo representado como un ello donde la voz autoral a veces expropia despreocupadamente el mundo de la racionalidad, es lícito acaso hablar de post modernidad. Entonces, riesgo de escribibilidad totalitaria.

Acabamos de terminar la lectura del libro *Arqueología de la modernidad* de Oscar Ugarteche. Como quiere el autor, se trata de un ensayo “sobre el Perú en la globalización” (Ugarteche, p. 15). Un texto que en una primera lectura nos ofrece la visión de un economista sobre un proceso que nos involucra, proceso que “...no ocurre en el aire. Ocurre en los lugares y en las sociedades, aunque se piense que lo virtual es hoy más real que antes. (Ugarteche, p. 15). Un texto que a partir de “una mirada desde el Perú, desde lo que ocurre

y es reconocible, mensurable y perceptible" (Ugarteche, p. 15), razona verbal y aritméticamente un proceso para concluir que en un país como el nuestro "Es difícil hablar de una economía de mercado sin la existencia de sujetos iguales ante el otro y ante la ley" (Ugarteche, p. 19) y que, por lo tanto, la globalización en el Perú está determinando dramáticamente una resultante: "Los que pueden competir se integran, y los que no, son excluidos" (Ugarteche, p. 41). Como lo documenta escrupulosamente Ugarteche, la modernidad sólo alcanza al 10% de peruanos, que están en el mercado, aunque el 90% esté constituido por "...las mayorías excluidas [que] son las que pagan este ejercicio de modernización" (Ugarteche, p. 16).

Ya hace mucho tiempo Ernst Cassirer había superado la tradicional definición del hombre como animal racional. Cassirer señaló que lo característico del ser humano radica en lo que él denomina los "poderes formadores simbólicos". Como lo subraya Leopoldo Chiappo en un excelente artículo publicado en la revista *Acta Herediana*, Cassirer afirma "...mientras el animal se mueve en un mundo de señales, de reacciones, de impulsos vitales, el hombre construye y constituye un mundo de símbolos, de respuestas y de proyectos de largo alcance... (Chiappo, p. 24); para añadir: "Gracias a la apertura hacia el mundo simbólico, el hombre no se queda en la cerrazón subjetiva de las sensaciones ni de los crudos impulsos vitales de defensa y agresión, de poder y de dominio..." (Chiappo, p. 31).

De modo que el hecho económico no puede ser simple asunto de oferta y demanda. Ni su análisis es simple asunto de certificación cuantitativa. El hecho económico es un hecho simbólico. Y un economista culto rastrea allí las razones y sinrazones de su quehacer.

Recién se abre, entonces, una segunda lectura del libro *Arqueología de la modernidad*. La lectura. Donde tomamos cuenta de que "Fuimos y hemos vuelto a ser un país acomplexado, con un pie trabado en el siglo XVIII mientras

el otro está galopando en el siglo XXI" (Ugarteche, p. 20) y que "La mentalidad femenina pasiva de 'penétreme y lléneme de crecimiento económico' ha regresado. 'Átame y hazme feliz' parecería ser el imaginario simbólico frente a lo extranjero" (Ugarteche, p. 20).

Pero la atención a lo simbólico atiende también a la metacognición: "La globalización ha sido posible por la generalización de reglas de juego universales que están contenidas dentro de un esquema teórico de equilibrio general que a la luz de los acontecimientos de Asia no funciona para nadie. No ayuda a predecir. Si no ayuda a predecir, la teoría como paradigma no es adecuada y debe ser reemplazada por otra que ayude a hacerlo. En el nombre de la ciencia, la persona ha sido olvidada de la función económica, y esto es un contrasentido. Al fin y al cabo la economía es la ciencia que estudia la transformación de la naturaleza por el hombre. O acaso ya no lo es y ahora estudia los (des) equilibrios financieros" (Ugarteche, p. 48).

Ante aventuras metacognitivas basadas más en un sesgo ideológico que en lo propiamente económico y que se presentan, sin embargo, como universales científicos, Oscar Ugarteche opta meridianamente por singularizar en su objeto de estudio la especificidad del hecho económico como hecho simbólico. No se circunscribe a concebir su quehacer como el de un alquimista numérico y no tiene reparos entonces en suscribir, aun cuando probablemente no la conozca, una declaración del gran filólogo alemán Leo Spitzer: "Cuando un método de análisis científico ha llegado a alejarse a tal punto de la observación natural, es lícito acercar la ciencia a la consideración [ingenua] de los fenómenos" (Spitzer, p. 147).

El rescate del hecho económico en tanto hecho simbólico no sólo devuelve la economía al terreno de lo humano, sino permite identificar mejor las variantes concurrentes en el hecho. Y hace entonces inevitable la concurrencia metacognitiva de varias disciplinas.

Porque como lo quiere Umberto Eco, un símbolo no se agota en su dimensión comunicativa. En la simple circulación y en el consumo. Ese es sólo un aspecto de la función simbólica. Pero esta va más allá. Pues un símbolo tiene además funciones de anclaje y conocimiento. Gracias a los signos que guardamos en la mente y que producimos, somos capaces de reconocernos en ellos, de conocer y reconocer al otro por similitudes y diferencias y, finalmente, de comunicarnos o incomunicarnos.

Y he allí los grandes temas subyacentes a este libro. La identidad (¿qué es ser peruano en el Perú?), el conocimiento y reconocimiento entre peruanos (¿qué nos une y nos separa?) y la comunicación (¿hablamos los peruanos entre nosotros el mismo lenguaje?).

Desde una perspectiva diacrónica o histórica, mucho se ha escrito acerca de las repercusiones que tuvo para las sociedades orales la aparición y difusión de la imprenta y, contemporáneamente, la repercusión que está teniendo la aparición y difusión de los medios electrónicos sobre sociedades que erigieron su cultura en torno a la palabra escrita. En sociedades que tuvieron una alfabetización profunda, es fácil así reconocer claramente tres etapas muy marcadas en su desarrollo cultural.

Pero desde una perspectiva sincrónica, poco hemos reflexionado sobre sociedades donde el trazo de las líneas de lo oral, lo escrital y lo electronal no es suficientemente marcado. Donde estas líneas no constituyen un continuum sucesivo, sino más bien una concurrencia de simultaneidades. Y cuánto más sentimos ahora la ausencia de los trabajos precursores de Antonio Cornejo Polar en este sentido.

Basta con acercarse con una mirada ingenua y con un aparato metodológico apropiado para comprobar que la cultura oral en el Perú jamás desapareció. Basta con acercarse con esta misma mirada para entender que por diversas ra-

zones, que no interesa destacar aquí, la aventura de la evangelización en la letra escrita nunca llegó a realizarse. Basta con mirar, en fin, a los jóvenes de hoy para percatarse de que la palabra electrónica compite con la palabra escrita y con la palabra hablada.

Y ocurre que estas tres palabras han vertebrado y vertebran a las sociedades. "La primacía de la palabra hablada, escrita o de la palabra electrónica construye alrededor de ellas determinados tipos de tecnología, de organizaciones sociales, con una envoltura de circulación de información dada" (Biondi-Zapata, p. 16). En términos de Alvin Toffler, estaríamos hablando de tecnósfera, sociósfera e infósfera. Lo que significa que la vigencia o no de un sistema cultural dado —basado en una u otra palabra— crea espacios axiológicos o espacios de sentido en los cuales discurren individuos o colectividades, comprometiendo su propia identidad. Estos espacios de sentido no son otra cosa que las claves de interpretación y comportamiento que un sistema cultural ofrece a los individuos adscritos a él. Es lógico, entonces, que los procesos de producción de significado varíen de un sistema a otro porque "Cada sistema... alberga sus propias pertinencias de identidad y desde esta perspectiva, y para decirlo con Baudrillard, cada configuración crea su propio espacio y tiempo" (Biondi-Zapata, p. 16).

Las lenguas, se ha dicho hasta la saciedad, moldean el ser de colectividades e individuos y constituyen una manera de ver el mundo. Ya Ferdinand de Saussure nos advirtió, sin embargo, que "...el problema lingüístico es primordialmente semiológico...", para añadir "Si se quiere descubrir la verdadera naturaleza de la lengua, hay que empezar por considerarla en lo que tiene de común [o diferente] con todos los otros sistemas..." (Saussure, p. 62). Idéntica preocupación sobre la relación entre la lengua y otros sistemas culturales animó al Círculo de Praga cuando en una de sus Tesis nos dice "...la propagación de los hechos de la lengua que modifican un sistema lingüístico dado no se efectúa de un modo

mecánico, sino que está determinada por las disposiciones de los sujetos que las reciben" (Círculo, p. 22). Así, estas disposiciones, como es obvio, nos remiten a los sistemas culturales. Porque —como se señaló— ellos las moldean.

Por habernos supuesto en nuestro imaginario oficial como una sociedad construida a imagen y semejanza de otras, imaginamos a los peruanos como también evangelizados en la palabra escrita. Y seguimos creyendo con pertinacia poco académica que los esfuerzos y logros alfabetizadores habían "superado" la oralidad. Recordemos sin embargo que, como señalan y demuestran los estudios de McGann y McNeil, aun el propio acto de leer no es sinónimo de escribabilidad. Se puede leer, y mucho, pero no estar adscrito al sistema cultural de la palabra escrita (McGann, p. 4). McNeil subraya cómo los pensamientos orales o escribales sólo son posibles si la tecnología comunicativa ha sido interiorizada en profundidad (McNeil, p. 258).

De modo que mirar al Perú desde la globalización es fructífero sólo si se le mira paralelamente desde su particularidad. Porque mientras allá hubo una linealidad histórica que supuso sucesión gradual de inclusiones, acá tenemos aún hoy una simultaneidad de exclusiones. Por haber supuesto que cuando el sonido se hizo grafía estábamos ante un automático e inevitable progreso global, nunca entendimos que no necesariamente el sonido debía hacerse grafía, que la grafía no garantizaba escribabilidad y no hemos abierto así nuestra mente lo suficiente para entender qué puede suceder con las sociedades escribabilizadas ante la presencia de la palabra electrónica.

Las particularidades de lo oral, lo escribal y lo electronal nos remiten a simples caracterizaciones de los códigos respectivos. El asunto de las exclusiones e inclusiones nos remite a la consideración de en qué circunstancias concretas se han actualizado y actualizan dichos códigos.

Las sociedades orales privilegian la circunstancia, el tiempo concurrente, el aquí y el ahora presentes. Ello supone, a su vez, que el eje privilegiado del discurso lingüístico sea aquel de la combinación de elementos. De donde el imaginario social está construido sobre la base de figuras metonímicas, figura retórica de representación que opera por sustituciones y asociaciones basadas en la contigüidad de elementos presentes en un contexto dado.

Las sociedades escritas configuran un universo de representación basado en la metáfora. Los imaginarios sociales escritos están contruidos sobre la base de figuras metafóricas, figura retórica de representación que opera por sustituciones y asociaciones basadas en la semejanza; en la asociación por semejanza entre un elementos presente y uno ausente. "La objetivación de sonidos en grafías lo había permitido" (Biondi-Zapata, p. 22).

Las sociedades electrónicas nuevamente privilegian el razonamiento metonímico. Allí están los jóvenes diciéndolo todos los días a través del manejo de su lenguaje. Allí está la facilidad con la que individuos de sociedades orales logran manejar la palabra electrónica.

En orden a lo expuesto hasta aquí, podemos señalar entonces lo siguiente:

- A. En primer lugar, no es la simple observación atomizada de características del lenguaje la que posibilita identificar la pertenencia de un individuo a uno u otro sistema cultural. Esta pertenencia obedece a la identificación subyacente de razonamientos metafóricos o metonímicos, a partir de los cuales se construyen imaginarios.
- B. En segundo lugar, las sociedades pueden vertebrarse oficialmente en torno a una de las tres palabras, mientras sus individuos transcurren —distantes— entre otras palabras, otros códigos y otros razonamientos.

- C. Semióticamente, entonces, al ser los signos instrumentos de anclaje, conocimiento y comunicación no sólo unen, sino también pueden desunir. Pero este no es un asunto de signos, sino de los hombres.

Si, como lo señalamos, autores como McGann y McNeil subrayan que ser alfabetizado no es sinónimo de escribaldad, cabe preguntarse en primera instancia cuáles son los mecanismos básicos de razonamiento de los peruanos de hoy. Y cabe preguntarse, en aras del anclaje, del conocimiento y reconocimiento y de la comunicación, qué relación puede establecer un individuo que razona metonímicamente con un Estado concebido desde el razonamiento metafórico.

Porque la sociedad peruana, desde la conquista, ha pretendido organizarse políticamente a imagen y semejanza de otras realidades. Hemos sido, históricamente, una metáfora pobre o rica del norte desarrollado. Primero, transplantando instituciones ajenas, pero coherentes con un esquema de dominación. Luego, transplantando instituciones ajenas, pero incoherentes con un esquema de emancipación. Porque al tratarse de instituciones basadas unilateralmente en la palabra escrita, la mayoría de los actantes del proceso social quedaron automáticamente excluidos de ellas. Sólo que hoy quienes fabulan el Estado ni siquiera necesitan ser escribales, sino pseudo escribales. Seguimos viviendo del prestigio de la palabra escrita, aunque sea falsificada.

Y aquí retomamos a Oscar Ugarteche. Retomamos contacto con la *Arqueología de la modernidad*. Porque ese libro nos habla de *incluidos* y *excluidos* en orden al mercado. Pero como no podía ser de otra manera, porque Ugarteche es un hombre escribal, la tesis del libro es una metáfora de los incluidos y excluidos respecto al Estado. Más aún: respecto a la cultura y a la vida.

Ese es el fondo del asunto. La existencia de un Estado de papel en un país donde no es cierto aquello de *verba volant*,

scripta manent o puede asegurar oportunidades para todos. Porque allí donde los derechos interfieran con el Poder, la grafía emancipadora automáticamente se evanesce.

Ugarteche dice en su trabajo que somos un país de migrantes. Somos migrantes también respecto al Estado. Somos los peruanos extranjeros respecto a un Estado que nunca entenderemos, porque no está codificado en nuestra lengua ni de acuerdo a nuestra mentalidad.

Si la metáfora final mercado/ Estado/ cultura/ vida es correcta, y lo es; y si son correctas las razones de exclusiones e inclusiones, el libro podría no llamarse *Arqueología de la modernidad* sino Arqueología de la metáfora.

Reflexión final: Las expropiaciones materiales suelen ser siempre dolorosas. Allí están nuestra historia social e historias individuales de justificado resentimiento. Pero las expropiaciones simbólicas son acaso más dolorosas. Porque no se le quita a alguien algo, sino simplemente lo más suyo: ese alguien.

Y nuestra historia, en plena era de la globalización y modernización, no sólo no cesa de expropiar conquistas y derechos. Sino acentúa expropiaciones simbólicas. Excluir a alguien del mercado es grave. Pretender excluirlo de sus propios símbolos es peor. Se le está negando a la persona la capacidad de autoidentificarse, de conocer y reconocerse y, finalmente, de comunicarse.

El libro de Ugarteche, más allá de lo que podamos haber dicho hasta aquí, contiene este profundo reclamo humano. "Lo escandaloso en el Perú es decir lo que uno piensa, es, hace" (Ugarteche, p. 32). Y se abre así una reflexión más profunda: ¿Cuál es el precio de estar en el mercado? ¿Acaso el abandono del pensar y el tener que vivir un mundo sin símbolos propios? Tal vez ese sea el precio. Porque, como dice Ugarteche "Somos percibidos como la amenaza de los bárba-

ros para los romanos..." (Ugarteche, p. 59). Sólo que la historia posterior de los llamados bárbaros y los romanos la conocemos todos.

BIBLIOGRAFÍA

BIONDI, Juan y Zapata, Eduardo

1994 *Representación Oral en las calles de Lima*, Lima, Universidad de Lima.

CHIAPPO, Leopoldo

1997-1998 *Ernst Cassirer y el concepto de forma simbólica* en Acta Herediana, revista de la Universidad Peruana Cayetano Heredia.

CÍRCULO LINGÜÍSTICO DE PRAGA

1970 *Tesis de 1929*, Alberto Corazón editor, Madrid.

MCNEIL, Lynda

1992 *Recreating the world / word*, State University of New York Press.

SAUSSURE, Ferdinand de

1961 *Curso de lingüística general*, Losada, Buenos Aires.

SPITZER, Leo

1942 *La interpretación lingüística de las obras literarias* en *Introducción a la estilística romance*, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología.

UGARTECHE, Oscar

1998 *Arqueología de la modernidad*, Desco, Lima.

LA PIEDRA EN EL AGUA, DE HARRY BELEVAN: ANÁLISIS DE UNA NOVELA POSMODERNA*

Lic. Tania Sánchez Ferrán
Universidad de La Habana

Una estética considerablemente distinta parece haber nacido con la posmodernidad. El lenguaje se ha convertido en un intrincado sistema de procedimientos, en el más pleno sentido del término, para expresar una realidad social no comprendida a cabalidad. La búsqueda acuciosa que persiguieron las vanguardias modernas de un contenido más allá de la convención, una realidad más allá de la representación, ha sido sustituida por una búsqueda de la forma, sentidos de una nueva expresión.

Como sucede con cualquier arte, contra éste no pueden brindarse argumentos éticos. Ocurre que es un arte provocativo, complejo, síntoma de nuestro momento histórico. Su discurso artístico también es determinado por las condiciones sociohistóricas de su producción, pero funciona como una reacción contra esas condiciones, en tanto reflejo estético de la sensibilidad social. El arte en la posmodernidad no cons-

* Capítulo II de la tesis *Harry Belevan: lo fantástico en torno a la posmodernidad*, de Tania Sánchez Ferrán; Facultad de Filología, Universidad de La Habana, Cuba, 1991.

tituye una excepción en cuanto destaca las creencias profundas de la época; ante él cabe preguntarse qué problemas está considerando, qué posiciones implícitas admite, sólo que lo hace de una forma velada, problemática, original, buscando recursos expresivos no usuales, novedosos o al menos controvertidos de tal modo que provoquen una reacción en el lector.

A partir de la década del setenta, la literatura se encuentra estrechamente vinculada con la teoría literaria. Aunque esto no es un fenómeno nuevo, en este final de siglo se muestra de una forma diferente¹. Su modalidad consiste en que es un proceso asumido conscientemente. Las teorías literarias trabajan sobre lo creado, pero dialécticamente dan temáticas de ficción a la literatura, de forma tal que el autor de textos ficticios ya no presenta sólo una relación indirecta con la ciencia literaria (a través de la obra), sino también de manera directa como fuente temática argumental de la cual nutrirse.

Se trabaja entonces como texto, lo que es motivo de reflexión teórica: los procesos de escritura, los procesos intradiscursivos, así como el problema de la recepción literaria, con la particularidad de que el vínculo entre texto y referente sufre una quiebra, cada vez es más complejo identificar estas relaciones.

El lenguaje, con la posmodernidad, sufre una escisión con los valores que le sirven de apoyatura. La palabra se separa de su trasfondo sociocultural para volverse sobre sí misma como único trasfondo. Al perder su referencialidad, su dependencia de un contexto ajeno, el lenguaje crea su propio contexto.

1. Esto lo encontramos antes en la literatura, en la vinculación con las crónicas periodísticas: en la atención que ponían los autores de folletín en las exigencias de la crítica y los lectores.

El texto no impone de entrada un significante que des-
emboque en un significado definitivamente concretizado, sino
propone una estructura significativa que busca un significado
inmanente y la concretización tiene que tomarlo, necesaria-
mente, en serio. Esto deviene un protagonismo de la escritu-
ra. Se explota la forma, se semantiza, pues se busca el con-
tenido de la expresión artística que deja de funcionar sola-
mente, con respecto a un contenido argumental. La expresión
se convierte en sí misma, en contenido. Se trata de encontrar-
la *semántica del significante*.

Se mantiene de algún modo, la tensión entre la tenden-
cia a narrar algo (una sucesión de eventos asumidos por un
personaje) y la tendencia del texto a dinamizar sobre los
elementos de sus mecanismos. Esto no quiere decir que no
haya en los relatos una historia y una tensión narrativa que
captan la atención del lector, sino que el *revestimiento narra-
tivo* ocurre de una manera *sui generis*: los elementos de la
estructura narrativa son los que se presentan en el nivel
discursivo asumiendo papeles, funciones figurativas, etc.

Por lo tanto, la literatura no se plantea propiamente una
problemática filosófica (¡aunque de cierta forma esta también
lo es!), sino poética. Se pretende establecer una poética nor-
mativa, desde el punto de vista ontológico, una obra cuya
referencialidad sea incierta, difícilmente identificable. No se
invalida la existencia o no de la realidad, sino que esta ad-
quiere un revestimiento de escritura.

Lógicamente este tipo de tema y argumento trae como
consecuencia un cambio de perspectivas con respecto a la
función social de la literatura, que se traduce a veces, bien en
la búsqueda obsesiva de un referente real, bien en calificar
este tipo de literatura como subversiva y escapista. Quizás la
solución a esta dificultad está en comprender que la litera-
tura crea sus propios objetos (partiendo de la realidad) que
no serán en ningún modo idénticos a los del mundo vital. El
arte, en particular la literatura, no expresa la sensibilidad

actual, sino las ideas de esa sensibilidad, así como el lenguaje no expresa cosas actuales y eventos, sino ideas de ello, abstracciones, metaforizaciones.

Un texto literario no reproduce objetos, ni crea objetos en el sentido real; en el mejor de los casos crea representaciones de reacción a esos objetos. Esto quizás es el motivo por el cual en cierto tipo de literatura digamos realista, reconocemos tantos elementos que también desempeñan un papel en nuestra experiencia. De cualquier forma, estos elementos en la literatura, están reunidos de una manera diferente a la disposición que tienen en la realidad, por lo que constituyen un mundo que nos es familiar en apariencias.

Si a este tipo de literatura autotemática unimos además, que pertenece a lo fantástico, desde luego será aun mayor la dificultad para hallar su contacto con referentes de la realidad tanto como hallar su función social. Resultará mucho más complejo *detectar* qué relaciones se establecen entre la obra literaria y la realidad sobre la que se creó. Sin embargo aquí es oportuna esta pregunta de Marx y Engels:

¿Se necesita una gran penetración para darse cuenta de que, si hay una modificación en la situación de los hombres, en sus relaciones sociales, debe haber también un cambio en sus ideas, en sus concepciones y en sus nociones, en una palabra en su conciencia?²

En esta situación desbrujulada, en esta falta de orientación del individuo, de crisis de identidad, de inseguridad histórica, es evidente que un arte cuyo sentido esté dado en la inminencia de un mundo controvertido, problemático, cuyo tema sea la situación límite en que irrumpe un orden nuevo sobre otro viejo, se avenga a esas circunstancias. Si esta li-

2. Marx, y Engels: *Sobre el arte y la literatura*. Editorial cpc. La Habana, 1962. p. 12.

teratura se identifica con la idea de esa sensibilidad, si representa esa inseguridad del individuo, su falta de fe, su miedo, *su conciencia de la ausencia* del valor, si es esa su orientación por muy precaria e inextricable, urge entonces una revisión de la conciencia estética.:

—Ni tú mismo crees en lo que dices,. Lo barroco, lo fantástico, ¿ que vigencia pueden tener en la actualidad, en una época politizada como la nuestra?

—Tiene plena actualidad —exclamó Bruno—, justamente por lo que se cuestiona! (...); lo barroco, redescubierto, y lo fantástico, reiventado, son muestra patente de una época, pasada y actual, en que el caos ideológico es la perfecta ecuación de una absoluta pérdida de fe en la aprehensión meramente racionalista de lo real (p. 107-108).

Justamente en este contexto socialcultural, en el año 1977 se publica la novela **La piedra en el agua** de Harry Belevan. Novela que se corresponde con todas estas características y aún más: como bien ha señalado Robert Reynolds, es la praxis de la **Teoría de lo fantástico** de su autor³. Además de ser una novela perfectamente estructurada y poseer un gran nivel desde el punto de vista artístico, privilegia la función lúdica. Su lectura en todo momento es entretenida, el lector permanece todo el tiempo en un constante juego, que salta como resorte cada vez que en la lectura descubre un recurso narrativo. Al contrario de la mayoría, esta novela está diseñada en función de una poética preconcebida. Poética de la que se hace ficción, y que se entreteje en una complejidad de procedimientos narrativos que observan desde la intertextualidad hasta el metalenguaje, pasando por una amplia variedad de recursos para expresar lo fantástico.

3. Reynolds, John Robert: *Harry Belevan: New Directions in Fantastic Literature* (manuscrito inédito de tesis presentada para optar la Maestría en Literatura); Texas Tech University, Lubbock, 1983. p. 41.

El argumento de la obra es el siguiente: Gesine, la protagonista, alquila un departamento que resulta ser propiedad de un famoso escritor de literatura fantástica, Roderick Usher. De la biblioteca de la casa, Gesine *toma* un libro de éste, que lee y luego discute con otros dos personajes, su hija Claudia Catherina y el novio de esta, Bruno. Sin embargo la simplicidad es aparente. **La piedra en el agua** viene a ser una especie de libro prohibido o libro sacro. Es el libro del secreto del destino de una persona, que le será revelado en el momento justo. Algo así como la frase de Mallarmé: "El mundo existe para llegar a un libro". Es a la vez un libro infinito que encierra en si todos los libros, una especie de palimpsesto, de libro transparente y a la vez oscuro.

La novela descansa sobre esa idea borgeana de un tiempo cíclico en el que todo se repite y en el que cada escritor es el mismo y todos los libros son uno solo. Tal vez como aquella sentencia de Lezama:

... tú volverás a caminar los caminos que él recorrió y lo que tú hagas será la reconstrucción de aquel libro (...) Oye, tu vida será (...) la reconstrucción de aquel libro que podemos llamar sagrado, en primer lugar, porque se ha perdido. Y ya desde los griegos, todo lo perdido busca su vacío primordial, se sacraliza⁴.

Es la idea de que cada libro se contiene a si mismo y contiene a su vez infinitos libros: "En algún anaquel de algún hexágono (razonaron los hombres) debe existir un libro que sea la cifra y el compendio perfecto de todos los demás"⁵. De seguro, Belevan no tenía la intención de un libro perfecto, sino simplemente de una novela ideal, el libro de la escritura,

-
4. Lezama Lima, José: *Oppiano Licario*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1970. p. 248.
 5. Borges, Jorge Luis: "La Biblioteca de Babel" en *Páginas escogidas*, Casa de las Américas, C. Habana, 1988. p. 293.

el libro de un concepto. En ese sentido **La piedra en el agua** es una novela en la que predomina un concepto, una idea que rige la actuación de sus personajes. Un concepto que es al tiempo referente y transformación de sí mismo. El libro agrega el factor *seres humanos* tanto como el factor *realidad* para ilustrar ese concepto. Los elementos narrativos sirven entonces para crear una experiencia paradójica, no para caracterizar ni para contar una secuencia de eventos:

(...) A mi entender, los dos cuentos (o capítulos) que he leído pecan de una carencia casi total de contenido, casi no tienen tema por así decirlo. Y eso, que para mi sí es un defecto es también, paradójicamente, la única virtud, puesto que el autor ha logrado *hacer ficción* con puras ideas, ha puesto en escena solamente conceptos, es decir, algo inmaterial, algo desprovisto de esa anécdota necesaria que suele llamarse la trama (p. 101).

Es en suma “la novela de la escritura, o la escritura de una novela en la que los protagonistas, en última instancia, son las ideas y las palabras” (p. 100). Pero también el libro es una forma de revelación, el libro que descifra el secreto de una vida: la del lector.

El lector, representado *en cierto nivel* por Gesine, comienza aceptando la amplitud de un reto, se enfrenta ante algo que supone el azar, pero el número cuantitativo y reiterativo de coincidencias la hacen abrazarse trágicamente al símbolo (el libro) como posibilidad de su destino. Es un cálculo casi demoníaco de lo infinitivamente grande, creyendo que la sucesión de círculos concéntricos puede esclavizar el azar, pero entonces el miedo aparece al cobrar conciencia el lector, de la infinitud que le rodea. Luego, en todo el libro hay signos, marcas de ese destino. Se dibujan como una imagen, un impulso que enfrenta a ese azar, pero la razón no le permite al receptor creer que las coincidencias no sean fortuitas, imagen de un orden que interviene en un orden ya establecido, confiable.

El lector debe reconstruir una realidad abolida en su lectura, no puede volver a enfrentarse de igual modo con su entorno; se ha cuestionado la realidad no en un caso excepcional, sino en todos los casos; y una vez acabada la lectura, lo fantástico permanece en tanto perdura la duda sobre lo que es lo real.

Una obvia diferencia entre la lectura y todas las formas de interacción social, consiste en que la primera no es una situación cara a cara. El lector va a la obra por una secreta complicidad, con el ánimo de vivir experiencias cuyos efectos secundarios no recaigan realmente en él. Pero al escritor contemporáneo le desagrada pasear al lector por el texto. No se resigna a este tipo de lector desinformado, pasivo, mediocre. El autor entonces, arremete contra él, escribe contra el lector, escribe contra las expectativas del público, lo *obliga* a jugar con los mecanismos de escritura, a dirigirse a otros libros, a cuidarse de las *trampas*.

La novela está dotada de tales contradicciones que pone en duda el mundo real. El mundo del texto se establece como competencia con el mundo conocido, lo que no puede ocurrir sin repercusión. En este caso, el texto contradice de una forma tan masiva las ideas del lector (Gesine), que produce reacciones que van desde cerrar el libro hasta la disposición de una corrección reflexiva de sus opiniones.

Para el lector real, admitir un lector (Gesine) dentro del texto puede ser un inicio divertido. Ir descubriendo cómo va irremediablemente hacia su destino y que los signos están a la vista, sólo para aquellos que no sean la propia Gesine, puede ser un juego. Pero cuando el lector descubre que ese mundo de la *protagonista* que parecía tan real no es más que una ficción dentro de otra ficción y que la lleva a la muerte, puede sufrir una cierta molestia, aquel miedo definido por Borges de que podemos ser también una ficción leída por otro lector y así, hasta el infinito.

La piedra en el agua presenta una poética concebida de antemano, pero de todas formas el texto construye su propia poética haciendo ficción con ella. Esta imagen de la cinta de Mobius constituye la estructura de la novela en todos los sentidos, tanto como las metáforas propuestas por Belevan en su texto: el juego de cajas chinas, la paradoja del alacrán, las muñecas rusas, los círculos concéntricos que producen las ondas de una piedra al caer en el agua. Una estructura en abismo, en que el interior se funde con el exterior, sin percatarse nunca el lector, del límite que los separa. Así está explícita la estructura en el texto (p. 68). Sucintamente: tenemos una primera realidad *objetiva*, que es la del autor (Belevan) y el lector real (nosotros), los cuales crean, escribiendo uno y leyendo el otro, una realidad segunda en la que encontramos otro autor (Roderick Usher) y otro lector (Gesine). Esta realidad segunda, la de Gesine como receptora, penetra aparentemente (al leer) en una realidad tercera, que resulta ser una cuarta realidad, pues constituye el texto interior del relato que está leyendo (tercera realidad).

Se pone en contacto de este modo, la realidad primera con la cuarta realidad, pasando por alto las otras dos que serían las del protagonista que leemos (Gesine) y la del protagonista que es leído por Gesine y por nosotros al mismo tiempo:

Confundidas ahora las tres realidades (cuatro en el caso de nosotros como lectores reales) que se intertrecen, se complementan, se establece un epicentro de la anécdota que es, al mismo tiempo, el epicentro del cuento o de la novela que se está desarrollando dentro de ese mismo capítulo, es decir, la narración dentro de la narración (p. 69) (*el paréntesis es nuestro*).

Como dice Belevan, en esta interpolación de todas las realidades *posibles, verdaderas o imaginadas* que desarrolla un fino recurso fantástico, expresión paradójica y ambigua,

todos resultamos *observadores y protagonistas por turnos*, es decir, todos entramos gratuitamente dentro de su ficción, incluso él. El texto en el texto es una construcción en el que la diferencia en la codificación de las distintas partes del discurso se hace un factor de la construcción autoral del texto y de su recepción por el lector. En este caso la novela adquiere rasgos de una elevada convencionalidad y a la vez se acentúa su carácter lúdico. Tan pronto esa ambigüedad entre lo real y lo irreal se establece, empieza el juego con el lector a cuenta de la redistribución de las fronteras entre los dos ámbitos. El mundo *real* se llena de los acontecimientos fantásticos, mientras el mundo *inventado* está subordinado a las leyes de la verosimilitud. Además, dentro de la narración se intercalan comentarios del autor en un complejo metalenguaje, pues de él se hace ficción, creando el siguiente esquema: el autor cuenta acerca de sus personajes, y sus personajes acerca de otros tantos y acerca del propio libro.

Esta inclusión de un texto en otro, va desde el caso más simple: un texto de un sector codificado con el mismo código que el resto de la obra pero duplicado: dos niveles de autor, dos niveles de lector, dos niveles en el enunciado; hasta el caso más complejo: el texto y el enmarcamiento se entretejen de tal modo que cada uno es, desde un determinado punto de vista, tanto un texto enmarcante como un texto enmarcado.

Acercarse a esta novela implica un proceso de transgresión que empieza a partir de un terreno familiar. Las referencias previas a la lectura: el autor, el título, la clase de obra y tema que proporciona el marco, van creando una motivación para avanzar y al hacerlo, el límite de la obra que inicialmente parecía estar en el marco, se va moviendo un poco más adelante. El terreno que permitió la entrada, pronto es sustituido por uno nuevo, pero cuál no será la sorpresa del lector al encontrarse ante otro marco, otro autor, otro título, otra novela. Simplemente, Belevan nunca nos permite familiarizarnos totalmente con el texto.

El lector se enfrenta a un libro con doble título que explica y a la vez se cuestiona. En este caso sirven para añadir al texto un nuevo grado de ambigüedad, constituyen un recurso de lo fantástico. Los títulos crean una especie de ilusión o efecto mágico en el lector. Belevan juega con ellos creando cuasimetatextos (títulos de ficción, novela *escrita* por Usher), doble título para su novela con el fin de revitalizar la novela policíaca, de corte popular, haciendo *literatura seria*. Pero a la vez es una ficción que se presta al juego. Existe una confusión entre el título de la novela de Usher *El secreto del cuarto cerrado* y los acontecimientos del cuarto lo cerrado en los que se ve enrolada la protagonista, lo que constituye un signo, una marca que el lector puede unificar luego, con el sentido que para él tenga el texto. Así mismo sucede con la doble dedicatoria de la novela, el doble margen, la doble paginación, el doble exergo: elementos, recurrentes de una misma ficción, trampas al lector, signos que ¿determinan? ¿indeterminan? un destino: el texto. Esta es una de las razones por las que hay que ver **La piedra en el agua** como un palimpsesto, con la visión de profundidad. En la obra hay escritos diversos textos, de tal manera que se conservan los rasgos de escritos anteriores y los del presente.

Cada uno conlleva las huellas de otros, le sirve de marco a otros. Cada uno es metatexto de otros y ayuda a su interpretación. Además se suma a esto otra dificultad: la temporalidad, porque los textos así dispuestos corresponden a momentos diferentes de producción y de recepción, pero por su colocación tienen que ver necesariamente con un problema de reescritura y relectura. Esto es, la literatura se hace de la literatura, la novela parte de la tradición de otras novelas, del conocimiento literario que tiene un autor, no propiamente de la realidad que sólo le sirve al escritor de fondo, de referencia ideológico-social. Los procedimientos literarios y la poética sólo las aprende fundamentalmente de la propia literatura. Normalmente un escritor sufre la influencia de otros anteriores y de sus contemporáneos, así como sus sucesores tendrán influencias suyas. Aquí urge la definición de intertextualidad que ofrece Julia Kristeva en **El texto de la novela**:

Todo texto se constuye como un mosaico de citas; todo texto es absorción y transformación de otros textos. En lugar de la noción de intersubjetividad se coloca la de intertextualidad, y en el lenguaje poético se lee, por lo menos como doble. Es decir que el escritor entabla un diálogo, a veces tácito, a veces haciendo un guiño al lector, con otros textos anteriores⁶.

Sobre esta noción se sienta la filosofía de Belevan, como recurso esencial de lo fantástico. El la llama:

...económica situación que supone reflejarse ante un espejo, cuyo reflejo se proyecta, multiplicándose, en otro espejo en donde otras tantas, innúmeras figuras, redactan incesantes un igual número de textos (p. 26).

Si un texto lo incita él complementa, adiciona, rectifica la historia mediante un esfuerzo creador. No busca diferencias con el modelo, sino semejanzas o, dicho de otro modo, "la originalidad depende enteramente de la carencia de originalidad"⁷.

Pero Belevan, en lugar de limitarse a duplicar el original, añade o suprime personajes, asume otros, altera la disposición de los objetos, cambia la atmósfera, sin que estos cambios rehúyan el modelo, porque el atractivo de la novela radica en la confrontación de ambos textos, en el goce de descubrir el lector que su información se acerca a la erudición intertextual del autor. Lo que escribe no es exhortación a otras lecturas, es lectura obligada. Esto sucede con diversas obras de diferentes escritores: cuentos y personajes de Poe y de Borges; la utilización de los comics de Thor, así como la de varios personajes y autores de la literatura policíaca.

6. Kristeva, Julia: *El texto de la novela*, Lumen, Barcelona, 1981. p. 17.

7. Borges, Jorge Luis: *El Aleph*, Alianza, Madrid, 1986. p.104.

El principio de la *imitatio*, fomenta una cantidad de formas de lecturas que proporciona mucha más información que la llamada obra de arte original, que se nutre de los trasfondos histórico-sociales en los que se destacan un referente explícito. Pues a los modelos que se refieren expresamente estas *obras imitatio*, que a la vez desean superar artísticamente, forman la necesaria envoltura de contraste frente a la cual se deslindan clara y visiblemente las posiciones críticas, las modificaciones estilísticas, formales y temáticas que caracterizan la nueva obra. La escritura en Belevan se realiza entonces , también como una ficción:

Sentí como en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que yo fuí mientras la escribía y que para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre y que para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración hasta lo infinito”⁸.

Belevan vendría a ser ese tipo de *receptor reproductivo* que, estimulado por determinadas obras literarias, filosóficas, etc., crea una nueva obra de arte. Es decir, el autor de la nueva obra no se apropia pasivamente del texto anterior, sino lo hace a través de un trabajo intensivo, creador. Esto supone que Belevan a la vez que lee, recrea y reescribe las obras que le sirven de modelo. Más o menos el proceso se muestra de la siguiente forma: el receptor (R1) se enfrenta con un texto de partida o modelo textual (VT1) con la intención de recepción, de concretización de ese objeto artístico que provoca en él la necesidad de producción de un nuevo escrito estético donde el anterior participe (T, 1,2):

R1 ————— VT1 ————— T2,1

Lógicamente, este tipo de recepción de primer orden influirá en el lector que recibe el nuevo texto, pues a su

8. Nos basamos en el modelo de A. Popovic, citado por Desiderio Navarro en *Ejercicios del criterio* C. Habana, 1988. p. 39.

lectura de los modelos anteriores incluirá la lectura del autor de la obra que los contiene. Algo así como la única forma que tiene un lector de disfrutar de otro nivel de lectura semejante al propio, de no realizar una lectura individual, sino con una especie de *compañero de lecturas*. Por supuesto, la lectura que hace Belevan de Poe y de Borges no tiene por qué ser semejante a la que haga cada lector de Belevan de estos autores, lo que abrirá perspectivas hacia dos tipos de lecturas. Al mismo tiempo los autores señalados se comportan como productores de la obra de Belevan, como escritores de esa ficción, pues se unen al juego y funcionan entonces como coautores, controladores al mismo nivel de nuestro escritor.

Nos corresponde, ahora, señalar la variedad y las formas en que se manifiesta esa intertextualidad en **La piedra en el agua**. Encontramos en la novela dos tipos fundamentales⁹:

1) El *texto sobre el texto*, es decir aquel en que otro texto es tema del enunciado. Este tipo de intertextualidad se encuentra en un grado menor. Se refiere a cierta tematización de cuadros famosos como los de Van Eyck, o "Los caprichos" de Goya, o en el *cuento* "Maimónides el filósofo", el tema de "El inmortal" o "La busca de Averroes" de Borges.

2) El *texto en el texto*, o sea aquel en que otro tipo de texto exterior, elementos o estructuras de él, entran en la construcción del discurso. Este es el más importante en la novela y el que analizaremos a continuación. Podremos desglosarlo así:

- a) *Cita de un texto de otro escritor*: encontramos en Belevan numerosas citas de otros escritores, frases o párrafos completos de Borges o Poe, exergos de otros autores que complementan y apoyan la ficción al ser intercalados lo

9. Vargas Llosa, Mario: prólogo a *Escuchando tras la puerta*. Tusquets Editor, Barcelona, 1975. p. 8.

mismo al comienzo de la novela de Belevan que en la de Usher (aquí resultan ser los mismos, en un caso en su idioma original [Belevan] en el otro traducidos [Ushser], o en los *cuentos o capítulos* que conforman la novela interior).

- b) *paráfrasis*: entiéndase como homenaje a otros autores. Se trata de la revitalización de los clásicos policiacos, de la llamada subliteratura, nunca con el fin de parodiar. Hay una intención de pluralidad en la escritura de Belevan, de rescatar las llamadas literaturas marginales. No sólo se asumen los temas policiacos sino también sus personajes con sus características, extraídas de la obra en que son originales; igualmente retorna personajes mitológicos comercializados en los comics, como el caso de Thor, añadiéndole nuevas aventuras y personajes no conocidos. Ambos casos funcionan en esta novela entregando su propia ficción a esta nueva ficción. Belevan adopta al usar este recurso una seriedad de estilo narrativo.
- c) *alusión*: se expresa de diferentes formas. Tenemos desde la simple mención de personajes de un autor, como formas en que escribía, temas, etc. Incluso se alude a su nombre, lo que provoca ese carácter ficticio que tiene la novela al poner un autor real al nivel de sus personajes.
- d) *estilización*: no sólo como imitación en el caso del lenguaje, pues Belevan asimila también temas y poéticas de los autores imitados. Logra una confusión en que se destacan elementos del estilo del modelo y del suyo propio acoplándose de forma tal que produce uno nuevo, original. El receptor entra en el juego de discernir qué elementos encuentra de cada autor imitado por Belevan y qué elementos son propios de éste. Existe una sutil copia por ejemplo, al tomar la estructura del cuento "La noche mil y dos de Scheherezahade" de Poe quien asume la continuación de la historia de **Las mil y una noches** con el lenguaje, estilo y personajes propios de esta obra.

Además, Belevan intercala en su ficción “La caída de la casa Usher”, cuyos personajes son esenciales para crear la ambigüedad y lo fantástico en la novela; así como estiliza la estructura del cuento “La carta robada” que corresponde con la estructura total de la trama que une la novela (la de Gesine), y también con la del cuento “El misterio del robo de Los jueces”.

- f) *criptopolémica*: en este caso, la palabra ajena no es citada ni imitada, sino está reflejada en la palabra autoral. Esto se da en la discusión implícita que establece con las poéticas de Poe y Borges. Igualmente se introducen en controversias más amplias como las filosóficas (Nietzsche, Sartre, Heidegger, Marx, etc.) y las de teoría literaria actual que es la fundamental y la cual analizaremos posteriormente en este trabajo.
- g) *cuasimetatexto*: constituye la simulación de referencias a textos inexistentes, ficticios. En el caso de Belevan tienen la particularidad de que entra en relación con la forma en que Borges hacía uso de este procedimiento. Así, tal como Borges, Belevan reúne citas y referencias conocidas, desconocidas e inventadas con el consiguiente efecto de suprimir los límites de la cultura. Estos tienen una función estética, son parte del juego y de esa forma también expresan ideas y conceptos. Belevan cita:
- un texto ajeno inexistente (las novelas de Usher, los libros de Dupin, los del compañero de Dupin, etc.)
 - un texto propio como ajeno (usando el seudónimo de Usher, un personaje de Poe, escribe su novela entregándola a este personaje. Finalmente la trama que parece contar él, Belevan, resulta ser el último cuento de Usher, creando así la ficción de la cinta de Möbius);
 - parciales de un texto ajeno ficticio (las citas de Bruno y Claudia Catherina en el prólogo de la novela inte-

rior, así como los títulos de las novelas escritas por Usher. La descripción de la fotografía de la funeraria y las epístolas entre Dupin y otros personajes de la novelística policíaca);

- citas de pie de página ficticias (por ser ficción ellas mismas, producen autoridad por el hecho de extender los límites de la ficción, al hacer más grande y complejo el mundo de la novela. Son claramente un reflejo de las notas eruditas, pero sobre todo ofrecen nuevos acertijos, nuevas fuentes al discurso, nuevas significaciones con qué impresionar al lector).

La novela, pues, es un conglomerado de voces. Unas hablan desde el centro del discurso; otras desde el margen. Es una especie de *discurso informado*¹⁰ en el que toda expresión que pertenece a otro y es originada en otro contexto, al encajarse dentro de un nuevo texto conserva su contenido referencial y al menos en parte, su integridad lingüística. El habla del autor, al incorporar otro, pone en juego relaciones sintácticas y estilísticas, para lograr su asimilación. Esto requiere de un lector informado que no realice una lectura herética del texto.

El narrador, por su parte, al citar se coloca al margen, cede la palabra y no se *responsabiliza* con el enunciado, pero al mismo tiempo se identifica con ella. Sus posibilidades son infinitas, como lo son para el lector, pues de cualquier forma siempre habrá un cambio semántico. El juego consiste en recordarle al lector el otro texto y por lo tanto ampliar el efecto de la ficción. Incluso los cuasimetatextos pueden convertirse en verdaderos metatextos si integran estilizaciones que imiten determinados modelos poéticos, y esto precisamente lo logra Belevan con **La piedra en el agua** o "El secreto del cuarto cerrado".

10. Volosinov, citado por Alvaro Pineda Botero, en: *Teoría de la novela*, Plaza & Janés, Madrid, 1989. p. 54.

Por otro lado los libros llevan implícitos sus lectores. Belevan a través de Gesine muestra qué tipo de lector no desea para su novela, qué tipo de hereje no es capaz de comprender su obra. Necesita receptores productivos, como Bruno y Claudia, o lectores reproductores como él mismo o como Usher. Si el lector conoce la lectura de los textos citados en la novela podrá *leer* simultáneamente esos escritos, con el efecto de lograr nuevos significados.

La intertextualidad trae consigo problemas de metalenguaje debido a que un texto dentro de otro provoca relaciones entre múltiples escritores y obras, lo que conlleva una reflexión sobre el mecanismo que lo origina y trae consigo opiniones del autor sobre las propias obras y escritores objetos de la imitación. Las formas de intertextualidad presentes en el texto pueden hacer una reflexión sobre las convenciones y la tradición literarias y, como ya vimos, sobre la poética de. Los autores que sirven de modelo. El autotematismo es señal de una intensa conciencia poética. Como ya habíamos apuntado, **La piedra en el agua** es una novela que reflexiona sobre sí misma, sobre su creador y su creación, tiene conciencia de la tradición literaria: la novela nace y vive en un espacio de textos literarios preexistentes, por lo que vemos en ella una orientación hacia la reevaluación estética o, lo que es igual, el planteamiento de una poética normativa que responda a su entorno, a sus objetivos como novela ideal, experimental, como una novela que prolonga sus teorizaciones críticas a través de la ficción, precisamente tematizando esas reflexiones.

El texto central que une los diferentes capítulos o cuentos de la novela, precisamente trabaja un metalenguaje como ficción:

Dejame ponértelo más sencillamente –le respondió Gesine, como resumiendo su pensamiento– ¿Tú crees, por ejemplo, que toda esta larga discusión que hemos tenido esta noche, y todas las discusiones de las

demás noches en que, de una u otra forma, hemos estado haciendo crítica literaria, tú crees que podría ser materia de una novela?

-¿ Y por qué no?... (p. 111)

Belevan con sus comentarios explicita su poética y señala los mecanismos del texto, enseña al lector cómo debe leerlo, pero al mismo tiempo dispone trampas en el camino:

...Prefiero, sin embargo, no hacerlo, prefiero evitar tal o cual juicio sobre este capítulo o aquel otro, y dejar así al lector que penetre, desprevenido, en estas narraciones, y descubra por su propio riesgo la experiencia que toda lectura siempre implica (p. 28).

Por otra parte hay advertencias al lector, que de cualquier forma no le servirán de nada en la lectura y de las que no podrá escapar:

Pero, ¡líbrese el lector de las malas influencias que cualquier prólogo supone cuando, lejos de explicarle lo que está por leer, lo envuelve y lo disuelve en una nueva ficción, en una nueva paradoja, en una mentira infinitamente más grande de la que, en definitiva, está hecha toda la literatura! (p. 30).

El metalenguaje no es más que una reflexión del texto sobre si mismo, y sus mecanismos de construcción. Puede adoptar la más diversas formas; en la novela se expresa a través de opiniones de los personajes sobre lo que leen y lee el lector real, a través de la voz del narrador, a través del prólogo, y a través del propio relato interno. La novela impone una determinada lectura pues la escritura se desdobra en ficción y en reflexión crítica. Este es un elemento que se encuentra en casi todas las obras literarias, pero en este caso lo especial consiste en hacer ficción precisamente de la escritura.

Aquí los comentarios actúan como hipótesis e implican posibilidades de evaluación. De repente, el lector ya no tiene contacto exclusivamente con los personajes y los acontecimientos, sino además con un autor que devela su propio mecanismo de escritura, que lo pone en contacto directo con la crítica literaria. Esos comentarios no suministran una evaluación obligatoria del suceso porque incluso, como ya hemos señalado, pueden ser contrarios a lo que dice el texto. Pero sí ofrecen una evaluación que pone a la disposición del lector múltiples elecciones. En vez de dotar al receptor de una óptica unitaria, le proveen con ciertos enfoques que debe tomar en cuenta para hacer accesible el suceso. A la vez cubren la historia con perspectivas de observadores cuya orientación es variable. Esta estructura causa por un lado, la participación del lector y por el otro, el control de aquellas reacciones que surgen de la evaluación¹¹. Belevan señala a propósito los objetivos reales de su novela:

Pero debes fijarte, por encima de todo, en los dos horizontes más importantes propuestos por el autor; por un lado, una reflexión en regla sobre el gesto creador, sobre lo que es y no es la originalidad y sobre la constante denuncia necesaria de las fuentes: en una palabra, sobre el significado del acto de escribir que a tí, como lectora, te concierne, pues conlleva el significado del acto de leer. Por otro lado, el afán de reivindicar la más pura tradición folletinesca del romance, de la literatura toda, de la que no debe olvidarse su origen lúdico, es decir divino, porque toda creación es fundamentalmente juego, a pesar de que hoy se pretenda lo contrario con una literatura de cuello, corbata y chaleco... (p. 110).

Pero la función del metalenguaje no es cómo entender el relato, ni al lector le queda sólo la opción de contradecir una

11. Véase al respecto el análisis que hace Reynolds del texto *La piedra en el agua* de Belevan, según modelo de Jacobson; op. cit., p. 78.

concepción cuando cree obtener otras impresiones de la historia relatada. Los comentarios existen sin interpretar la historia. En el texto, más bien se tiene la impresión de que con sus comentarios, el narrador se distancia de los procesos narrados y no interpreta sus sentidos. El lector tiene un espacio amplio de interpretación, el autor sólo le *ayuda* a desdoblarse porque lo que hace es sumirlo en una ficción, le da signos para que se imagine el sentido del texto porque en fin, lo que persigue no es un *asombro* sino una *expectativa*.

El metalenguaje debe indicar al lector el ámbito de la historia narrada y el ámbito en el que se narra. Ese mismo límite debe separar los personajes que hablan, de los personajes de los que se habla. Pero el juego aquí rompe las fronteras entre ambos niveles, produce un efecto inquietante que viene a confirmar la existencia de una frontera que separa los mecanismos de escritura de la ficción, el mundo narrado del mundo donde se narra. Cuando los personajes entran en el proceso de producción de la narración, ponen de manifiesto que un elemento esencial para comprender la obra, o una situación (que podemos leer como texto), es el *enmarcarla*, definirla, remitirla a un esquema interpretativo que delimite el *status* que asumen los participantes, reconocer qué reglas son aplicables para dar significado a los acontecimientos. Las fronteras que esta novela burla, deslinda ámbitos a los que se aplican marcas diferenciadoras: la ficción:

... tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores; nosotros, sus lectores o espectadores podemos ser ficticios¹².

12. Borges, Jorge Luis: *Otras inquisiciones*, Emecé, B. Aires 1960. p. 38.

Sobre la nueva *Ortografía de la Lengua Española*
Observaciones y Comentarios

Ana Baldoceda E.

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Desde setiembre del año pasado (en España) y febrero del presente (en el Perú) está en circulación la nueva *Ortografía de la Lengua Española*¹ (OLE), obra que se ha redactado tomando en cuenta los aportes y opiniones de las diversas academias correspondientes. El libro expone los puntos fundamentales de la ortografía de la lengua española: uso de letras, puntuación, acentuación, abreviaciones, etc.

Siendo de carácter oficial el texto que examinamos, goza de la aceptación de todos los usuarios hispanohablantes y es referencia obligada, lo cual significa que sus lectores se guían no sólo por las pautas o normas que vean impresas sino también *por el uso* que se expresa en sus páginas. Por esta razón consideramos necesario que la exposición del libro esté acompañada de explicaciones más detalladas y que haya más cuidado en la edición.

¹Real Academia Española: Madrid, 1999, Espasa Calpe S. A., 162 pp.

Por otro lado, se debe tener en cuenta que al ser la Academia una entidad rectora, normativa, las reglas que da deben ser por lo menos explícitas si no categóricas, para que el usuario no entre en vacilaciones. En la p. 46 de la OLE leemos, por ejemplo:

“A efectos ortográficos, son monosílabos las palabras en las que, por aplicación de las reglas expuestas en los párrafos anteriores, se considera que no existe hiato —aunque la pronunciación así parezca indicarlo—, sino diptongo o triptongo. Ejemplos: *fié* [...], *hui* [...], *riáis* [...], *guion*, *Sion*, etc. En este caso es admisible el acento gráfico, impuesto por las reglas de ortografía anteriores a estas, si quien escribe percibe nítidamente el hiato y, en consecuencia, considera bisílabas palabras como las mencionadas: *fié*, *huí*, *riáis*, *guión*, *Sión*, etc.”

De acuerdo a lo anterior, la forma correspondiente al pretérito perfecto simple primera persona singular del verbo *fiar* será representada por una persona —según la particular interpretación que tenga en un momento dado— como *fié*, mientras que otra pondrá *fie*. Así, la forma que tenga la escritura de una palabra no depende de su función (como en el caso de la acentuación diacrítica) ni de los mecanismos internos propios del sistema ortográfico sino de la percepción individual (la cual —para agravar la situación— puede variar con el tiempo o las circunstancias: alguien siente hoy que la pronunciación es con diptongo y escribe *fie*, pero mañana puede parecerle que hay hiato y pondrá *fié*). En un trabajo de tipo normativo, como es y debe ser la OLE, la regla ha de ser —si se quiere— *centrípeta*, conducente a la uniformidad en medio de la normal variedad de los hechos de la lengua; lo contrario es ahondar las diferencias existentes. En consecuencia, sin olvidar que siempre hay variantes de pronunciación, en este caso, atendiendo a razones explicadas en el proceso evolutivo de la lengua, no se debería haber variado en la OLE la posición del *Esbozo* en lo referente a la regla o recomendación para palabras con esta estructura fonética: la

forma preferida es la que tiene hiato, como en *fíé, fíó, pié, pió, rió, guión*, etc.

Además, en el CAPÍTULO VI (ABREVIATURAS, pp. 93-96), la OLE proporciona ejemplos que en su mayoría son correctos, pero no da todas las reglas necesarias. Así, no explica que si la abreviatura es compuesta, esto es, constituida de dos o más palabras, éstas deben ir separadas por espacio en blanco tras el punto: *a. C., ob. cit., q. e. p. d.* (el *Esbozo* también las escribe así, rectificando a la ORAE, que no deja espacio en blanco). Si explicitaran la regla contribuirían a que el lector se sienta seguro sobre cuál es la forma adecuada de escribir. A este respecto, un comentario general es que la OLE no establece diferencias entre *abreviatura*, *sigla*, *acrónimo* y *símbolo*, que se distinguen entre sí por su ortografía, lectura y función.

Estas discrepancias, sin embargo, no impiden reconocer que la OLE representa en varios aspectos un avance en comparación con otros trabajos de la Academia, como la ORAE y el *Esbozo*.

En seguida pasamos revista en orden secuencial a algunos puntos tratados en la *Ortografía* y formulamos nuestras apreciaciones y observaciones.

1.ª observación

“2.1.1. Letra b

La letra *b* siempre representa el fonema labial sonoro de *barco*, *beso*, *blusa* o *abuelo*.”

En esta descripción que en la p. 11 hace la OLE del fonema /b/, no especifica el modo de articulación, que es el *oclusivo* (debe ser “fonema oclusivo labial sonoro”), omisión (de especificar el modo) que también ocurre cuando se ocupa de las letras que representan los fonemas /g/ y /y/. Sí aporta

este dato (modo de articulación) al tratar los fonemas representados por las letras *c, k, q, z, ch, j* (pp. 13-19), *p* y *t* (pp. 27 y 28). Debemos añadir que la OLE omite señalar el rasgo de sonoridad en los fonemas /ll/, /m/ y /ñ/ (pp. 25 y 26), y que tampoco menciona el punto de articulación de las vibrantes simple y múltiple (pp. 27 y 28).

2.ª observación

“Se escriben con v:

[...]

- e) [...] las esdrújulas terminadas en *-ívoro*, *-ívora*, como *carnívora*, *herbívoro*, [...]

En este pasaje, tomado de la p. 12 de la OLE, no se debió dejar solo el guión del final de renglón; más bien correspondía poner *-ívora* (con su guión) en el siguiente.

3.ª observación

“[...] aunque las originarias voces germánicas y árabes comenzaran con aspiración, etc.¹⁴”

Esta cita de la p. 21 de la OLE refleja posiblemente un error de diagramación, porque en ningún caso la abreviatura *etc.* —que ya contiene su punto abreviativo— admite punto seguido o final. Algo semejante ocurre con palabras que llevan signo de cierre de interrogación o exclamación que estén al final de oración; no es necesario poner punto porque estos signos ya lo tienen. Por ejemplo, en el *Esbozo* observamos un caso: la nota 19 de la sección 1.4.4 termina con el ordinal 9.^a y —acertadamente— no ponen otro punto (esto es, el final del párrafo no es “9.^a” sino “9.^a”).

4.^a observación

“Se escriben con h:

[...]

e) Algunas interjecciones. Ejemplos: *hala, bah, eh.*”

Vemos aquí —cita de la p. 23— que las interjecciones aparecen sin los signos de exclamación, mientras que en el DRAE, en el *Esbozo* y en otras gramáticas estas palabras sí los llevan: ¡hala!, ¡bah!, ¡eh!

5.^a observación

“En algunos países, manteniendo la antigua ortografía castellana, se escriben con y palabras de origen amerindio como *ayllu, guaycurú*, etc.”

La nota 18 de la p. 24 de la OLE, que trata del uso de la y, menciona que en algunos países de América estas palabras con diptongo o triptongo se escriben con y, norma que aparentemente —por lo que se ve en el texto que citamos— es asumida por la Academia, pero que no está en consonancia con el DRAE, que se inclina por escribirlas con i: *huaico, huairuro, huaira, guaira*, etc. (Baldoceña 1999c).

6.^a observación

“b)[...] salvo si esa i forma diptongo (*cobre y hierro; estratosfera y ionosfera*).”

En esta cita, tomada de la p. 24 de la OLE, explican y ejemplifican correctamente una norma al escribir “cobre y hierro”; no vemos el error que comete el *Esbozo* (sección 1.4.11, f)), en el que ponen “Diptongo e hiato”. Por otra parte, hay que tener en cuenta que el DRAE registra las palabras *biosfera, ionosfera* y *estratosfera*, pero como al mismo tiempo admite

atmósfera y *atmosfera*, nos preguntamos si alternativamente a *biosfera*, *ionosfera* y *estratosfera* podría incluir también las variantes *biósfera*, *ionósfera*, *estratósfera*, con acentuación proparoxítona, que es como se pronuncia en el Perú (Baldoceda 1998a).

7.ª observación

“3.2.2. En las siglas y acrónimos. Ejemplos: ISBN, UNESCO, OTI, OMS²⁵. [...]

²⁵ Se escribirán con minúscula, en cambio, los que con el uso se han convertido en nombres comunes. Por ejemplo: *inri*, *láser*, *radar*. Así los recoge el *Diccionario* de la Academia.”

Vemos en esta cita, que reproduce el texto de la nota 25 de la p. 32, la sigla *inri* con letras minúsculas, lo que se contradice con la lista del APÉNDICE 1, en que hallamos INRI, con mayúsculas. La OLE no aclara si las dos formas son válidas o si una es la preferida.

8.ª observación

“i) El primero de los nombres latinos que designan especies de animales y plantas. Ejemplos: *Pimpinella anisum*, *Felis leo*. (Además, al imprimirlos, se hará en cursiva).”

“*Sus palabras fueron estas: «No quiero volver a verte». Después cerró de golpe la puerta de su casa. (Creo que estaba muy enojada).*”

“*Dinero, ya no le queda. (Es posible decir En cuanto al dinero, ya no le queda).*”

En estos párrafos, tomados correlativamente de las páginas 38, 57 y 61, observamos que después de paréntesis han

puesto punto. El uso que se observa en los libros bien editados en España, principales países europeos y en la América de habla hispana es que si tras punto viene una oración inserta entre paréntesis, su punto de cierre debe estar *dentro* del paréntesis. Ejemplo de empleo correcto de esta puntuación vemos en la nota 19 de la sección 2.14 del *Esbozo*:

“[...] Agregaremos, entre paréntesis, que los argentinos dicen también *tutearse* por tratarse de *vos*. (Véase Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, XXV.)”

9.ª observación

“a) [...] En consecuencia son diptongos las siguientes combinaciones: *ai, au, ei, eu, oi, ou, ia, ie, io, ua, ue, uo*.”

“b) Que se combinen dos vocales cerradas (*i, u*) distintas: *ui, iu*.”

Respecto de esta cita de la p. 43, señalamos que falta consignar las combinaciones con *y*:

ay: Adonay, pacay, ¡caray!
ey: Guimarey, jersey, virrey
oy: Eloy, Ascoy, Huandoy
uy: Bernuy, Espeluy, ¡huy!

En el caso de los triptongos, si bien es cierto que la OLE nos da primero los ejemplos (*amortiguáis, buey, despreciéis, miau, averigüéis, Paraguay, cacahuey, estudiáis*), también lo es que omite presentarnos previamente, en forma esquemática, todas las combinaciones (*iai, iau,iei, ieu, ioi, uai (uay), uei (uey), uau*), como lo hace con los diptongos. Además faltan ejemplos con *ieu (haliéutico), ioi (hioides), uau (guau)*.

10.ª observación

“[...] Ejemplos: *hispano-belga*, *franco-alemán*, *histórico-crítico-bibliográfico*.”

En la p. 52 vemos este grave error, consistente en mantener el guión a la izquierda de *crítico*, lo que implica doble utilización del signo. La forma correcta es:

“[...] Ejemplos: *hispano-belga*, *franco-alemán*, *histórico-crítico-bibliográfico*.”

11.ª observación

“5.7.6. Las letras o números que encabezan clasificaciones, enumeraciones, etc. pueden situarse entre paréntesis o seguidas del paréntesis de cierre”.

En la p. 74 encontramos omisión de coma tras *etc.*, cuando la norma reconocida es que esta abreviatura (que lleva su punto) vaya siempre seguida de algún signo de puntuación si no es la palabra final de la oración.

12.ª observación

“a) [...] Hay dos situaciones dignas de mención:

1.º [...]

2.º [...]”

En esta cita, sección 5.11.2, p. 83, existe una falta de concordancia, puesto que los números ordinales, que conciertan en género y número con las palabras a que se remiten, deben estar en este caso en femenino porque se refieren a *situaciones*. Por lo expuesto, hay que escribir 1.ª, 2.ª, etc. (Baldoceda 1998b).

13.^a observación

“b) [...]. Por ejemplo: *contra - espionaje.*”

En esta cita de la p. 88, sección 5.12, el guión debe ir pegado a la palabra, sin espacio por medio, así:

b) [...]. Por ejemplo: *contra-espionaje.*

14.^a observación

“Pueden suprimirse también los dos primeros dígitos en la expresión de fechas (por ejemplo: 12-5-99), otro de los usos del guion.”

En este pasaje de la p. 90 escriben la fecha en forma abreviada de una manera más o menos conocida, pero si se toma en cuenta al Sistema Internacional de Unidades de Medida (SI) —lo que hacen en otras partes del libro—, se tendría que escribir “99-05-12”, esto es, año en primer lugar, mes en segundo y día en tercero. Además, se debería mencionar que alternativamente al guión podemos recurrir al espacio en blanco: “99 05 12”. En la expresión de día, mes o año se utiliza cero si la cifra es menor que 10 (así, mayo es “05”, no “5” como aparece en la cita) (Baldoceda 1999a).

15.^a observación

“6.1.3. [...] Existen algunas excepciones, generalmente debidas a la vigencia internacional de las abreviaturas. Ejemplos: a (por *área*), ha (por *hectárea*).”

Respecto de este texto de la p. 95, es preciso aclarar que a (*área*) y ha (*hectárea*) no son abreviaturas sino *símbolos* de unidades de superficie, que no están entre las del SI pero son

aceptadas en éste por ser su empleo conveniente en determinado campo de especialidad.

16.^a observación

“6.1.4. Por regla general, las abreviaturas formadas por letras voladas llevan punto antes de dichas letras⁶³. Ejemplos: D.^a (por *doña*), dsct.^o (por *descuento*).

[...]

⁶³ Estas letras voladas pueden representarse subrayadas (D.^a, dsct.^o) o sin subrayar (D.^a, dsct.^o).”

Comparando esta cita (p. 95) con el APÉNDICE 1, advertimos que en éste mencionan “D.^a”, “dsct.^o” pero no “D.^a”, “dsct.^o”, y así proceden con las demás abreviaturas, por ejemplo: “Arq., Arq.^a” (‘arquitecto’, ‘arquitecta’), “art.; art.^o” (‘artículo’), etc. En el caso de “af.^{mo}”, “af.^{ma}”, “C.^{ía}”, etc., la OLE no nos dice si también pueden ir subrayadas o no. Hacemos hincapié en que las abreviaturas deben ahorrar espacio (lo que no se cumple en “D.^a” por “doña”, con ahorro de apenas un espacio) y tiempo (tenemos que ejecutar tres acciones: colocar el punto, poner volada la *a* y subrayarla).

17.^a observación

“6.1.5. En abreviaturas formadas por varias palabras, estas pueden separarse por medio de la barra oblicua. Ejemplos: c/c (por *cuenta corriente*), d/f (por *días fecha*), d/v (por *días vista*).”

En este párrafo correspondiente a la p. 95 falta complementar con la regla pertinente, según la cual, cuando se trata de la reducción de dos palabras, si la abreviación de la primera es marcada con barra oblicua, tras la letra que repre-

senta a la segunda no va punto. O bien —como parece— falta dar la regla, o bien se trata simplemente de omisión del punto (esto porque la ORAE, el *Esbozo* y otros nos dan los mismos ejemplos pero colocando punto tras la segunda letra: *c/c.*, *d/f.*, *d/v.* (v. la 23.^a observación)).

18.^a observación

“6.1.8. Las letras que forman siglas se escriben con mayúscula y, por regla general, sin puntos (ONU, ISBN), sobre todo cuando esas siglas han pasado a formar palabras, esto es, cuando constituyen acrónimos. Ejemplos UNICEF, UVI. La generalización de los acrónimos puede incluso permitir escribirlos con minúscula, total o parcialmente. Ejemplos: *uvi*, *talgo*, *Mercosur*.”

Sobre este punto, p. 96, debemos comentar: a) las siglas no pasan a ser palabras; lo son desde un comienzo, aunque sólo unas pocas de ellas lleguen a incorporarse como elementos lingüísticos de uso general o a ser admitidas en el diccionario; b) el concepto de *acrónimo*, aunque originado en una palabra de componentes griegos, constituye un préstamo poco útil del inglés, lengua en que engloba las nociones de *abreviatura*, *sigla* y *acrónimo*. A este respecto, puede mencionarse que Martínez de Sousa (1996: 79) da de acrónimo una adecuada definición (“Palabra resultante de la fusión de truncamientos iniciales y finales, cualquiera que sea la sucesión...”), consecuente con la etimología griega ἄκρος (‘extremidad’) y ὄνομα (‘nombre’). Debemos notar que los ejemplos finales (“*uvi*, *talgo*, *Mercosur*”) se han escrito sin cursivas.

En los ejemplos de acrónimos que damos en seguida, se marca con **negritas** las partes de las palabras que van a dar forma al acrónimo:

BANESTO	‘Banco	+	Español	+	de	+	Crédito’
bit	‘binary’	+	‘digit’				
teletón	‘televisión	+	‘maratón’				

Las diferencias principales entre *sigla* y *acrónimo* son las siguientes: a) la sigla puede tener por referente una o más palabras, mientras que el referente del acrónimo es de por lo menos dos palabras; b) la sigla toma sólo componentes iniciales del referente, en tanto que el acrónimo se forma con elementos iniciales y finales; c) la lectura de las siglas puede ser deletreada, los acrónimos nunca se deletrean; d) las siglas no toman más de una sílaba de cada palabra del referente, mientras que el acrónimo con facilidad puede tomar segmentos de dos sílabas de cada palabra del referente, como en el caso de *informática*; e) la sigla y el acrónimo se diferencian de la abreviatura en que forman palabras nuevas, lo cual no sucede con la abreviatura (Baldoceda 1995b).

19.^a observación

“APÉNDICE 1

Lista de abreviaturas, siglas y símbolos

Se ofrece una lista, cuyo uso es solo preceptivo, por su carácter internacional, en el caso de los símbolos y abreviaturas correspondientes a los elementos químicos y a las unidades de medida.

1. Abreviaturas⁶⁶ y siglas⁶⁷

[...]”

En la p. 97 hay una incoherencia: primero, ponen “**Lista de abreviaturas, siglas y símbolos**”, y luego encabezando una sección escriben “**1. Abreviaturas y siglas**”. En este apartado debieron escribir “**1. Abreviaciones**”, porque el concepto de *abreviación* comprende abreviaturas, siglas, acrónimos y símbolos (Martínez de Sousa 1996).

La OLE entrevera estas abreviaciones en su listado; debería establecer diferencias presentando por subsecciones:

1 Abreviaturas

2 Siglas

- 3 Acrónimos
- 4 Símbolos del Sistema Internacional de Unidades (SI)
- 5 Símbolos de los elementos químicos

20.ª observación

“Bk berkelio”

En el APÉNDICE 1 de la OLE, p. 99, escriben “berkelio”, palabra que en el DRAE se encuentra con la ortografía *berquelio*. La OLE no aclara cuál es la situación o validez de estas dos formas.

21.ª observación

“c circa (‘en torno a la fecha en que se indica’)”

Al escribir esta abreviatura latina, en el APÉNDICE 1 de la OLE, p. 99, se ha omitido el punto abreviativo; debe ser *c*. (además existe la muy usual variante *ca.*, la cual no figura en la OLE).

22.ª observación

“cfr. cónfer (‘compárese, véase’). Véase también cf.;
“cfr. conf.; confr.”

En esta cita textual tomada de la OLE (APÉNDICE 1, p. 100), se nota que el referente de la abreviatura latina ya está castellanizado (*cónfer*), por lo cual debe mantener su acento ortográfico o tilde (*cónf.* o *cónfr.*, no *conf.* o *confr.*), según prescribe la misma OLE en el párrafo 6.1.3: “El uso de la abreviatura no exime de poner la tilde, siempre que en la forma reducida aparezca la letra que la lleva en la palabra representada. Ejemplos: admón. (por *administración*), cód. (por *código*)...”

El DRAE no registra la palabra *cónfer*, como sí lo hace con otro latinismo, *ibídem*, cuya abreviatura es *íbid*. Además las formas *cónf.* o *cónfr.* no abrevian nada; son antieconómicas, pues no reducen ni tiempo ni espacio (v. 16.^a observación): la primera ocupa cinco espacios, contando el punto abreviativo; la segunda, seis (igual que la palabra completa). Claro que existen “abreviaturas que no abrevian nada”, como *vid.* (de *vide*), que se utilizan más por convención.

Nos inclinamos a pensar que tal vez hubo una confusión respecto de las abreviaturas *conf.* y *confr.* que la OLE consigna, las que no corresponderían a *cónfer* sino más bien a *confesor* (la OLE registra “cf. confesor”, que se encuentra inmediatamente después de *cónfer*). Además, Martínez Amador (1985: 17), en la parte concerniente a abreviaturas escribe: “cf., conf. o confr. *confesor*.—*confirma*, en documentos antiguos.”

Un comentario adicional es que la ORAE consigna “cf., conf. o confr. confer (consúltese, véase)”, mientras que el *Esbozo* hace una ligera rectificación a la ORAE: “Cf. o cfr. ...confer (‘compárese’)”.

Como se puede observar, el *Esbozo*: a) abrevia con mayúscula (“Cf.”); b) excluye *conf.* o *confr.*; c) coincide con la ORAE en no poner tilde a *confer*, que muchos leerían /konfér/, lo que sería un error de pronunciación, puesto que en latín no existen palabras agudas (cf. Baldoceda 1995a, 1995b).

23.^a observación

“cgo. cargo. Véase también c/.”

Respecto de este elemento que aparece en el APÉNDICE 1, p. 100, conviene remitirnos al párrafo 6.1.5, p. 95, en el cual la OLE nos dice: “Es frecuente utilizar la barra oblicua después de una abreviatura simple, en sustitución del punto. Ejemplos: v/ (por *visto*), ch/ (por *cheque*).” En consecuencia la abreviatura de *cargo* debe ser “c/” y no “c/.”

24.^a observación

“cl centilitro(s)”

En relación con las palabras citadas, de la p. 100, debemos acotar que la unidad litro, aunque está fuera del SI, es compatible con él, y se representa con L (*ele* mayúscula) o l (*ele* minúscula), aunque sería mejor admitir sólo el primer símbolo (L), no el segundo (l), porque genera ambigüedad (puede confundirse con el número 1). Por lo expuesto, la OLE, como en otros casos, podría consignar juntas las dos variantes, así:

cl; cL	centilitro(s)
[...]	
dal; daL	decalitro(s)
[...]	
ml; mL	mililitro(s)
[...]	
kl; kL	kilolitro(s)

25.^a observación

“d. día”

En el listado se encuentran los símbolos de expresiones de tiempo como h (‘hora’), min (‘minuto’); pero como también —en la p. 101— se menciona d. (‘día’), debe suponerse —teniendo en cuenta el tratamiento que reciben h y min— que el componente que registran es el símbolo d (sin punto) y no una abreviatura (que sí puede tener punto).

26.^a observación

“INRI” Véase nuestra 7.^a observación.

27.ª observación

“kw kilowatios”

Aquí, p. 106, para representar al kilovatio debieron escribir “kW”, expresión en que la “k” representa al prefijo kilo- (‘mil’) y “W” al símbolo del watt. Además, en otro pasaje (p. 115), allí sí correctamente, la OLE escribe “W vatio(s)”.

28.ª observación

“s. e. u. o. salvo error u omisión”

El error en la escritura de esta abreviatura, p. 112, se repite desde la ORAE, que la representa “s.e.u.o.” (sin espacio tras el punto abreviativo), mientras el *Esbozo* registra “s. e. u. o.”, de modo parcialmente acertado, con espacio después del punto; pero la forma correcta es “s. e. u o.”, sin punto en la conjunción *u* (¿cómo se va a abreviar una palabra monolítica?).

29.ª observación

“NS/ nuevo(s) sol(es) (moneda oficial del Perú)”

En la OLE, APÉNDICE 1, en la parte 2. **Símbolos no alfabetizables**, p. 116, observamos el tratamiento de la unidad monetaria del Perú. En primer lugar, se debe tener presente que en el Perú no es usual ni se conoce la abreviación “NS/” por “nuevo sol”. En segundo lugar, este dato de la OLE es erróneo, puesto que —por Ley N.º 25295 del 90-12-31 (publicada en el diario *El Peruano* del 91-01-03)— el símbolo de la actual unidad monetaria peruana, el nuevo sol, es “S/.” (no “NS/” como aparece en la OLE).

30.ª observación

“— menos (en Matemáticas)”

En el APÉNDICE 1 de la OLE, p. 117, se representa el signo menos con una rayita horizontal (“—”) que es más larga que el guión menor, lo cual constituye una rectificación a lo señalado por el DRAE, que en la entrada **menos** explica que el signo matemático de sustracción se representa con lo que llamamos raya o guión largo (esto es, emplean “—”, no “-”). Como en todas partes hay confusión en el uso (para indicar sustracción vemos indistintamente —yendo del más corto al más largo— los signos “-”, “-” y “—”), aclaramos: a) que el primero (“-”) es el guión, que sirve para unir constituyentes de palabras compuestas y para dividir palabras al final de renglón; b) que el segundo (“-”) es el signo matemático menos; y c) que el tercero y de más longitud (“—”) es la raya o guión largo, que señala a los que intervienen en un diálogo o encierra intercalaciones en el discurso.

31.ª observación

“**India (la).** País del Asia. GENT. indio, dia.”

En el APÉNDICE 2 de la OLE, p. 124, falta mencionar el gentilicio *hindú*, que sí está registrado en el DRAE.

BIBLIOGRAFÍA

ACADEMIA ESPAÑOLA

- | | |
|------|---|
| 1973 | <i>Esbozo de una nueva gramática de la lengua española</i> , Madrid, Espasa Calpe S. A., 6.ª reimpresión de la 1.ª edición, 592 pp. |
| 1974 | <i>Ortografía</i> , Madrid, Aguirre, 2.ª edición, 47 pp. |

- 1992 *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe S. A., 21.^a edición, 2135 pp.
- 1999 *Ortografía de la Lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe S. A., 162 pp.
- BALDOCEDA E., Ana
- 1995a "Abreviaciones en la lengua escrita" en *Alma Máter*, N.º 10, Lima, junio, UNMSM, pp. 99-113.
- 1995b *Las Abreviaciones / Interpretación y Análisis*, Lima. Tesis de licenciatura en Lingüística en la UNMSM, 310 pp.
- 1998a "Notas sobre peruanismos" en *Alma Máter*, N.º 13, Lima, UNMSM, pp. 81-85.
- 1998b *Los numerales*, Lima, 95 pp. Inédito.
- 1999a "Escritura de las fechas tanto en cifras como en letras" en el *Boletín*, N.º 33, Lima, Consejo de Investigación de la UNMSM.
- 1999b *Abreviaciones en la lengua escrita*, Lima, 3.^a edición revisada y puesta al día de la 1.^a edición 1994, 30 pp.
- 1999c "Inconsecuencias en el Diccionario de la Real Academia Española en voces nativas peruanas". Ponencia presentada en el I Congreso de Lenguas Nativas de Sudamérica, en la Univ. Particular Ricardo Palma, Lima, agosto.
- FERRELL R., Marco A.
- 1998 *Manual de Uso Idiomático*, Lima, 2.^a edición, 236 pp.
- INDECOPI
- 1998 *Sistema Internacional de Unidades (SI)*, Lima, 30 pp. Folleto.
- MARTÍNEZ AMADOR, Emilio M.
- 1985 *Diccionario Gramatical y de Dudas del Idioma*, Madrid, Ramón Sopena S. A., 705 pp.

MARTÍNEZ DE SOUSA, José

1996 *Diccionario de Ortografía*, Madrid, Paraninfo,
380 pp.

SECO, Manuel

1999 *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe S. A., 10.^a
edición, 595 pp.

ONOMÁSTICA ANDINA

Rodolfo Cerrón-Palomino¹

En esta sección se da inicio a una serie de artículos sobre toponimia andina, en especial las de base quechua y aimara, lenguas para las cuales se cuenta ya con estudios cada vez más sólidos de carácter lingüístico y filológico. Como se sabe, la toponomástica constituye una de las disciplinas humanísticas más complejas por la variedad de conocimientos que ella comprende y exige, siendo la lingüística y la filología dos de sus pilares fundamentales, sin las cuales toda empresa etimológica resulta sencillamente ingenua. Por lo que respecta a la toponimia andina, uno de sus defectos más saltantes ha sido justamente la ausencia de tales disciplinas entre sus practicantes, al devenir en una actividad en manos de simples aficionados, para quienes el solo hecho de saber (aunque no siempre conocer) una lengua bastaba para erigirse en autoridad en la materia. Otro de los vicios de la toponimia andina, tal como se la practica hasta la fecha, se refleja en una constante que nubla e impide cualquier intento esclarecedor: el querer explicarlo todo a partir del quechua, práctica que se inicia con los primeros historiadores del antiguo

1. Director del Seminario de Onomástica Andina del Instituto "Riva Agüero" de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Perú, y cuyo eximio representante es el Inca Garcilaso. A decir verdad, tampoco han faltado aimaristas a ultranza, que a su turno buscaban reducirlo todo en favor de un étimo aimara. Hay, en fin, otra nota común, vigente en los círculos más académicos, que caracteriza a los por lo demás escasos ensayos toponomásticos del área: su indeterminación, consistente ésta en proporcionar, sin el menor intento de evaluación, distintas alternativas de interpretación etimológica, como si entre sus practicantes prevaleciera la máxima del “todo vale”. Sobre decir que ello era posible y hasta comprensible mientras no se conocieran la historia y la evolución de nuestras lenguas mayores ni se manejaran los postulados básicos de la lingüística histórico-comparativa. Felizmente, gracias al desarrollo de la lingüística andina, hoy estamos mejor preparados para acometer la difícil tarea de etimologizar. Como se irá demostrando a lo largo de las distintas entregas en esta sección, y sin ánimos de desempolvar la vieja dicotomía, en sí mal planteada, del quechuismo o el aimarismo primitivo de las civilizaciones andinas, muchos de los nombres de lugar para los cuales se proponían étimos quechuas son en verdad de origen aimara. A manera de ilustración, ofreceremos aquí dos casos concretos que apoyan nuestro aserto: los de Cuzco y Ollantaitambo. Ellos prueban por lo menos dos cosas: la presencia del aimara en la zona como idioma de los “ingas antiguos”, y, por consiguiente, el advenimiento posterior del quechua en el área.

CUZCO

Conforme lo adelantáramos en otro lugar (cf. Cerrón-Palomino 1997b), no parece haber duda de que el topónimo *Cuzco* es de cuño aimara por excelencia². Recordemos, a este

-
2. En dicha nota argumentábamos también en favor de la escritura de *Cuzco* con <z> y no con <s>, abundando sobre las razones que al respecto elaboró nuestro colega académico Enrique Carrión (1993). De paso, una buena síntesis de las etimologías que se han propuesto para el

respecto, que el Inca Garcilaso, atribuyéndolo el “idioma particular de los incas”, como lo hace a menudo cuando se topa con términos que desconoce, le da el significado de “ombligo” o “centro” (cf. Garcilaso [1609] 1943: I, XVII. 46), recurriendo a una vieja retórica de origen renacentista (también la ciudad de México será considerada “ombligo y corazón del mundo”)³. Por lo demás, por la época en que escribía el Inca, y en verdad desde mucho antes, el nombre sólo aludía a la ciudad, prestándose a especulaciones como las que menciona Murúa, cuando señala que “otros difieren diciendo que, por ser consagrada al Sol, la llamaron Cuzco, porque este nombre significa cosa resplandeciente en la lengua quechua” (cf. Murúa [1613] 1986: I, III, 499-500). Tal significado, sin embargo, está completamente ausente en los repositorios léxicos coloniales y no parece ser sino una muestra más de etimología popular.

Quien, sin embargo, parece darnos la clave para la interpretación del topónimo es el cronista Sarmiento de Gamboa, que tiene la virtud de constituir una de las fuentes tempranas de la historiografía peruana. En efecto, el historiador toledano, que recoge su información de labios de los descendientes directos de los distintos linajes incaicos, ofrece una de las versiones más completas de la saga de la fundación del Cuzco. Así, pues, según sus informadores, Manco Capac divisa cerca de donde luego se edificará el Coricancha o templo del sol “un mojón de piedra” y ordena que su hermano Ayar Auca, a quien “le habían nacido unas alas”, tomase posesión

topónimo en cuestión, todas ellas absurdas a más no poder, ver Porras Barrenechea (1961: “Prólogo”, XVII-XVIII).

3. La idea de ser un país o estado el centro del mundo está estrechamente vinculada al fenómeno del etnocentrismo, como observaba el abate Lorenzo Hervás y Panduro, precursor de la lingüística comparativa. Dice, en efecto, el erudito conqueense: “Agatemero en el capítulo primero del libro primero, dice: los antiguos pintaban redondo el mundo habitable, y en medio de él ponían á Grecia y á Delfos. Según esta persuasión vulgar, Pindaro en la cancion VI de los Pitios, y Eurípides en los versos 233 y 461 de la tragedia Ion, llamáron ombligo de la tierra al templo de Delfos” (cf. Hervás y Panduro [1800] 1979: “Introducción”, XI, § I, 93).

de la tierra, asentándose en el mojón. Ayar Auca fue volando hacia el promontorio indicado, “y sentándose allí luego se convirtió en piedra y quedó hecho mojón de posesión, *que en la lengua antigua de este valle se llama cozco*, de donde le quedó el nombre del Cuzco al tal sitio hasta hoy [:] de aquí tienen los ingas un proverbio que dice: *Ayar Auca Cuzco guanca*, como si dijese “Ayar Auca, mojón de piedra mármol” (cf. Sarmiento [1572] 1965: 217)⁴.

Dos cosas son dignas de notarse en el pasaje citado: (a) que el nombre *Cozco* pertenece a la “lengua antigua” del valle; y (b) que <cuzco guanca> significa “piedra mármol”. Lo último es cierto, efectivamente, pues /wanka/ se traduce como ‘pedrón’, aunque lo de “mármol” parece libre rendición del cronista. De manera que, en todo caso, /qusqu wanka/ significaría simplemente ‘pedrón del Cuzco’. De hecho, el mismo dato nos lo proporciona, tal vez haciéndose eco de Sarmiento, el cronista indio Santa Cruz Pachacuti, quien da otros dos equivalentes de la misma expresión: <kkuzko casa o rumi> (cf. Santa Cruz Pachacuti [1613] 1993: fol. 8), donde /q’asa/ es

-
4. Como quiera que los hermanos Ayar llegan a un lugar ocupado por diferentes grupos étnicos, según refieren las crónicas, es lógico suponer que aquél tendría un nombre oriundo. En efecto, eso es lo que nos dice Murúa: “Refieren los indios que, antes que Manco Capac entrase en ella [en la ciudad] y la poblase, se llamaba Acamama, y que tenía moradores naturales, los cuales se jactan de su antigüedad y nobleza. Después que Manco Capac fundó en ella el principio de su monarquía, la puso por nombre Cuzco” (cf. *op. cit.*, III, X, 499). El cronista lucaneño, evidenciando intercambio de informaciones con el historiador mencionado, es la otra única fuente que refiere lo mismo: “[...] la ciudad del cuzco primero fue llamado acamama, despues fue llamado cuzco [...]” (cf. Guaman Poma [1615] 1936: 84). Aunque es tentador ver en <acamama> un compuesto formado por <aca> y <mama> (que cierto historiador panfletario interpreta como “madre chicha”), el hecho es que los componentes sugeridos no evocan significados coherentes ni en quechua ni en aimara. Aún más, María Rostworowski llama la atención sobre la posible forma originaria del topónimo que, según una documentación del siglo XVI, habría sido <Acamana> (cf. Rostworowski 1983: cap. 6, 131, nota 24).

'cerro' y /rumi/ 'piedra'. En ambos casos, como se ve, permanece enigmático el término mismo de /qusqu/.

Ahora bien, descartado el quechua como lengua de la cual provendría el término, una alternativa inmediata sería buscarlo en el aimara. Sin embargo, ninguno de los diccionarios, tanto coloniales como modernos, lo registran, salvo con el significado derivado del nombre de la ciudad. Recordemos, no obstante, que casi todos los repositorios léxicos aimaras, desde la colonia, han recogido materiales propios de dos polos del bastión collavino: las ciudades de Puno y La Paz, y sólo en un caso —el de Torres Rubio— consigna el habla metropolitana de Potosí (cf. Cerrón-Palomino 1997a: § 3). De hecho, que sepamos, una variedad tan importante como la de Oruro nunca fue registrada hasta la fecha. Conversando precisamente al respecto con un hablante de la zona, fuimos gratamente sorprendidos al enterarnos que en dicho dialecto /qusqu/ era una palabra de uso corriente, y que significaba 'lechuza' (Fernando Condori, com. pers.). El dato resultaba interesante; pero, como ocurre en tales casos, había que guardar cautelosa reserva, pues bien podíamos estar ante un ejemplo típico de etimología popular.

Afortunadamente, las cosas sucedieron de otro modo. No sólo pudimos constatar que el término aparece registrado en el magro léxico que disponemos para el cunza o atacameño, bajo la forma <ckosko> "lechuza" (cf. Lehnert 1987), como uno de los varios préstamos que esta lengua registra del aimara, debido a su fuerte contacto prehispánico con la variedad orureña de aquél. También aparece consignado ahora en el reciente vocabulario del aimara chileno de Salas y Poblete (1997: 110): /qusqu/ "chuncho, un tipo de búho pequeño". Es más, la palabra es de uso corriente igualmente entre los chipayas del mismo departamento de Oruro, en cuya lengua se da la variante /qusqa/, con valor equivalente, pero con un dato más: se trataría de una voz onomatopéyica que precisamente recuerda el canto fúnebre del rapaz nocturno. En efecto, Acosta (1998: 12), en su estudio sobre la muerte entre los

chipayas, refiere que “cuando la lechuza (quzqa) se posa encima de la vivienda y emite sonidos con el pico: ‘... qusqu... qusqu...’ es señal de muerte par algún miembro de [la] familia”. Como podrá observarse, la palabra tiene plena vitalidad en el aimara de la región y ella fue tomada, en calidad de préstamo, tanto por el atacameño como por la variante uru del chipaya.

Pero es más: incluso en el quechua, esta vez el ecuatoriano, encontramos registrada la palabra <uscungu> y su variante <ushungu>, con el significado de ‘búho’, tal como la recogen Cordero ([1895] 1992: 21), Grimm ([1896] 1989: 10) y Guzmán ([1920] 1989: 26). Fuera de la terminación -ngu, la forma /kusu/ se explica regularmente en virtud del cambio */q/ > /k/, que tipifica dicha variedad. Finalmente, todavía en la zona de Azángaro (Puno), de fuerte sustrato aimara hasta por lo menos el siglo XVII, se conoce con el nombre de /qusquy/ unas estatuillas de lechuza que los campesinos quechuas emplean en sus ceremonias de fertilidad del ganado y de la tierra (Rufino Chuquimamani, com. pers.). La terminación -y, en el presente caso, evoca el canto agorero del ave, de la misma manera en que lo hace en /pukuy/, la avecilla (/puku/), más conocida como *pucupucu*, aunque esta vez anunciándole al campesino la llegada del alba.

Volviendo ahora al mito fundacional del Cuzco, según la narración de Sarmiento, producto de su averiguación “entre ingas y naturales”, la etimología del nombre parece aclararse: /qusqu wanka/ (o /qusqu q’asa/, o incluso /qusqu rumi/) significaría simple y llanamente ‘el pedrón de la lechuza’, o mejor, ‘el pedrón en el que se posó la lechuza’. Esta, a su turno, habría sido nada menos que Ayar Auca, cuya ornitomorfosis es sugerida por el mito, pues según este, como se vio, a dicho héroe cultural “le habían nascido unas alas”, y, sólo posteriormente, se produce la litomorfosis, fundiéndose el ave mitológica con el peñón en el que fue a posarse, dando lugar también a que el significado original de /qusqu/ fuera absorbido por el de ‘pedrón’: la metonimia estaba consuma-

da. En este caso, el modificador absorbió, vía nuclearización, el significado del elemento modificador: *qusqu*← ‘pedrón’ (/wanka/). Señalemos, de paso, que Sarmiento recoge también otro posible significado de la palabra, que sería “triste y fértil” (cf. *op. cit.*, 217), pero que él rechaza. Sin embargo, creemos que lo de “triste” no es incompatible con la etimología que proponemos, pues el adjetivo puede estar aludiendo justamente al canto fúnebre de la lechuza.

De esta manera, el “antiguo lenguaje” al que se hace referencia no sería sino el aimara, por entonces obliterado por los propios descendientes de los incas, ya quechuizados. El mismo término, que pasó a designar a la ciudad imperial, habría caído en desuso para designar al ave, que en quechua es /tuku/. De su empleo generalizado en un tiempo quedará, sin embargo, en las zonas periféricas del quechua (Ecuador) y del aimara (Oruro y norte chileno), como suele ocurrir en estos casos, la antigua designación: el propio aimara *collavino*, en su área nuclear, incorporará la designación quechua, en su variante /huku/. Pero quedará todavía, refugiado en el léxico ritual, en la región de Azángaro, antiguo territorio aimara hoy plenamente quechuizado⁵.

5. Pero también, a estar por Stiglich (1922: 299), en el topónimo <Coshco>, nombre de una finca en la provincia de Huailas (Ancash), cuyo significado como “de búos” parece haber sido recogido de labios de los lugareños por el propio autor, pues, como dijimos, el término está ausente en los repositorios léxicos peruanos. El registro de dicho nombre en plena sierra centro-norteña no parece sino confirmar la presencia del aimara en la zona antes de la expansión quechua (cf. Cerrón-Palomino 2000: cap. VII, § 3.3). Nótese, además, el carácter palatal de la sibilante, que coincide con el del registrado por una de las variantes documentadas en el Ecuador: <cushcungu>. La forma cuzqueña, en cambio, ostentaba una /s/ dorsal: de allí su registro temprano con <z>, grafía empleada en posición final de sílaba para representarla.

En relación con el topónimo *Ollantaitambo*, que quiere significar ‘el tambo (= posada) de Ollantay’, debemos observar que la interpretación del segundo elemento del compuesto, al tratar de hacerse a partir del quechua, ha sido sencillamente disparatada (cf. Calvo 1998: § 1.3.1, 15)⁶. En cambio, conforme lo demostraremos, su explicación sobre la base de un étimo aimara resulta transparente.

Pues bien, el topónimo originario puede analizarse del siguiente modo: *ulla-nta-y*, donde la raíz es el verbo *ulla-* ‘ver, mirar’, el sufijo *-nta* es un derivador espacial que puede parafrasearse, dependiendo del contexto, como ‘en dirección de arriba hacia abajo’, o también, ‘de afuera hacia dentro’; y la *-y* final es un nominalizador locativo, presente en muchos topónimos, incluso de base quechua, registrados en toda la región andina (del tipo *Chancay*, *Huailay*, *Chinchay*, etc.). De esta manera, el significado prístino del nombre habría sido ‘lugar desde donde se mira hacia abajo’, es decir ‘atalaya’ u ‘otero’, describiendo precisamente la eminencia que ocupa actualmente la fortaleza. Con posterioridad, quizás una vez edificada la fortaleza, y más tarde constituida en posada, recibió la designación compuesta de *Ullantay tambu*, es decir la ‘posada de Ollantay’, teniendo esta vez como núcleo designativo la voz quechua *tambu*, de origen chinchaisuyo (y no *tampu*, como habría querido el Inca Garcilaso).

Ahora bien, que la forma originaria del verbo aimara ‘ver’ fue *ulla-* en el dialecto local del valle del Vilcanota nos lo prueba no sólo el mismo topónimo sino también el primer

6. Para muestra, un ejemplo: Vicente Fidel López, autor del ahora paleontológico libro *Les races aryennes*, en el que proponía la hipótesis peregrina del parentesco entre el quechua y las lenguas indoeuropeas, hacía derivar Ollantay de *willa antay* ‘la leyenda y la historia de los andes’ (cf. López 1871: 327-328), cuando en todo caso, en buen quechua, el nombre debería haber sido **anti willay* (!).

gramático de la lengua, quien registra <vlla-> (cf. Bertonio [1612] 1984: I, 467; II: 372), como propia del dialecto lupaca que describe, cotérmino del “aimara cuzqueño”, observando al mismo tiempo que los pacases empleaban la variante <vña->, hoy día la versión más corriente en el aimara sureño. Por lo demás, todo indica que la variante con la palatal lateral (es decir *ulla-*) parece haber sido la más extendida en los Andes Centrales, en vista de su cognado *illa-*, registrado por el aimara central (cf. Belleza 1995: 69). El tramo **ulla->uña*, que responde a una antigua tendencia aimara (en virtud de la cual las nasales y las laterales podían alternar), se habría dado en el aimara collavino, y la variación *illa~ulla* (con fluctuación vocálica igualmente frecuente en el aimara) también tiene sus reflejos en dicha rama: así, mientras que en Potosí predomina *iña-*, en La Paz y Oruro se registra *uña-* (ver Briggs 1994: cap. 2, § 2-3.1, 29-30), tocándose en este caso los extremos en favor de los reflejos de **illa-*. Por lo que respecta al sufijo *-nta*, proveniente del protoaimara (PA) **-na̱a* (con elisión vocálica y cambio **ê>t*; ver Cerrón-Palomino 2000: cap. VI, § 2.22.11.1), según se dijo, significa ‘dirección de arriba hacia abajo’ o de ‘encima hacia dentro’, graficando icónicamente la configuración del paraje⁷. En fin, la desinencia *-y*, tan frecuente en la toponimia andina, parece provenir del PA **-wi*, nominalizador que en el presente caso indicaría ‘lugar donde acontece algo’ (cf. *manq’a-wi* ‘lugar donde se come’ = refectorio). Dicho sufijo, al pasar al quechua, sufrió un proceso de síncope, formando con la vocal temática precedente un “diptongo” de la forma *-VW*, y en el presente

7. A decir verdad, el quechua registra el sufijo direccional homófono *-nta*, que se traduce como ‘por’ o ‘a través de’, en expresiones del tipo *urqu-nta* ‘a través del cerro’, *punku-nta* ‘por la puerta’, etc. Tal sufijo se ha venido caracterizando como formado por una *-n* enigmática seguida de la marca acusativa *-ta*, que regida por verbos de movimiento indica meta. ¿Podría ser este sufijo el que forma parte del topónimo? No lo creemos así; por el contrario, pensamos que dicha marca no es sino uno de los tantos sufijos aimaras que registra el quechua (que no conoce el cambio **c>t*, como sí lo hace el aimara).

caso **ulla-nta-w*. Pues bien, el paso final de *aw* > *ay* se explica por medio de la tendencia aimara disimiladora que actuó sobre el quechua en formas como *p'unchay*, *ñaypa*, *wayqi*, etc., provenientes de *p'unchaw*, *ñawpa* y *wawqi*, respectivamente, y que en el caso de nuestro topónimo operó dando *ulla-nta-y* (cf. Cerrón-Palomino 1998: 437, para más ejemplos sobre lo mismo). Esta forma devino luego inanalizable, una vez que el aimara local se extinguía en favor del quechua. Concluyamos este punto observando que, de acuerdo con nuestra interpretación, el nombre Ollantay no pudo haber sido originariamente un antropónimo, como se cree, sino un topónimo (al igual que *Sallqantay* o *Lasuntay*) que luego fue invocado como nombre del héroe mítico rebelde inmortalizado en el drama clásico *Ollantay*, previa formación regresiva en favor de *Ollanta*⁸.

BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA, Orlando

1998 "La muerte en el contexto uru: caso chipaya".
Eco Andino, 5, pp. 8-40.

BELLEZA CASTRO, Neli

1995 *Vocabulario jacaru-castellano / castellano-jacaru*.
Cuzco: C.E.R.A. "Bartolomé de Las Casas".

-
8. En tal sentido, las disquisiciones que hace nuestro colega Calvo (*op. cit.*, § 1.3.1, 17) en relación con la interpretación del segmento -y, que vendría a ser el vocativo quechua o una suerte de "genitivo" (que más parece traducción del castellano al quechua: "tambo de Ollanta"), no tienen mayor sustento, a la luz de las evidencias formales y significacionales que creemos haber aportado. Una vez más, persiste el viejo error, muy garcilasiano, de querer explicarlo todo a partir del quechua, cuando en verdad esta lengua fue a todas luces una entidad superpuesta a la aimara, que la precedió en toda la región centroandina.

BERTONIO, Ludovico

[1612] 1984 *Vocabulario de la lengua aymara*. Cochabamba: CERES e IFEA.

BRIGGS, Lucy Th.

1993 *El idioma aymara: variantes regionales y sociales*. La Paz: Ediciones ILCA.

CALVO PEREZ, Julio

1998 *Ollantay. Edición crítica de la obra anónima quechua*. Cuzco: C.E.R.A. "Bartolomé de Las Casas".

CARRIÓN ORDOÑEZ, Enrique

1993 "Cuzco, con z". *Histórica*. VII: 2, pp. 267-270.

CERRÓN-PALOMINO, Rodolfo

1997a "La primera codificación del aimara". En ZIMMERMANN, Klaus (Ed.): *La descripción de las lenguas amerindias en la época colonial*. Berlín: Vervuert-Iberoamericana, pp. 195-257.

1997b "El *Diccionario quechua* de los académicos: cuestiones lexicográficas, normativas y etimológicas". *Revista Andina*, 29: 1, pp. 151-205.

1997c "Cuzco y no Cusco ni menos Qosqo". *Histórica*, XXVIII: 2, pp. 165-170.

1998b "El cantar de Túpac Inca Yupanqui y la lengua secreta de los incas". *Revista Andina*, 31: 2, pp. 417-452.

2000 *Lingüística aimara*. Cuzco: C.E.R.A. "Bartolomé de Las Casas". En prensa.

CORDERO, Luis

[1895] 1992 *Diccionario quichua-castellano y castellano-quichua*. Quito: Proyecto EBI, Corporación Editora Nacional.

- GARCILASO DE LA VEGA, Inca
[1609] 1943 *Comentarios Reales de los Incas*. Buenos Aires: Emecé Editores S.A.
- GRIMM, Juan M.
[1896] 1989 *La lengua quichua*. Quito: Proyecto EBI. Edición facsimilar.
- GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe
[1615] 1936 *Nueva corónica y buen gobierno*. Paris: Institut d'Ethnologie.
- GUZMAN, Manuel
[1920] 1989 *Gramática de la lengua quichua*. Quito: Proyecto EBI. Edición facsimilar.
- HERVAS Y PANDURO, Lorenzo
[1800] 1979 *Catálogo de las lenguas de las naciones conocidas, y numeración, división, y clases de éstas según la diversidad de sus idiomas y dialectos*. Madrid: Ediciones Atlas, Vol. I.
- LEHNERT, Roberto
1987 "En torno a la lengua kunza". En RITCHIE KEY, Mary y Fred C.C. Peng (Eds.): *Language Sciences*, 9: 1, pp. 103-112.
- LÓPEZ, Vicente Fidel
1871 *Les races aryennes du Pérou*. Paris: A la Librairie A. Franck.
- MURÚA, Martín
[1613] 1986 *Historia general del Perú*. Madrid: Historia 16.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl
1961 *Antología del Cuzco*. Lima: Librería Internacional del Perú.

ROSTWOROWSKI, María

1983 *Estructuras andinas del poder*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

SALAS, Adalberto y María Teresa POBLETE

1998 "El aimara de Chile (II: Léxico). *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, Vol. XXIII: 2, pp. 95-138.

SANTA CRUZ PACHACUTI, Joan de

[1613] 1993 *Relación de antigüedades deste reyno del Pirú*. Cuzco: IFEA y C.E.R.A. "Bartolomé de Las Casas).

SARMIENTO DE GAMBOA, Pedro

[1572] 1965 *Historia Índica*. Madrid: BAE, Ediciones ATLAS, Tomo CXXXV, pp. 195-279.

STIGLICH, Germán

1922 *Diccionario geográfico del Perú*. Lima: Imp. Torres Aguirre.

REGISTRO

Real Academia Española

Visita del director de la RAE

En su primera visita al Perú, llegó a Lima el 19 de marzo el director de la Real Academia Española, don Victor García de la Concha. Dentro del estrechísimo tiempo de que dispuso, pudo el ilustre académico español cumplir con algunos actos que pusieron de relieve el objetivo de su visita a los países andinos, que era la presentación oficial de la nueva edición de la *Ortografía* editada por la RAE, proyecto panhispánico de importancia singular. De otro lado, el director de la RAE recibió el doctorado h.c. por la Universidad Ricardo Palma; fue honrado con el Profesorado honorario por la Universidad de San Marcos y recibió un homenaje especial del Consorcio de las Universidades Católica, Pacífico y de Lima. Invitado por el Congreso de la República, pronunció en el antiguo recinto del Senado, bajo la presidencia de doña Martha Hildebrandt, Secretaria Perpetua de la Academia Peruana y presidenta del Congreso, una conferencia sobre *El español y la unidad del idioma*, que fue seguida por un animado debate en que intervinieron académicos, parlamentarios, profesores y estudiantes que asistían al acto. Dictó en la Universidad Católica una clase sobre la lengua generacional, en la cátedra de don Luis Jaime Cisneros, director de la Academia Peruana. Y, lo que es significativo para la historia de nuestra corporación, creó el Taller Lexicográfico de la Academia, cuya primera sesión presidió. El 23 de marzo continuó viaje a la Paz.

El Taller Lexicográfico ha quedado constituido con los académicos Luis Jaime Cisneros, Enrique Carrión, Martha Hildebrandt, Marco Martos, Rodolfo Cerrón Palomino y los profesores universitarios Augusto Alcocer, Luis Andrade, Ana Baldoceda y Marco Ferrell

Real Academia Española

Proyecto de constitución de una red informática de Academias de habla hispana

3 de mayo de 2000

OBJETIVO DEL PROYECTO

La creación de una infraestructura informática de comunicación entre las Academias de habla hispana es un objetivo prioritario para los intereses de la lengua española. Algunos de los proyectos más importantes para la unidad de la lengua, entre los que figuran el *Diccionario normativo de dudas*, la *Ortografía* o la revisión de los americanismos del *Diccionario de la Real Academia Española*, hacen indispensable el establecimiento de un sistema de comunicación ágil entre las diversas instituciones del mundo hispánico. Se trata de crear una red panhispánica de Academias y Centros de Investigación relacionados con la lengua española.

Aprovechando las facilidades que brinda la *Red Internet*, se pretende crear una infraestructura básica que posibilite, en primera instancia, el intercambio de correo y archivos por medios electrónicos.

A tal fin, la *Real Academia Española*, contando con la colaboración de la empresa *Telefónica*, ofrece la posibilidad de sufragar los costes derivados de la adquisición del equipamiento informático, a las Academias que no disponen de él.

En el año 1996 se realizó una encuesta de infraestructura que puso de manifiesto las grandes desigualdades tecnológicas existentes. De acuerdo con los datos de que dispone la Asociación de Academias de la Lengua Española, en la actualidad, de las veintiuna Academias asociadas, siete¹ están conectadas a *Internet* y disponen, al menos, de correo electrónico, mientras que las catorce² restantes carecen de la infraestructura informática apropiada.

PROCEDIMIENTO DE ACTUACIÓN

El procedimiento a seguir, será por razones operativas, el siguiente:

- a) Las Academias interesadas enviarán a la Real Academia Española un **presupuesto previo**, que deberá incluir las características detalladas del equipo (programas y máquinas), así como las condiciones y duración de la garantía. Cada Academia solicitará ofertas económicas a varios **proveedores locales** de reconocida solvencia, capaces de suministrar equipos de primeras marcas, así como los servicios de instalación y mantenimiento adecuados.
- b) La Real Academia Española evaluará³ las propuestas y procederá –previa comunicación directa con cada Academia– a la financiación de las mismas.

-
1. Academias Argentina, Mexicana, Paraguaya, Chilena, Guatemalteca (falta entrar a la red), Puertorriqueña, Uruguaya, Venezolana y Norteamericana.
 2. Academias Colombiana, Ecuatoriana, Salvadoreña, Peruana, Costarricense, Filipina, Panameña, Cubana, Dominicana, Boliviana, Nicaragüense y Hondureña.
 3. Direcciones de contacto. Gerencia de la Real Academia Española: Dra. Montserrat Sendagorta. Real Academia Española. C/ Felipe IV 4. 28014 Madrid. España. Teléfono: +34914201478. | | Técnica: D. xxx...

- c) Las Academias enviarán a la RAE las facturas de los equipos adquiridos, así como un informe de las incidencias ocurridas en la instalación de los mismos. Dicho informe deberá incluir la/s dirección/es electrónica/s (correo electrónico) asignada/s a la nueva instalación.
- d) La RAE efectuará un seguimiento de cada una de las instalaciones, con el objeto de prestar el apoyo técnico preciso para lograr el pleno funcionamiento de los equipos.

CARACTERÍSTICAS DEL EQUIPAMIENTO INFORMÁTICO

Por razones de compatibilidad, es importante, siempre que sea posible, establecer un equipamiento informático estándar y homogéneo. Por esa razón, se recomienda la adquisición de ordenadores personales que se ajusten a los estándares del mercado, y que garanticen, dentro de las posibilidades presupuestarias, una vida útil de, al menos, cuatro o cinco años.

Es aconsejable que los equipos posean, como mínimo, las siguientes características:

Equipo⁴: Procesador compatible *Intel* (mínimo 300 MHz), 64 Mb RAM, Disco duro de 4/8 GB, disquete 3 1/2" 1.44 MB, CD-ROM o DVD, tarjeta gráfica SVGA de 2/4MB, monitor en color SVGA 800x600x256 de 14 o 15", módem de 56Kbps, tarjeta de sonido de 16/32 bits. Impresora láser o de inyección de tinta, papel *Din/A4* o *legal*, de 6/10 páginas por minuto.

Sistema Operativo: Windows 95/98/NT/2000.

4. Siempre que sea posible, se adquirirán equipos de primeras marcas que garanticen una buena atención y mantenimiento.

Comunicaciones Internet: Navegador WWW, correo electrónico.

Otros programas (recomendable): Entorno de oficina *Windows* (Procesador de textos, hoja de cálculo, base de datos, gráficos y presentaciones).

Real Academia Española

Diccionario normativo de dudas

1. OBJETIVO DE LA OBRA

Al actualizar en 1993 sus Estatutos, superando la limitada perspectiva de los afanes puristas de otras épocas, proclamó la *Real Academia Española* como “misión principal” la que ya en 1956, en el “II Congreso de la Asociación de Academias de la Lengua Española”, Dámaso Alonso había señalado como objetivo prioritario común: servir a la unidad del idioma.

Se trata, según reza el Artículo primero, de “velar porque los cambios que experimente la Lengua Española en su constante adaptación a las necesidades de sus hablantes no quiebren la esencial unidad que mantiene en todo el ámbito hispánico”. Esa tarea, que persigue el que la evolución idiomática “consERVE el genio propio de la lengua tal como éste ha ido consolidándose con el correr de los siglos”, tiene un modo concreto de realización: a la Academia compete, en colaboración con las veintiuna Academias asociadas, “establecer y difundir los criterios de propiedad y corrección”.

A diario es reconocido y urgido el cumplimiento de esa misión por las numerosas consultas que sobre esas cuestiones se reciben, al tiempo que numerosos libros de estilo de medios de comunicación, manuales de español correcto, dic-

cionarios particulares de dudas y otros textos análogos toman como referencia obligada la norma académica.

Conscientes de que, dentro de la variedad que enriquece el uso, los hispanohablantes comparten una muy amplia base común, las Academias de la Lengua Española se proponen satisfacer con esta obra la demanda existente, respondiendo a las cuestiones dudosas desde una norma consensuada.

No se concibe este *Diccionario normativo de dudas* como un depósito muerto, sino como un observatorio atento a la evolución continua de la lengua. En tal sentido se preocupará de manera especial de los extranjerismos que cada día irrumpen en el mundo hispanohablante y tratará de ofrecer de manera inmediata la respuesta adecuada a cada caso.

En esa misma dirección, se procurará normalizar, en la medida de lo posible, los aspectos gráficos de la Lengua Española, particularmente en lo que se refiere a la adaptación o transcripción de voces procedentes de otras lenguas, proponiendo soluciones unitarias para todo el ámbito hispánico.

Constituirá de ese modo no sólo un servicio de contraste, confirmación o aclaración de lo ya establecido sino una avanzada de propuestas que, en caso de prosperar en el uso, serán posteriormente sancionadas con el registro en el *Diccionario*, la *Gramática* o la *Ortografía*.

2. DETERMINACIÓN DE LA NORMA

Dadas las diferencias que ya se han apuntado, no resulta siempre fácil determinar cuál es la norma común: a la doble variedad –peninsular y americana– se añaden los particularismos regionales y todo ello está, además, condicionado por el modo de expresión –oral o escrito–, por la situación comunicativa y el nivel sociocultural de los hablantes.

Sin embargo, la expresión culta de nivel formal, y especialmente la escrita, presenta un alto grado de homogeneidad en todo el ámbito hispanohablante. Es, por tanto, la que constituye el “español estándar”: la lengua que todos empleamos (o aspiramos a emplear) cuando sentimos la necesidad de expresarnos con corrección. Es la lengua que se enseña en las escuelas, la que, con mayor o menor acierto, utilizamos al hablar en público o emplean los medios de comunicación.

Teniendo, pues, en cuenta las fluctuaciones y variantes apuntadas y asumiendo la imposibilidad de registrar de manera exhaustiva las que pueden corresponder a usos de alcance limitado, el propósito del *Diccionario normativo de dudas* se centra en orientar al lector para que pueda discernir, entre usos divergentes, cuáles pertenecen al español estándar, la lengua general culta, y cuáles están marcados geográfica o socioculturalmente.

3. ESTRUCTURA BÁSICA DE LA OBRA

La obra se presentará, como indica su título, en formato de diccionario. Por lo tanto, el único criterio de ordenación de las entradas será el alfabético, reforzado por un adecuado sistema de remisiones.

Las entradas serán de dos tipos, que se distinguirán tipográficamente:

- Cuestiones dudosas referidas a palabras concretas (encabezadas en minúscula):
 - **Plano ortográfico:** palabras con variantes gráficas admitidas, voces con doble acentuación, palabras con dislocación del acento en el plural (ej.: *espécimen / especímenes*).

- **Plano ortológico:** palabras con variantes de pronunciación, intervenga o no la tilde (ej.: *extrovertido* y *extravertido*); pronunciación de palabras latinas y extranjeras incluidas en el *DRAE*. Palabras que se suelen pronunciar con errores debidos a sínkopas, aféresis, apócope, epéntesis, prótesis y paragoge (ej.: **dentrífrico* por *dentífrico*). Voces deformadas por etimologías populares.
- **Plano morfológico:** palabras con problemas en la formación de plurales (incluidas las no castellanas); sustantivos con problemas de género (desdoblamientos con desinencias), sustantivos ambiguos y comunes en cuanto al género, palabras invariables (sustantivos epicenos), palabras con plurales irregulares; conjugaciones irregulares de los verbos; verbos defectivos...
- **Plano sintáctico:** regímenes verbales; régimen preposicional; pronombres, determinativos, artículos, adverbios, preposiciones y conjunciones con problemas normativos; adjetivos comparativos y superlativos...
- **Plano léxico:** palabras con impropiedades léxicas; redundancias, gentilicios, topónimos que se presentan a duda, etc.
- Problemas normativos de carácter temático (encabezados en versales):
 - **Plano ortográfico:** uso de mayúsculas, uso de la tilde, uso de los signos de puntuación, uso de siglas y acrónimos, uso de abreviaturas y símbolos internacionales.
 - **Plano morfológico:** numerales, género, plural, etc.

- **Plano sintáctico:** queísmo, dequeísmo, leísmo, laísmo, loísmo, concordancia, discordancia, anacolutos [frecuentes].

4. DESTINATARIOS Y LENGUAJE DE LA OBRA

El *Diccionario normativo de dudas* tiene como destinatarios naturales a todas las personas interesadas en usar adecuadamente la Lengua Española, sean o no hablantes nativos.

Con el propósito de ser útil al mayor número posible de personas, en la redacción de las entradas se evitará el uso de tecnicismos lingüísticos complejos: se emplearán solo conceptos lingüísticos básicos.

Además, para facilitar la comprensión de este vocabulario, se incluirá al final de la obra un pequeño glosario de términos gramaticales que, con definiciones sencillas, aclare estos conceptos a los lectores que lo necesiten.

5. FUENTES PARA LA SELECCIÓN DE LAS ENTRADAS

Para la selección de las entradas del *Diccionario normativo de dudas* se partirá, básicamente, del análisis de tres tipos de materiales:

- Las dudas más frecuentes planteadas por los usuarios a las secciones de consultas de las Academias de la Lengua Española.
- Las cuestiones tratadas en los distintos diccionarios de dudas, libros de estilo de grandes medios de comunicación, manuales de español correcto, etcétera, publicados tanto en España como en Hispanoamérica y seleccionadas como núcleo básico de obras de referencia.

- La información que de carácter normativo se recoge, de modo más o menos explícito, en las distintas publicaciones académicas.

6. FASES DEL TRABAJO

1ª Fase: Tratamiento de los materiales

- Elaboración de un índice con las dudas recibidas en las secciones de consultas de la *Real Academia Española* y de las otras Academias que, por su interés, hayan de incluirse como entradas en el *Diccionario normativo de dudas*.
- Establecimiento de grupos de entradas afines, con el fin de poder darles posteriormente un tratamiento lo más homogéneo posible en su redacción: letras del abecedario; usos y significados de las preposiciones; prefijos, sufijos y elementos compositivos; verbos con complemento de régimen, etc. El estudio de cada grupo se abordará en su conjunto y la redacción de cada una de las entradas se ajustará, en lo posible, a un esquema común.

2ª Fase: Selección y redacción de las entradas

Es necesario establecer una selección jerarquizada de los temas que vayan a tratarse, comenzando por trabajar en aquellos campos que necesariamente deban estar presentes en la estructura básica del *Diccionario normativo de dudas* —por ejemplo, los verbos irregulares—, para ir progresivamente aumentando el corpus de cuestiones tratadas, procediendo siempre desde las dudas más habituales y frecuentes a las que se plantean con carácter más esporádico.

El *Diccionario normativo de dudas* ha de ser, por definición, una obra abierta, con vocación de permanente actuali-

zación. Las facetas que no se cubran, o se cubran parcialmente en su configuración básica, se irán añadiendo o completando en entregas sucesivas.

7. MÉTODO DE TRABAJO

- Para facilitar y agilizar el trabajo designará cada Academia a un delegado que canalice toda la información. Se creará, al tiempo, una Comisión interacadémica que integrarán, con la representación de la Española, el Secretario de la Comisión Permanente de la *Asociación de Academias de la Lengua Española*, cinco miembros de Academias hispanoamericanas –uno por cada área lingüística– y uno de la Norteamericana de la Lengua Española.
- Con toda la información disponible, el equipo de trabajo radicado en la *Real Academia Española* y con el que colabora el *Instituto Cervantes* preparará las ponencias que ha de someter a estudio de esa Comisión abordando incluso cuestiones que no están explícitamente resueltas en las publicaciones académicas, aun en las más recientes, y que, una vez informadas por la Comisión interacadémica, serán enviadas a todas las Academias para su aprobación.

8. CALENDARIO

Para que el *Diccionario normativo de dudas* cumpla con su objetivo de respuesta a una demanda siempre actualizada es preciso que las Academias cumplan escrupulosamente los plazos que razonablemente se señalen.

Con independencia de que en Internet se vayan adelantando, a través de las distintas redes de *Telefónica*, partes completas que tengan sentido en sí mismas, el objetivo seña-

lado es completar la estructura básica en tres años 2000-2002. Se publicará entonces en forma de libro con anejo informático.

A partir de esa fecha se mantendrá como obra abierta permanentemente actualizada en Internet y periódicamente ampliada en sucesivas ediciones del libro.

9. CONSIDERACIÓN GENERAL

La coordinación general del proyecto queda encomendada a la Secretaría de la *Real Academia Española*, en colaboración con la Secretaría de la Comisión Permanente de la *Asociación de Academias de la Lengua Española*.

Real Academia Española

Proyecto del
Diccionario Académico de Americanismos

PRESENTACIÓN

Tras múltiples y variados intentos por elaborar un diccionario de americanismos, que datan desde finales del siglo XIX, la actual Comisión Permanente de la Asociación de Academias de la Lengua Española decidió reavivar la vieja idea, tan cara a todos, y preparó un borrador de planta de lo que sería nuestro futuro diccionario. Ese borrador fue examinado con todo detalle y entusiasmo en una reunión de académicos lexicógrafos, celebrada en Montevideo en octubre de 1996, gracias al patrocinio de la Academia Nacional de Letras del Uruguay. De allí salió una versión muy mejorada y completa del documento.

Otro resultado importante emanó también de aquel encuentro: la decisión de celebrar reuniones monográficas entre las Academias del Cono Sur para tratar asuntos pendientes de la elaboración de la obra. La primera de estas reuniones, que se llevó a cabo en Santiago-Valparaíso en 1997, se encargó de preparar los protocolos de transliteración al español de los galicismos e italianismos vivos en América. La segunda reunión se realizó en Buenos Aires en 1998, y en ella se procedió a preparar otro protocolo importante, el de los anglicismos. Se

daba así cumplimiento a un encargo de la planta, que pedía doble entrada para los extranjerismos: una, la principal, hispanizada en su forma, y la otra, conservadora de la ortografía original. Esta última remitiría a la primera.

La tercera reunión, celebrada en Lima en 1999, revisó varios aspectos de la planta aprobada en Montevideo y posteriormente en el XI Congreso Internacional de la Asociación (Puebla de los Ángeles, 1998). La presente versión recoge las pequeñas enmiendas propuestas y aprobadas en Lima, y con ellas, las modificaciones que es preciso hacer al programa informático que manejará nuestro *Diccionario Académico de Americanismos* (DAA).

ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA

Diccionario Académico de Americanismos (DAA)

Proyecto de planta

El DAA está destinado a una gran variedad de usuarios: público general, estudiantes, profesionales y lingüistas especializados en lexicografía. La planta que proponemos a continuación obedece a este propósito

MACROESTRUCTURA

Propuesta 01. La macroestructura del DAA estará integrada, aproximadamente, por unas 120.000 entradas. Los elementos lematizados serán 1) los de uso actual, y 2) los anticuados que cuenten con el aval de algún testimonio, literario o no.

Propuesta 02. La macroestructura del DAA estará integrada por americanismos. Se entiende por americanismos: 1) lexías autóctonas de América y sus derivados, antiguos y modernos (**cacique**, **caciquismo**), 2) palabras procedentes de

otras culturas, tanto antiguas (afronegrismos, **bemba**) como modernas (anglicismos, **curly**), 3) 'arcaísmos' (**guindar**), 4) 'criollismos' (**profesionista**) y 5) palabras de procedencia española con cambio de contenido semántico que no quepan en la tipología anterior.

Propuesta 03. Podrán ser seleccionadas para integrar la macroestructura del DAA: A) aquellos términos vivos de gran frecuencia en 1) el continente, 2) zonas supranacionales, 3) países, 4) grandes zonas intranacionales y 5) capitales o ciudades equivalentes, y B) el vocabulario anticuado que esté avalado por *autoridades* literarias u otros testimonios solventes (con cuidadosas marcas cronológicas).

Propuesta 04. Al ser este un diccionario dialectal (de los geolectos americanos) pero independiente, incluirá todos los americanismos recogidos en el *DRAE*, con las modificaciones que sean oportunas.

Propuestas 05. El DAA recogerá todo tipo de lexías, pero no siglas ni acrónimos, a menos que estén lexicalizados. Las siglas y los acrónimos aparecerán aparte, en un apéndice.

Propuesta 06. El DAA no registrará refranes, que serán tema de una obra diferente.

Propuesta 07. Los derivados nominales (diminutivos, aumentativos, superlativos y despectivos), los verbales (participios activos, pasivos y gerundios) y los adverbios en *-mente* no tendrán entradas independientes, a menos que hayan alcanzado un significado particular.

Propuesta 08. Los nombres que posean flexión serán lematizados según su forma masculina singular, y los verbos, por sus infinitivos.

Propuesta 09. En el caso de lexías compuestas (**pasadía**) el lema será la lexía completa. Las expresiones formadas por

varios vocablos, como las locuciones, van colocadas en el artículo correspondiente a uno de los vocablos de que constan, por este orden de preferencia: sustantivo o cualquier palabra usada como tal, verbo, adjetivo, pronombre y adverbio. Si la nomenclatura no cuenta con la palabra clave, se lematizará esta palabra, e inmediatamente después de || aparecerá la locución en cuestión.

borde. || **Estar en el borde de la piragua.**

pico. || **subirse *uno* por el pico de la botella.**

Si hay variantes de forma en las locuciones, se ponen todas separadas por coma:

borde. || **Estar, poner a *alguien* en el borde de la piragua.**

Propuesta 10. Los prefijos, sufijos y afijos muy productivos serán lematizados, así como los elementos compositivos procedentes de lenguas indígenas (**sacha-**).

Propuesta 11. Los lemas que procedan de diferentes étimos tendrán entrada aparte. Las sucesivas entradas se distinguirán con superíndices. El orden que se dé a estas entradas dependerá de la extensión geográfica de cada una de ellas.

piragua¹. Embarcación indígena...

piragua². Preparado de hielo y...

Propuesta 12. La macroestructura no recogerá nombres propios, pero sí las lexicalizaciones a que ellos hayan dado lugar:

dondiego.

juancaliente.

Propuesta 13. La macroestructura recogerá tanto los gentilicios etimológicos (**puertorriqueño, borinqueño**) y sus

modificaciones (**tico**) como los festivos y despectivos (**cubiche**, **portorro**); también los que ofrezcan variabilidad (**santiaguero**, **santiaguino**, **santiagoño**, etc.). Los gentilicios serán continentales, supranacionales, nacionales e intranacionales (hasta el nivel administrativo inmediatamente inferior a la nación, y sus respectivas capitales o ciudades equivalentes).

Propuesta 14. En el caso de los gentilicios (o adjetivos) compuestos, aparecerán siempre sin guión (**hispanoamericano**, **afroantillano**). Consecuentemente se adaptarán los acentos cuando fueran preciso: **tupiguaraní**, **rioplatense**.

Propuesta 15. En los casos pertinentes las entradas marcarán la variación genérica: **jinetero**, **-a**. En primer lugar irá siempre el término (lingüísticamente) no marcado. La reflexividad verbal también será indicada en la entrada: **acomodar**, **-se** (aunque en las diversas acepciones que lo necesiten se añadirá la marca *pron.*)

Propuesta 16. En los casos de variantes, estas aparecerán en entradas diferentes. Quedará definida la variante de más extensión geográfica; las demás remitirán a ella.

achojcha. v. **achujcha.**
achujcha. (definición)

Propuesta 17. Los lemas irán ordenados alfabéticamente según las disposiciones aprobadas en el X Congreso de la Asociación de Academias a propósito de los dígrafos **ch** y **ll**.

Propuesta 18. Las palabras extranjeras dispondrán de dos entradas, la principal será la transliteración española (que llevará toda la información lexicográfica), y otra, fiel a la ortografía extranjera (en letra cursiva), que remitirá a la principal. Todas las entradas irán en redondas negritas y en minúsculas, y seguidas de punto. En los casos en que haya superíndices, este se situará antes del punto.

Etimologías/procedencias

Propuesta 19. Todas las entradas que no sean de procedencia patrimonial española llevarán (en la medida de lo posible) información etimológica. Esta información encabezará la microestructura y aparecerá siempre entre paréntesis.

Propuesta 20. Si el étimo es directo, la estructura de la información etimológica será la siguiente:

- 1) elemento introductor: Del,
- 2) nombre de la lengua fuente, según la abreviatura pertinente (Apéndice 1),
- 3) étimo, en cursiva,

y si fuera necesario:

- 4) significado en la lengua fuente, y
- 5) explicaciones.

cóndor. (Del qch. *cúntur*.)

Propuesta 21. Cuando el étimo consta de más de una palabra se ponen todas. Si hay dos étimos sucesivos, la estructura será la siguiente:

- 1) elemento introductor: Del,
- 2) nombre de la fuente inmediata, según la abreviatura pertinente,
- 3) étimo, en cursiva,

y si fuera necesario:

- 4) significado de la fuente inmediata, y
- 5) explicaciones,
- 6) nexos: 'y este del',

- 7) nombre de la fuente primera, según la abreviatura pertinente,
- 8) étimo, en cursiva,

y si fuera necesario:

- 9) significado de la primera fuente, y
- 10) explicaciones.

ananá. (Del port. *ananás*, y este del guar. *naná*).

Propuesta 22. Si los étimos son nombres propios (reales o ficticios), o siglas lexicalizadas, la estructura será:

- 1) elemento introductor: De,
- 2) nombre, y
- 3) explicaciones.

zapatista. (De Emiliano Zapata, revolucionario mexicano, 1883-1919).

Propuesta 23. Cuando no se conozca el étimo exacto de la palabra, pero si la lengua de la que procede, la información aparecerá de la siguiente manera (Del car.). Si la etimología es controvertida, se dirá: (De étimo discutido). Los casos de duda llevarán un signo de cerrar interrogación entre corchetes al final de la etimología propuesta:

canoa. (Del taino [?])

Propuesta 24. Si no se conoce la etimología, se escribirá en el paréntesis reservado a esta información: (De étimo desconocido).

Propuesta 25. Si el lema es el resultado de algún tipo de modificación, la información etimológica comenzará con la fórmula de inclusión que corresponda:

Abrev.	Abreviatura, Abreviación
Adap.	Adaptación
Alt.	Alteración
Apóc.	Apócope
Calco	Calco del
Cont.	Contracción
Der.	Derivado
Hipocor.	Hipocorístico

Propuesta 26. Todos los étimos serán reproducidos según las grafías del alfabeto español, con la mayor fidelidad posible al original. En el caso de las lenguas indígenas, se utilizarán los sistemas ortográficos más solventes.

Propuesta 27. En el caso de los extranjerismos habrá doble entrada: la principal, que llevará la información lexicográfica, aparecerá hispanizada en su forma; la otra entrada irá en la ortografía original y remitirá a aquella.

Información gramatical

Propuesta 28. Inmediatamente después de la etimología aparecerá la información gramatical. Todas las entradas llevarán una marca de categoría. Las únicas excepciones serán algunos nombres y los verbos, que irán marcados con una subcategoría. En el caso del nombre: m. (masculino), f. (femenino), com. (común) o amb. (ambiguo); en el caso del verbo: tr. (transitivo), intr. (intransitivo), prnl. (pronominal) o defect. (defectivo).

Propuesta 29. Cuando la entrada (o la acepción) en cuestión funcione como varias categorías, aparecerán las marcas respectivas. Cuando haya cambios de función en diversas acepciones, estas se indicarán en la acepción misma. En casos especiales se recomienda el uso de ejemplos o citas.

Localizaciones geográficas

Propuesta 30. Todas las entradas llevarán marca geográfica, menos aquellas que sean comunes a toda América. Habrá marcas 1) supranacionales, 2) nacionales y 3) intranacionales, todas según las abreviaturas correspondientes. En el caso de las zonas intranacionales, se recomienda trabajar con las divisiones dialectales ya establecidas. En el caso de que la palabra sea mayoritaria, se marcará Am. menos los países en cuestión.

Marcas cronológicas

Propuesta 31. Como el DAA admitirá términos que no tienen uso actual, serán abundantes las marcas cronológicas. No llevarán marca alguna las entradas vigentes en la actualidad. En el resto de los casos se aplicarán las siguientes marcas.

- 1) p.u. (poco usado)
- 2) obs. (obsolescente) para aquellos términos vigentes en otras épocas, pero poco usados hoy,
- 3) ant. (anticuado) para lemas usados en otra época, pero no hoy.

Marcas técnicas

Propuesta 32. Las palabras que sean privativas de uno (o varios) ámbitos del saber (o de actividades), irán marcadas con la correspondiente etiqueta. Estas marcas irán siempre abreviadas y en letra cursiva.

Las definiciones

Propuesta 33. Todo el vocabulario que se maneje al redactar las definiciones deberá estar contenido en el mismo DAA o en el DRAE.

Propuesta 34. Las definiciones *DAA* serán lingüísticas y no enciclopédicas, al menos en la medida de lo posible. La definición mantendrá siempre su unidad sintáctica.

Propuesta 35. En todo momento se preferirán las definiciones ‘propias’, lo que garantiza el cumplimiento de la ‘ley de la sinonimia’, es decir, el éxito de la operación de sustitución. Solo en los casos obligados —el de las palabras gramaticales, las interjecciones, etc.— se redactarán definiciones ‘impropias’.

Propuesta 36. La definición ha de ser siempre clara y precisa, para lo cual se cuidará especialmente el tipo de lengua utilizada. Ni coloquialismos ni exceso de tecnicismos ni estilo demasiado elaborado.

Propuesta 37. Las definiciones tienen que ser absolutamente neutras, objetivas, sin valoraciones de ningún tipo, ni de puntos de vista particulares que reflejen una determinada posición.

Propuesta 38. Los contornos serán integrados a la definición en letra cursiva:

faitear. Pelear *uno* a puñetazos.

Los contornos especificadores encabezarán la definición con la fórmula ‘Referido a...’

realengo, -a. Referido a animales, especialmente perros y gatos: que no tiene dueño.

Propuesta 39. El orden de las acepciones estará determinado por su amplitud geográfica, con excepción de los usos figurados, que irán siempre al final.

Marcas geográficas

Propuesta 40. Se manejará únicamente una de las dos marcas geográficas extremas del parámetro: rur. (rural).

Información sociolingüística

Propuesta 41. El DAA recogerá información sociolingüística de cuatro tipos: A) relativa al parámetro estratigráfico (niveles socioculturales), B) relativa al estilo de lengua, C) relacionada con el registro, y D) de valoración de los hablantes.

Propuesta 42. En el caso del nivel sociocultural solo se marcarán los niveles extremos del espectro: alto y bajo. Sus indicadores serán culto (*cult.*) y popular (*pop.*), respectivamente. Las entradas o acepciones que no lleven marca alguna serán interpretadas como neutras.

Propuestas 43. Igual que con respecto al parámetro anterior, en lo relativo al estilo de lengua, solo se marcarán los estilos extremos del continuum: esmerado (*esm.*) y espontáneo (*esp.*).

Propuesta 44. Si la entrada (o la acepción procede de algún registro especial, se indicará en el DAA mediante las marcas: infantil (*inf.*), estudiantil (*est.*), (*mil.*) militar, etc.

Propuesta 45. La valoración de los hablantes quedará de manifiesto con los términos tabú/eufemismo; sus indicadores serán *tabú* y *euf.*, respectivamente.

Marcas pragmáticas

Propuesta 46. El DAA utilizará, cuando convenga, marcas pragmáticas. Serán las siguientes: despectivo (*desp.*), burlesco (*burl.*), humorístico (*hum.*), afectivo (*afec.*) e

hiperbólico (*hiperb.*). Solo se marcarán las palabras que tengan por ellas mismas estos valores pragmáticos; no aquellas otras a las que el hablante pueda atribuírselo ocasionalmente.

Citas y ejemplos

Propuesta 47. En todos los lugares donde convenga se añadirán citas o ejemplos. Serán imprescindibles en 1) los casos de variaciones de uso, y 2) los lemas o acepciones anticuadas. Las citas llevarán el nombre del autor, el título de la obra y el año de su primera edición.

componte. ‘Por regla general, solo de esa manera podía salvarse el apresado, del componte’. Quiñones, 1888.

Referencias o envíos

Propuesta 48: En los casos en que sea preciso hacer referencia a una entrada o a una acepción, esta se hará de la siguiente manera: 1) si la referencia o envío es a un lema, aparecerá en seminegrita la entrada referida, 2) si la referencia es a una acepción, aparecerá en seminegrita la entrada referida más el número de la acepción.

Información supletoria

Propuesta 49. Cualquier otra información adicional de carácter lingüístico que sea de utilidad para el usuario podrá ser incluida en el DAA, sobre todo las de carácter morfosintáctico (variantes de género, régimen preposicional de algunos verbos, por ejemplo). Esta información aparecerá precedida de un calderón. Se incluirá, aunque solo en casos excepcionales, información fonológica y ortográfica. Esta información aparecerá precedida de un calderón.

Orden de los elementos de la microestructura

Propuesta 50. En el caso de que los elementos que integran la microestructura estuvieran todos presentes, su orden de aparición sería el siguiente:

1. etimología/procedencia,
2. información gramatical,
3. localización geográfica,
4. marca cronológica,
5. marca técnica,
6. definición,
7. marca geográfica,
8. marca sociolingüística,
9. marca pragmática,
10. citas o ejemplos,
11. información supletoria.

Si hay varias acepciones, en teoría al menos, cada una de ellas debería contener esta misma información, aunque en los casos de repetición se excluya. Cuando haya que hacer envíos, estos vendrán a sustituir el número 6 (la definición).

Apéndices

1. Gentilicios (ordenados por topónimos).
2. Siglas y acrónimos.
3. Modelos de conjunción verbal: el voseo.

PROPUESTAS DE ENMIENDAS AL PROGRAMA INFORMÁTICO DEL DAA

1. Eliminar del primer campo de Étimo 1, la etiqueta de marc. reg.
2. Sustituir en el campo 'lengua' de Étimo 1 y Étimo 2 la etiqueta quechua/quichua por la forma qch.

3. Modificar los campos correspondientes a Étimo 3 para poder dar entrada a a) De étimo discutido, b) De étimo desconocido.
4. Eliminar el cuarto campo de 'información gramatical'.
5. Eliminar del primer campo de 'información gramatical' las etiquetas: fr., expr., pron., sust., n, v.
6. Dejar en el segundo campo de 'información gramatical' las etiquetas: sust., adj., adv., prep., conjun., verbal, interj.
7. Eliminar los campos 2, 3 y 4 de 'marcas técnicas'.
8. Eliminar el segundo campo de 'marca cronológica'.
9. Añadir la etiqueta p.u. al primer campo de 'marca cronológica'.
10. Aumentar a 12 los campos de 'loc. geográfica'.
11. Añadir en los campos de 'loc. geográfica' las etiquetas NEAr, NOAr, SuCh.
12. Eliminar de estos campos la etiqueta Am.
13. Eliminar la etiqueta met. Del campo 'marca espacial'.

RESEÑAS

MANUEL PANTIGOSO. *El ultraorbicismo en el pensamiento de Gamaliel Churata*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 1999. 518 p.

La actividad cultural y la producción literaria de Gamaliel Churata (seudónimo de Arturo Pablo Peralta Miranda) se inscriben, por un lado, en el contexto de la polémica sociológica e histórica-cultural de fines del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX acerca de cuáles serían los rasgos que definirían la identidad nacional y, por otro lado, en el contexto de las exploraciones vanguardistas más radicales en busca de la creación de un nuevo lenguaje poético.

La propuesta de Churata, y en general de todo el grupo Orkopata, a la discusión sobre la existencia de un conjunto de rasgos inherentes a la nacionalidad peruana (y por ende, reflejados en su literatura) fue la apuesta por una síntesis mestiza con predominio del elemento popular de raíz andina. Su aporte propiamente literario fue el nítido establecimiento de la corriente (neo)indigenista en la literatura peruana, entendiendo (neo)indigenismo como una corriente del realismo maravilloso que busca retratar el mundo andino desde su mismo horizonte vital y que privilegia el conflicto cultural; es decir, una corriente del realismo maravilloso cuyo tema es mostrar el mundo andino y sus valores: su visión del mundo.

Llama la atención, pues, la escasez de estudios críticos acerca de Churata y de su obra, especialmente acerca de *El Pez de Oro* (1957), su principal y más ambicioso libro. Una posible explicación se halla en una circunstancia histórico-cultural: la crítica especializada no reconoció recursos narrativas en la prosa vanguardista (dentro de la cual se inscribe *El Pez de Oro*), sino que tan sólo la recepcionó como ejercicios en prosa realizados por poetas. De esa manera, limitaron su posibilidad de influencia. Los narradores, a su vez, miraron con desconfianza la prosa de vanguardia y la descalificaron. Así, se encasilló a los poetas vanguardistas en un solo molde de creación literaria y sólo se prestó atención a su obra en verso. Por todo ello, la prosa vanguardista no ingresó al gran circuito de lectura y no fue recepcionada como tradición actuante.

Frente a ese silencio de la crítica, aparece el abarcador, didáctico y minuciosamente documentado trabajo de Manuel Pantigoso. Dicha investigación parte del análisis de los textos de Churata (especialmente de *El Pez de Oro*) para reconstruir la propuesta estética y ética del ultraorbicismo; luego la desarrolla y sistematiza y, finalmente, a la luz de lo expuesto, regresa a la exégesis del célebre libro de Churata. De esa manera, el estudio de Pantigoso rescata las propuestas estéticas de Churata y sus aportes a la tradición literaria peruana. A su vez, el mencionado estudio se convierte en un libro fundamental para quien desee introducirse en la vida y obra del escritor puneño, como también en un documento que abre nuevos espacios para la investigación literaria. No obstante, más allá de los objetivos estrictamente académicos del estudio de Pantigoso, subyacen otros más hondos: proponer lo ultraorbico (tendencia no sólo literaria; sino vital y artística, en general) como elemento clave de una estética con verdaderas raíces andinas y rescatar la lección de Churata, a saber, evitar que se pierda la identidad del individuo y de la colectividad a través del regreso a lo genésico y a lo cosmogónico.

El estudio de Pantigoso se estructura en diez capítulos llamados retablos, estableciendo correspondencia con la denominación que da Churata a cada una de las diez partes de su libro *El Pez de Oro*.

El primer retablo aborda la vida de Churata, privilegiando los hechos biográficos que van a influir en su pensamiento y en la creación de su estética; no así sobre aquéllos que marcan su sensibilidad como poeta. Es decir, la anécdota gira en torno al lado social de Churata.

A lo largo de este retablo en particular se percibe el vínculo afectivo con el cual se acerca Pantigoso a la obra de Churata (acercamiento marcado por la entrañable amistad entre el padre del primero y el escritor puneño). Esta forma de acercarse al estudio crítico se convertirá en un arma de doble filo en el transcurso del trabajo. Tendrá un lado positivo cuyo resultado será la penetración en el espíritu y en el ánimo de Churata, así como la involucración del lector con el personaje en cuestión. Sin embargo, su contraparte está en que esa mirada cargada de emociones y afectos familiares atenta, muchas veces, contra el juicio objetivo y el análisis minucioso del tema.

Se debe notar, por otro lado, que la amplitud de la materia tratada en esta primera parte del libro genera, por momentos, dispersión en el análisis. Así, en repetidas ocasiones el lector se queda con el deseo de profundizar más en lo expuesto. No obstante, el autor no da oportunidad ni material para hacerlo.

El segundo retablo narra los antecedentes y la génesis del grupo Orkopata. La tesis principal de esta parte es Orkopata como la culminación de todo un proceso de formación de una estética y ética de raíz verdaderamente andina. Aunque esta parte, efectivamente, da cuenta de la evolución estética e ideológica de Churata; nuevamente queda el deseo de una mayor calma en la exposición y de un mayor

ahondamiento en el tema, ya que el autor sólo establece nexos superficiales entre los acontecimientos y se limita a realizar una crónica. Contribuiría al tema y a la valoración de la materia en cuestión una mirada más analítica (que desentraña relaciones y sentidos) a los elementos que conforman la visión andina del mundo.

El tercer retablo es una historia de las vanguardias en América Latina y de su recepción y adaptación al contexto peruano, exposición bien tratada y estructurado, además de bastante útil debido a lo poco que se ha escrito sobre el tema. Así, Pantigoso rastrea las influencias que contribuyeron a la formación del ultraorbicismo (Hidalgo, Vallejo, Sabat Ercasty, Withman, entre otros) y propone a éste como respuesta y cuestionamiento al indigenismo y al ultraísmo.

Tras ubicar a la corriente en el contexto de la vanguardia latinomaericana, la sitúa en la vida ya arte de Puno. En esta parte de la exposición, se realiza la exposición y el análisis del término ultraorbicismo, análisis que arroja luces sobre las propuestas de la corriente. Así, se plantea al ultraorbicismo como la “utopía del allá en acá”, es decir, como una concepción de vida donde establecerían estrecha correspondencia el mundo de arriba y el mundo de abajo (término ultra) en la línea circular y vertical al mismo tiempo (término orbicismo, que proviene de orbe y órbita). Dicha relación cósmica se reproduciría en el corazón genésico del hombre. Luego, el ultraorbicismo habría nacido, en movimiento ritual y mágico, para “interpretar al hombre puneño –y al andino en general– desde las aguas iniciáticas del Titikaka donde se encienden todas las reacciones anímicas y telúricas”.

A continuación, con la finalidad de penetrar en las raíces y frutos del ultraorbicismo, se pasa a revisar la obra del pintor Domingo Pantigoso (aplicación práctica del pensamiento de Churata) y a exponer sus sustentos estéticos, antropológicos y filosóficos. Luego, se analiza el ultraorbicismo en los poemarios del grupo Puno y en otros textos y autores. Distin-

gue, de esa manera, tres fases en el desarrollo del movimiento. Una primera vanguardista (representada por *Ande, Falo, 5 metros de poemas*, entre otros poemarios); una segunda postvanguardista (representada por *Altipampa, Tremos, Kollao*), donde hay mayor presencia del entorno social y cierto autocontrol en las imágenes, lo cual causa más densidad y expresividad; una tercera caracterizada por la conmoción el ser americano y del ser universal (representada por *Altiplania*). Después, el autor realiza una suerte de antología (que incluye trayectoria, obras y poéticas) de poetas ultraorbicistas, proporcionando un panorama general del movimiento y de sus manifestaciones concretas. Es interesante en esta parte del estudio la inclusión de textos que documentan la recepción de los poemas ultraórbicos, ya que permite cruzar información acerca de la recepción por parte de la crítica y proporciona material para la investigación de dicho campo. Finalmente, termina recopilando un conjunto de poemas escritos en los 90's que recogen el legado y la actitud ultraórbica del sentimiento andinista como necesidad de volver a las raíces. Cierra este retablo con un cuadro que resume la evolución y las características de cada fase del ultraorbicismo.

Los tres siguientes retablos, que constituyen lo más logrado del libro, abordan el análisis de *El Pez de Oro*, desplegando todo un vasto aparato exegético.

El cuarto retablo se inicia con la síntesis de las pistas interpretativas dadas por el mismo Churata para la lectura de *El Pez de Oro*. Ello sirve de ingreso a la exposición de los puntos clave de su estética; a lo que el autor juzga lo más trascendente de su obra, a saber, el drama lingüístico; y a sus opiniones sobre lengua, dominio colonial y realismo psíquico en su proyecto creador.

A continuación, se pasa al análisis del lenguaje oral, la mentalidad y la espiral ultraórbica en *El Pez de Oro*. A través de esto, se plantea al libro como una sinfonía andina que busca el conocimiento realista del subconsciente, del mundo

interior, de la intimidad orgánica, de la naturaleza humana del continente. No obstante, señala Pantigoso, para poder comprender el libro de Churata hay que comprender, antes, el barroco en América Latina, capaz de conciliar lo inconciliable. En éste, la lógica del orden lleva a la poética del desorden (el orden se exalta por su opuesto, el caos tiene como referencia la calma): seguridad del orden y fe en el vórtice. Por ello, el barroco es una espiral inquietante (no un círculo). Estas digresiones llevan a la reflexión acerca del concepto de retablo aplicado a *El Pez de Oro*, concepto clave para comprender cómo la estructura del libro juega un papel crucial en la construcción de la significación final del mismo.

Luego, desarrolla un análisis del lenguaje en *El Pez de Oro* y una suerte de tratado sobre el rol profundo del lenguaje en la cosmovisión andina. De todo esto, Pantigoso concluye que el libro de Churata propone recuperar lo esencial andino mediante el lenguaje y crear un nuevo lenguaje de refugio y agresión de la individualidad andina y de su estructura vital ultraórbica, que recree su espiral, personajes y situaciones. Después de reflexionar acerca de la necesidad del lenguaje oral en *El Pez de Oro* y de sus consecuencias principales: la tensión dramática y una lectura dialogante; pasa al análisis de la estructura del mismo (analiza el narrador, las partes, relaciones, drama, personajes y símbolos). Continúa con el análisis de la significación del título, la cual sería sintetizar y expresar, en la vida misma y en lo autóctono, el espíritu, la mente y la voluntad del pueblo andino y su concepción del mundo, refiriendo especialmente al Titikaka, a su raigambre mítica y a su belleza.

El capítulo finaliza con el análisis de las estructuras míticas y rituales de la visión andina ultraórbica expresadas en *El Pez de Oro*, las cuales constituyen el fundamento psicológico, antropológico, estético e histórico del texto y con el análisis de los campos a donde se dirige el pensamiento ultraorbicista: lingüístico-literario-artístico, histórico-antropológico-político y filosófico-religioso-mágico. Así, concluye que

en el primer retablo de *El Pez de Oro* se halla contenido el sustento ideológico y estético del grupo Orkopata.

El quinto retablo reflexiona acerca de la función de los retablos en *El Pez de Oro*. En ellos se ocultaría la expresión de la imaginería popular, portadora de los modelos y valores del mundo andino. Serían, así, objetos artesanales que hablan. Después, reflexiona sobre la relación de los retablos con la oralidad. Estos se ve reforzado con las hipótesis de la etimología de la palabra propuestas por el mismo Pantigoso, las cuales privilegian la escritura oral en detrimento de la escritura. Las principales ideas de esta parte son que la funcionalidad del retablo radicaría en que mediante él se capta la sabiduría popular en un discurso mítico y ritual dentro de la estructura literaria, que el carácter ultraórbico de los retablos se corresponde con un complejo lingüístico básicamente ritual y que la unión del más allá en acá se da por medio de un desarrollo dramático oral que privilegia el significante sobre el significado.

Finalmente, ante la imposibilidad de sintetizar el argumento de *El Pez de Oro* mediante un lenguaje meramente discursivo, el autor entresaca fragmentos significativos del texto para proporcionar una visión totalizante del mismo. Así, a la vez, brinda al lector la oportunidad de apreciar directamente el texto de Churata. Cabe agregar que por cada parte de *El Pez de Oro*, Pantigoso realiza un esquema que ayuda a comprender la estructuración de la misma. Este capítulo se cierra con tres esquemas: uno sobre las cinco categorías que impulsan a *El Pez de Oro*; otro sobre los mandamientos o caminos de acción de la voluntad, del sentimiento y del pensamiento ultraórbico (diez retablos, sucesos, fábulas o historias del Laykakuy); y , para terminar, un posible decálogo de *El Pez de Oro*.

El sexto retablo da cuenta de la génesis de *El Pez de Oro* con la finalidad de mostrar lo deliberado y premeditado de su estructura. Luego da una visión panorámica de la estructura

del libro, en la cual reflexiona acerca de cómo se inserta el lenguaje creado y los conceptos andinos en la obra a través de la acción de la voluntad mágica. Después toma como modelos para explicar la estructura del libro las imágenes de la Cruz del Sur y de la Sierpe Alada. La organización de éste sería en función del modelo del pensamiento social y religioso andino (para comprender esta idea sería básico contrastar la organización del libro con la organización de los dibujos de los cronistas Santa Cruz Pachacuti y Pérez Bocanegra). Luego analiza la alternancia de lo masculino y lo femenino en la estructura de la obra a través del modelo de la Cruz del Sur y del Khataari Paca. Finalmente, rastrea otros enlaces en la obra y todas las constelaciones aludidas en el texto. Finaliza el capítulo con un conjunto de esquemas y dibujos bastante ilustrativos y esclarecedores acerca de la estructura interna y externa de *El Pez de Oro*, los cuales buscan mostrar el proceso que se da en el texto de ir hacia adentro hasta llegar a la célula para renacer.

El séptimo retablo recopila una serie de documentos (como prólogos, cartas, ensayos, entrevistas y cartas) escritos por Churata, a través de los cuales se aprecia directamente su pensamiento. Estos documentos contienen sus reflexiones acerca de diversos temas como la educación, el problema del indio, el idioma, la crítica literaria y el arte. Todos los cuales son bastantes interesantes porque ofrecen una imagen multifacética del autor y permiten un acercamiento más libre y un contacto más directo del lector hacia Churata.

El octavo retablo es una antología poética alrededor del grupo Orkopata, lo cual es bastante interesante porque difunde a estos autores y su sensibilidad, y porque proporciona una muestra concreta y encarnada de todo lo expuesto y teorizado.

El noveno retablo es un conjunto de diez textos. Los nueve primeros forman un grupo del cual se puede extraer un conjunto de ideas básicas que configuren un manifiesto ultra-

órbito. El décimo texto es un intento de sistematización de las propuestas de Churata realizado por el mismo Pantigoso. En ese sentido, se puede afirmar que constituye una especie de "reconstrucción" del manifiesto ultraórbito que Churata nunca escribió. La ausencia de un manifiesto escrito por Churata se explica por dos razones básicamente: la primera es que *El Pez de Oro* era considerado como la expresión máxima de todos sus postulados literarios, basados en la cosmovisión nacional y universal del hombre del Titikaka y en su visión mágica; la segunda es el rechazo del ultraorbicismo a doctrinas y escuelas, cuya contraparte es la apuesta por el compromiso y el contacto con la realidad. Precisamente, lo más importante de esta parte es el manifiesto ultraórbito realizado por Pantigoso; porque, en su esfuerzo reconstructivo, constituye no sólo las conclusiones del estudio precedente, sino que erige como la culminación de toda la investigación y la sistematización de la esencialidad ultraórbita.

El retablo final reúne imágenes de Churata, de su familia, de poetas del grupo Orkopata, de los libros publicados por éstos, de las pinturas de Manuel Pantigoso y de autores que influyeron en el ultraorbicismo. La inclusión de estas últimas pudo ser fácilmente prescindible.

Como balance general del libro, cabe reiterar su importancia como lugar de consulta obligatoria dentro de los estudios sobre Gamaliel Churata y, en especial, sobre su obra *El Pez de Oro*. Es elogiable la extensa cantidad de datos manejada por el autor, la cual está pertinentemente insertada, de modo que no entorpece la lectura del texto. Es criticable, sin embargo, el desorden para plantear y exponer el tema que convoca sus reflexiones, lo mismo que su debilidad terminológica y argumentativa (el autor apuesta por capturar al lector en una suerte de atmósfera sobre lo indígena, antes que por desplegar un discurso racional-argumentativo para sostener sus hipótesis). Llama la atención, a su vez, la ausencia de ciertas herramientas útiles para la lectura del texto

como para la investigación literaria a partir de los caminos abiertos por el presente libro, tales como una bibliografía, un índice onomástico y un glosario de palabras quechuas. Más allá de estos reparos, se está ante un material bastante completo y una propuesta ambiciosa.

Gino Luque B.

MIROSLAV LAUER. *El viaje vanguardista peruano sobre la máquina (1917-1930)*. Tesis mecanografiada, para optar el doctorado. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1999, 2000 pp.

De cuando en cuando, es bueno acoger reseñas de tesis universitarias, y hoy se nos brinda esta oportunidad a propósito de la que acaba de presentar en la Universidad de San Marcos el poeta y crítico Mirko Lauer.

El siglo XIX fue indudablemente para mucha gente europea “la centuria del desencanto”, encorsetado como estuvo “en sus verdades absolutas”. Por eso cuando en el siglo XX surge la *v e l o c i d a d*, todos advierten que ella “define el acontecer moderno y obliga al hombre a reorientar su posición en el mundo”, según opina Ortega (*Deshumanización del arte*). Recuerdo acá únicamente algunos acontecimientos como imprescindible telón de fondo. Entre 1910 y el 14 los zepelines transportan más de 30 mil pasajeros y cubren sin tropiezos más de 150 mil millas. En 1919 se cruza el Atlántico por vez primera. Triunfa la radio por los años 20. Entre 1923 y el 30 está en pleno despliegue el autogiro. En 1929 la BBC de Londres realiza transmisiones regulares basadas en experimentos realizados por Baird tres años atrás. Y en 1939 PAN AMERICAN AIRWAYS registra el primer correo transatlántico. Todo esto pone sobre el tapete el tema de la comunicación en el mundo; las máquinas unen a los hombres y a los pueblos.

El destino del hombre es vivir en contacto con el mundo: con los pueblos, con los hombres, con las cosas de otros lugares. La velocidad ocupa un plano destacado, y el universo ya no se ofrece a la contemplación sino que aparece necesitado de que lo penetre la curiosidad. *Ver* ya no resulta tan útil y necesario como urgente resulta *mirar*. Lo de adentro comienza a ser redescubierto. De alguna manera el hombre se siente convocado al redescubrimiento cartesiano del 'sí mismo', de la interioridad de los hombres y de la interioridad de las cosas. Y en todas las latitudes surgen nombres que respaldan esta inquietud: Joyce, Proust, Einstein, Picasso, Freud, Marconi, Le Corbusier. Por todas partes surgen nuevos modos de concebir y conocer el mundo, de conocer a las gentes y a nosotros mismos. El tranvía eléctrico llega a Madrid en 1910. La guerra del 14, después de todo, deja como herencia un mundo nuevo. Los inmigrantes comienzan a invadir las capitales. La dialectología resulta ahora una disciplina que se abre paso en los seminarios europeos con gran empuje. En su transcurso, el siglo XX va mostrando cuán firmemente está respaldado por la radio, las células fotoeléctricas, la TV, todo ello fruto de descubrimientos científicos, frutos del trabajo de la inteligencia. No se trata de un progreso derivado de la manipulación sino de la ciencia efectiva. Y eso origina que los inventos vayan abriendo espacio a los investigadores. Hay que investigar, hay que escudriñar el *qué* y el *porqué* de las cosas, el *qué* y el *porqué* de la realidad, del entorno; el *qué* y el *porqué* de cada uno de nosotros. Pero de espectadores indiferentes habíamos pasado a ser testigos y testigos comprometidos con los hombres y con las cosas. Ahora la realidad nos imponía aprender a *mirar* y a no conformarnos con *ver* como hasta entonces. El 'mirar' y el 'admirar' eran ahora (y la cita que Lauer hace de Hulten lo confirma) objetivos que culminaban en disfrute y satisfacción (Lauer, 216). La máquina y la técnica tienen su magia y pueden por eso "cautivar, embellear, hechizar, embobar, magnetizar, pasmar, asombrar, admirar, encandilar, maravillar". Todas estas palabras implican y designan, para Marina, "una mirada reducida, en la que el ver y el sentir resultan discernibles" (*Intelig. cread.* 100).

Ver y sentir son, como consecuencia, vías de acceso que se imponen desde entonces a la investigación. La máquina nos propone la posibilidad de estar e n t r e las cosas que nos atraen y maravillan; y estar entre ellas nos lleva a compartir la idea de Heidegger de que “el Yo vive en lo que ejecuta”; de donde advertimos que estar entre las cosas es estar en las cosas mismas. Y estar en ellas es tener la atención puesta en ellas; nos enfrascamos en las cosas, nos enfrascamos en la máquina. Se diría que con esta irrupción de la máquina y la técnica se genera una ampliación del horizonte intelectual, que vuelve a recobrar la fisonomía que los griegos habían perfilado para la cultura. Ahora el canon literario parece ajustarse estrictamente a su naturaleza y necesita abarcar asuntos científicos y filosóficos, históricos y religiosos, porque descubre, por fin, que todos ellos “en sí mismos tienen gran interés estético” (Bloom, 539). La antigua fe en la magia y en la Providencia (que fueron lujo de la Edad Media y tan veneradas resultaron para algunos románticos y modernistas) se ve transformada en la fe en la máquina, y eso origina cambios culturales, entre los que están ciertamente los cambios en las estrategias a las que no puede ser ajeno el lenguaje. La Lógica comienza a recobrar fueros perdidos, Bergson devuelve su prestigio ancestral a la memoria y la vincula con la materia y otorga atención y estudio a la imaginación creadora.

Ver resultan arte, una técnica especial del investigador y del artista. Cómo nos instruye la frase de Degas: “El dibujo no es la forma, sino *la manera de ver* la forma”. Y cuánto nos dice sobre nosotros mismos y sobre nuestra oculta capacidad creadora el consabido consejo de Van Gogh alertando a su hermano.

“Encuentra bello todo lo que puedas; la mayoría no encuentra nada lo suficientemente bello”

Se impone, así, percibir el mundo de manera distinta de la acostumbrada. Y p e r c i b i r implica un “dar significado

a un estímulo". Y los estímulos ahora están situados por doquiera: contiguos o no, obvios o no, existen: "La nada, el todo, el cero, el infinito, la raíz cuadrada menos uno, la mesa, la silla, los ojos que me inquietan, la angustia, todo aquello que adquiere una cierta estabilidad y fijeza en la imparable corriente de mi concienciar, es un significado" (Marina, 43).

Por eso el hombre, el creador, el artista, necesita discriminar. Debe enriquecer los esquemas perceptivos de que dispone. Discriminar es una tarea inteligente. Pero para poder discriminar, el hombre debe entender. Y para entender el hombre necesita prestar atención; atender a la realidad, a lo que la realidad muestra y extiende ante los ojos. Y qué nos dicen sobre la atención los diccionarios españoles? Elijo solamente cuatro: COVARRUBIAS (1611): "el silencio o cuidado con que se escucha alguna cosa; y en lenguaje antiguo, castellano, vale esperar"; AUTORIDADES (1726): "cuidado, advertencia, aplicación, quietud y silencio con que se escucha al que habla, o se observa, y hace alguna cosa"; TERREROS (1772): "aplicación del oído, o del alma a lo que se oye, mira o estudia"; SEJOURNANT (1775): "application, reflexion, soïn, vigilance". Nos remitimos al latín *tendere* ('tender, dirigirse hacia'). Resumo; *oir*, *mirar*, en lo que atañe a la vista, y *cuidado* y *reflexión*. Ese es el objetivo, lo que se halla en el horizonte, lo que fija la dirección ansiada.

Ahora debemos preguntarnos qué significa la atención para el lenguaje. El lenguaje no transmite únicamente el modo de interpretar "el mundo de una cultura" sino que, gracias a los saberes lingüísticos, agrega a su comprensión de los hechos "la experiencia ancestral que el hombre ha adquirido sobre sí mismo" (Marina, 63). Y las maneras de prestar atención a las cosas y a los textos desde el lenguaje anuncia la posibilidad de "estar dispuesto, fascinado, secuestrado, perder la identidad", según los grados de concentración en que el uso esté respecto de las cosas (Marina, 101). Y tal vez ese simpático texto de Bustamante y Ballivián que representa el reloj "como una máquina doblemente enferma" que

... todo lo quiere regular
con su tic-tac asmático
de viejo apollado de laboratorios

nos obliga a reconocer que los inventos, las creaciones, las innovaciones de la técnica avivan la curiosidad de las gentes, refrescan su imaginación y generan la necesidad de aprender a ver de otro modo, inciden en el sentido de la vista e invitan, de tanto frecuentar las cosas, a ir humanizándolas. Ver lo nuevo y a d m i r a r l o implica, de otro lado, en su proyección lingüística, una nueva manera de l e e r la realidad. No hay que olvidar cuánto instrumento se ha inventado para ver lo invisible, lo que no es obvio, lo no evidente: microscopio, rayos X, ecografía, resonancia magnética, nos hablan hoy de lo de nuestras reconditeces. El lenguaje se ha visto enriquecido, por tanto, con la máquina y la técnica.

Pero ocurre que no todas las personas leen lo mismo, y por ende las interpretaciones resultan siempre, amén de individuales, dispares y muchas veces hasta contradictorias. Los niveles de percepción son de otro lado, variables, puesto que cada cual ve desde su propio atalaya, desde su experiencia de paisajes y libros:

“El mismo campo no es el mismo para un pintor y un alimañero. Cada cual percibe en él un rostro distinto y lee un alfabeto diferente. Completamos lo visto con lo sabido, damos estabilidad a lo que no la tiene, interpretamos los datos dándoles significado” (Marina, 31).

Y así vamos confirmando que los que miran con inteligencia miran más allá de lo obvio y lo aparente: interpreta y reconoce desde sus adentros culturales, desde sus reservas cognitivas. Pero el hombre no solamente percibe e interpreta desde la memoria sino que también percibe desde el lenguaje y va dando significado.

Y vuelvo a la tesis de Lauer. Como todo trabajo realmente valioso (y en este caso, lo es doblemente por el tema elegido y la perspectiva analítica asumida), ésta que ahora nos convoca propone urgentes tareas a la crítica literaria y ha de resultar estimulante para aquellos a quienes nos atrae la estilística. Destaco su indudable valor desde la perspectiva crítica, en la medida en que Lauer propone incorporar al elenco temático un elemento hasta ahora, que, si no totalmente desatendido, nunca estuvo encarado con el esperable rigor, y que ahora se muestra como posible.

Lauer advierte singulares rasgos de estilo y los vincula con “el deseo de establecer coincidencias entre elementos disímiles, el establecimiento de un tono espontáneo, un cultivo de la estridencia” (217).

Y esto parece ser fruto (como el propio Lauer lo advierte) de “una incapacidad de percibir la metáfora de una comunidad autoritaria”. La *societas*, el sentimiento comunitario que da coherencia expresiva al supuesto contenido se anota como faltante. Y al establecer que “la formación ideológica de la *belle époque* no exigía consistencia con lo local sino con la inventiva”, Lauer enfatiza su concluyente afirmación, afirmando que “en el fondo, los vanguardistas poéticos en el Perú no tenían *con qué* ser consecuentes” (200), y nos deja la tarea de averiguar la razón de tal inconsecuencia. Y me pregunto si esto podría servirnos para interpretar el hecho de que los vanguardistas recurrieran al humor. ¿Era una especie de condena crítica, o una elemental *mise en relief*, esencialmente retórica, que buscaba en el humor un mecanismo análogo en el terreno de la expresión? ¿O era, como estoy animado a creer, que buscaban, puesto que “no tenían nada que decir”, algo que pudiera llamar la atención; es decir, un espectáculo para ojos, oídos e inteligencia?

Otras ideas me suscita esta lectura. El apoyo ideológico que respaldó al indigenismo desde el 19 al 40 se podría explicar, tal vez, por Mariátegui y su entorno. Era ciertamente

una propuesta que no nacía de la universidad, ni desde la universidad se proyectaba. En los cenáculos políticos se generaba. Habría que advertir que la reflexión ideológica posterior está vinculada de alguna manera con la universidad, y desde la universidad busca proyectarse. Y eso tal vez explique (y es tema para desde ahora analizar y discutir) que el abanico y el radio de influencia se estrecha, desde el momento en que va estrechándose el auditorio. Los seminarios reemplazan a las plazas y las aulas a los partidos.

Culmino esta reseña con otra inquietud. Y por todas estas inquietudes doy gracias a Mirko. Con la vanguardia, las necesidades estéticas de una mayoría invaden el recinto que las minorías habían privilegiado para su solaz: lo inundan de hechos que solicitan atención y admiración (que atienden a la imaginación y a la inteligencia). Representan la civilización de la imagen. Cuando analicemos, como Lauer propone, los elogios y diatribas a que fue sometida la vanguardia, deberemos preguntarnos si eso dañó o no a la literatura. Una literatura que se deja seducir exclusivamente por el entorno estrecha necesariamente sus horizontes y pierde toda aspiración a universalizarse. Deja de ser una hermosa tentación creadora y se conforma con ser “un retrato cuando no un calco de la realidad”. El ejercicio de la literatura, para alcanzar a realizar sus ideales creativos necesita independizarse — como los vanguardistas — de la institución universitaria, de los profesores especializados en literatura contemporánea y de los críticos en ella empeñados. Necesita volver a los clásicos, a la lectura elemental de los clásicos (sin notas, sin prólogos, con la sola compañía de la imaginación abierta, la inteligencia alerta y los sentimientos en aptitud de recepción admirativa). A qué empeñarse en descubrir valores morales, ideológicos, políticos, si lo que interesa es estar en sana aptitud para recibir (y aprovechar y recrear) los valores literarios (estéticos) de toda obra de esta dimensión y naturaleza. ¿Esteticismo? Sí, pero pronunciando la palabra sin escándalo, con la tolerante actitud a que nos acostumbraron Catulo, Mallarmé, Breton. El esteticismo sigue siendo el único cami-

no para que el hombre, munido del lenguaje, se encuentre a sí mismo, en sus semejantes, y se reconozca miembro efectivo de una comunidad.

Luis Jaime Cisneros

MANUEL MIGUEL DE PRIEGO. *Valdelomar, el Conde Plebeyo*. Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima, 2000; 448 pp.

“El hombre es el resultado de sus circunstancias” escribe un joven Valdelomar sorprendido por su propio papel de agitador de masas, en apoyo al candidato Billinghamurst. Y de hecho, las circunstancias de la vida del Conde de Lemos fueron tan variadas y disímiles como sus propias narraciones, que podían ambientarse tanto en un palacio oriental como en una gran urbe norteamericana o describir desde el más veraz escenario costumbrista de provincias hasta los más idealizados motivos incaicos.

En efecto, Valdelomar pasó de una infancia pobre en Pisco a una representación diplomática en Europa, de los fulgores del Palais Concert al desempleo más ruinoso, siempre siguiendo el agitado vaivén de una realidad política desconcertante e impredecible.

La biografía de Priego dedica sus mejores páginas a la descripción de ese vaivén que marcó la vida del escritor, a pesar de sus reiteradas manifestaciones de rechazo hacia la política. Su padre fue un oportunista en medio del desorden de caudillos que siguió a la Guerra del Pacífico, y él mismo logró en plena juventud, sin título profesional y sin hablar italiano, una temporada en Roma que le permitía escribir,

asistir a la universidad y, por si fuera poco, estudiar francés y la lengua anfitriona. Así, para quien esté interesado en las circunstancias que dieron por resultado al autor de *El Caba-llero Carmelo*, el libro resulta un documento imprescindible y un fiel retrato de un país en el que las elecciones se ganaban anulando mesas y los intelectuales dependían de los favores del poder.

Pero la crónica personal no está ausente de sus páginas. Quien busque al refinado y provocador erudito que sorprendería con sus desplantes y salidas a la aristocrática concurrencia de los locales limeños, encontrará también satisfacción. E inclusive quien prefiera las etapas más oscuras de su vida, tendrá para saciarse sus primeros artículos, los que escribió sobre su servicio militar, a veces irónicos hasta el cinismo, a menudo tristes de muerte joven.

La investigación biográfica de Priego es indudablemente seria y bien documentada. Incluye detalles notables como las libretas de notas escolares (pésimo alumno, este chico Valdelomar) o la descripción de las caricaturas que publicaba antes de iniciar su carrera de escritor, las cuales revelan una faceta creativa casi desconocida. Existen vacíos sorprendentes en la información, sin embargo, tal vez debidos a la limitación inevitable de las fuentes, que sólo son escritas y eventualmente fotográficas. Por ejemplo, a pesar de las páginas dedicadas a las mencionadas caricaturas, no figura ninguna imagen de ellas. También sorprende que en todo el texto sólo se menciona una novia y casi sin relevancia, como si Valdelomar no hubiese amado nunca. Sus cartas desde Roma, en cambio, marcan un sobredimensionamiento de la madre — a la que extraña, besa y llora casi obsesivamente—, tal vez porque no se han encontrado otras cartas enviadas a amigos, que en general aparecen mencionados sin mucho desarrollo. Lo que sugieren estos casos es que, o bien no figuran sus relaciones más profundas porque uno no le escribe a la gente que tiene cerca, o bien porque Valdelomar era una persona terriblemente sola.

Mención aparte merecen los innumerables párrafos dedicados al análisis de la obra e influencias literarias del escritor, inclusive en sus artículos periodísticos. Si bien exceden lo que una biografía propiamente dicha debe abarcar, tales párrafos expresan mucho del ecléctico pensamiento de Valdelomar: sus ideas notablemente modernas sobre la necesidad de los escritores de forjar un mercado, su compromiso con la independencia de criterio o su refinada burla de la huachafería liméña (tan exageradamente refinada que resulta voluntariamente huachafa).

“El Conde Plebeyo” recoge, en suma, los avatares de un autor probablemente fuera de lugar en todos los lugares en que estuvo y de un tiempo que parece seguir siendo el mismo en muchos aspectos del Perú. Tal vez esa descripción de las circunstancias de las que resultó Valdelomar nos dé una buena medida de uno de los autores más creativos de las letras nacionales. Tal vez esa historia ofrezca una pauta para enmarcar su búsqueda literaria en la lucha contra la aplastante insuficiencia de la realidad.

Santiago Roncagliolo
Universidad Católica

NUÑEZ ESTUARDO. *Ricardo Palma, escritor continental: las huellas de Palma en los tradicionistas hispanoamericanos*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú, 1998. LI, 420 p.

El aporte más importante de la narrativa peruana a la literatura universal es la creación de un género propio: la tradición. Esta especie narrativa, creada por Ricardo Palma, puede ser definida por medio de sus rasgos característicos más importantes, a saber, “estilo ligero, frase redondeada, sobriedad en las descripciones, rapidez en el relato y presentación de personajes y caracteres en un rasgo de pluma, diálogo sencillo a la par que animado, novela en miniatura”. A su vez, esta caracterización podría ser complementada agregándole lo siguiente: “peculiar mezcla de elementos diacrónicos (situados en el tiempo) y sincrónicos (fuera del tiempo); la acción suele situarse en un pasado mediato o inmediato; especialmente, la acción se desarrolla dentro de un escenario propio del país, o sea en un lugar determinado de Hispanoamérica”.

No obstante, lo que hace a la obra de Palma una hazaña no es sólo que éste fuera un experimentador de primer orden que logró crear una forma narrativa propia; sino que, mediante ésta, tradujo una necesidad cultural de la época que permitió dar el paso de una literatura puramente imitativa de moldes europeos hacia una literatura moderna y arraigada en lo propio.

Precisamente estos aspectos de la obra literaria de Palma son abordados por la investigación de Estuardo Núñez mediante la confección de una lograda antología de tradicionistas hispanoamericanos, en orden a rastrear la influencia del genio creador de Palma en la literatura del continente, la cual se halla acompañada de un completo e integrador estudio preliminar donde se reflexiona acerca de temas cruciales sobre este género particular.

Núñez organiza este estudio inicial en unas líneas introductorias seguidas de cinco *acápites*.

Ante todo, para Núñez, Palma representa uno de los primeros impulsos por integrar la visión literaria del Perú, debido a que puso en juego en sus relatos a todas las épocas de la historia peruana. A esta empresa habría que añadirle, como bien señala el autor, el hecho de que su forma narrativa es un lúcido intento de romper con el canon literario vigente en su época, el cual consistía en imitar modelos españoles y franceses. De ahí que, al hacer literatura con nuestros propios temas, ambientes y potencialidades, Palma lograra crear un estilo narrativo original y consiguiera un renovado uso del idioma como elemento estético. No obstante, la labor de Palma no se restringe al ámbito nacional o a una simple propuesta individual; sino que, por traducir una necesidad cultural de la época, constituye una invitación a todos los escritores de América Latina para aunarse a la misma empresa, a saber, cultivar los valores de la propia realidad y crear con estos recursos y temas.

A continuación, Núñez aborda algunas cuestiones básicas sobre la tradición. En primer lugar, realiza una síntesis de cómo surge el estilo narrativo de Palma, forma basada en hechos reales a los cuales se les añaden elementos realistas, a partir de la novela histórica, la crónica costumbrista y la novela folletinera. Incluye también como factor que determinó las características de su estilo el rechazo a la novela a causa de las limitaciones culturales del público lector hispa-

noamericano, es decir, de su reducido círculo de recepción. De esa manera, la tradición se presenta como una solución coyuntural para superar formas literarias de escasa proyección y para abrir un nuevo género que supere el localismo del costumbrismo, así como para abrir la creación literaria a las provincias y otros países. En última instancia, todo el proyecto literario de Palma estaría impulsado por la voluntad de que haya una literatura auténtica (no imitativa).

En segundo lugar, Núñez realiza algunas precisiones sobre la figura de Palma como personaje histórico y literario, caracterizándolo no como simple observador del pasado por sí mismo; sino como un líder intelectual dueño de su época y como artista de gran y original capacidad creadora. En ese sentido, destaca su dominio formal en cuestiones literarias, su profundo conocimiento de la psicología del ser humano, su adicción a la renovación y a la polémica; así como su impulsividad, la cual lo lleva a innovar la concepción de la historia, a desbaratar la leyenda y a elaborar ficciones que incluyan hechos distintos de los hechos reales. Por todo ello, se puede afirmar que Palma no fue historiador; sino que realizó una tarea artística de mayor alcance: usar la historia para proveerse de imaginación y datos que transfiguraría con ingenio en ficciones literarias.

En tercer lugar, el autor señala cómo la creación de esta forma narrativa original denunció y rompió con la tradición literaria anterior, sin que esto implique bastardear la lengua española, sino más bien enriqueciéndola con giros locales y de época. Esta observación lleva a Núñez, por un lado, a reflexionar sobre la definición del género tradición y, por otro, a reflexionar sobre la influencia de Palma fuera del ámbito limeño.

La conclusión que extrae de estas líneas preliminares es que Palma transformó la circunstancia que le tocó vivir al crear una forma y estilo literario, los cuales involucraban una manera de concebir el mundo que lo rodeaba, una ma-

nera de compenetrarse con el espacio y un modo de jugar estéticamente con el tiempo.

Seguidamente, el autor ingresa a un desarrollo más pormenorizado de lo expuesto en las páginas iniciales.

El primer acápite trata sobre el paso del costumbrismo al tradicionismo. En este punto se expone el origen, la evolución y las principales características del costumbrismo y sus temas locales-individuales. Ello es contrapuesto con las fuentes, el desarrollo y las características formales y temáticas de la tradición, señalando que ésta representa el puente hacia el moderno cuento de ficción. A continuación, reflexiona sobre la influencia del proceso emancipador, con su respectiva convulsión política, en la tradición literaria. Según esta interacción, la trayectoria literaria de Palma no sólo reflejaría el intento de evadir las luchas políticas refugiándose en el pasado; sino también un intento de nacionalizar la literatura y hallar fuentes de creación menos turbulentas para afirmar una literatura individual. Luego, la evasión es temporal, lo cual no implica un desarraigo espacial. De ahí, el éxito del ideal creativo y de su labor precursora en la creación de una literatura de raíz americana; aunque, señala acertadamente Núñez, esto no debe hacer perder de vista que se está ante una labor artística ante todo, cuyo mayor logro estético es la creación de un lenguaje propio con giros populares y locales.

En el segundo acápite, el autor aborda la problemática de definir el género inventado por Palma. Inicia su reflexión presentando un estado de la cuestión acerca de los estudios que buscan precisar las modalidades que adopta la tradición en América Latina. Señala que los intentos más significativos han intentado la definición a partir del estudio de la obra de un solo autor en lugar de fijar la atención en el conjunto. A su vez, anota que la mayoría de estudios ha resaltado la importancia de la oralidad como nuevo rasgo aportado a la narrativa, el cual ha liberado a la prosa de las ataduras

académicas y la ha abierto a la expresión popular. Destaca, luego, la cautela de la definición de Ventura García Calderón, el carácter categórico de la definición de Leonel de la Cuesta y la defensa que realiza José Carlos Mariátegui del género. Mención aparte merece la caracterización realizada en la definición de Alberto Escobar. Ésta precisa el carácter evocativo del género; es decir, señala que no se halla volcado hacia el pasado, ni evadido de compromisos presentes. Luego, la intención sería poner a la luz de la crítica y de la sátira del pasado la realidad presente.

Dentro de este mismo acápite, Núñez reflexiona sobre aspectos más puntuales del tema, tales como el nuevo contenido del vocablo "tradición" a raíz del intento de definición del género creado por Palma. En ese sentido, esboza una génesis del término y efectúa una crítica al hecho de que no se le reconozca como género literario en los diccionarios, así como a la ausencia de estudios literarios específicos sobre el tema en los manuales de historia literaria.

Por otro lado, apunta los elementos diacrónicos y sincrónicos integrantes de la tradición, a saber, hechos históricos y ficcionales, giros locales, coplas y refranes populares, elementos del cuadro costumbrista, vocablos de significación especial, ambientación espacial en Hispanoamérica, efecto escénico dramático, entre otros. Señala, a su vez, el carácter unitario y autónomo que permiten deslindar a la tradición de cualquier otro género.

Finaliza esta sección de aspectos puntuales anotando cómo la historia se coloca al servicio de la literatura en este género. Para ello, ubica a Palma dentro del auge de la investigación histórica del siglo XIX, cuyo resultado más pertinente para el presente caso es el descubrimiento de episodios históricos anecdóticos. Es más, anota que gracias a Palma se generalizó y se creó un culto a la pequeña historia (la dejada de lado en los manuales académicos de historia). La razón de esta consecuencia fue que el material narrativo de Palma daba un

color y una vida a los hechos históricos que no poseían dentro de los esquemáticos manuales de historia. De esa manera, mezclando realidad y ficción con talento narrativo, Palma logra con medios literarios hacer accesibles cuadros y capítulos de la historia antes ajenos al interés de la masa. El resultado a corto plazo fue que la gente se familiarizó con episodios y personajes ignorados. No obstante, el resultado a largo plazo fue que cambió la manera de concebir y acercarse a la historia. En ese sentido, Palma sintoniza con el espíritu romántico que creía que al poner la historia al servicio de la masa, cumplía con una misión social de la literatura. Más allá de esto, lo que realmente logró fue dar conciencia al pueblo de su propia identidad con gran inteligencia alegórica.

El tercer acápite del estudio preliminar desarrolla el tema de la expansión hispánica de la tradición. Núñez también inicia esta sección realizando un estado de la cuestión sobre el estudio del tema, el cual lo lleva a reclamar mayores investigaciones sobre este fenómeno en particular. Por otro lado, para una mejor comprensión del proceso de expansión del género, Núñez proporciona una serie de datos históricos acerca de cómo Palma se va relacionando con distintos medios intelectuales y culturales a raíz de sus labores artísticas y académicas.

Luego, al igual que en la sección anterior, aborda temas más puntuales. El primero de ellos es un retrato de Palma como personalidad y escritor influyente. Destaca, aquí, la personalidad sobresaliente de Palma, la originalidad de su concepción literaria, la riqueza expresiva de su lenguaje, su arraigo social y el encanto e ingenio de su estilo. Seguidamente, sintetiza el proceso de creación de la estructura del género y cómo surge la denominación con que el hoy se le conoce. Además, se rastrea la influencia temprana de Palma en otros escritores del continente, tanto en la creación literaria como en la configuración definitiva de la estructura misma de la tradición como especie representativa de una inquietud literaria continental.

Un siguiente punto es el magisterio de Palma en América Latina. Aquí se resume el proceso creador literario de Palma hasta que llega a la creación de la tradición, así como la historia de las publicaciones de sus tradiciones. Se acompaña esto con testimonios de la recepción de los textos en la época, lo cual permite apreciar la adhesión de los escritores al nuevo estilo. Estos documentos, a pesar de la efusividad y marcada subjetividad de los juicios que contienen, proporcionan un material interesante para abordar la investigación del tema de la recepción de la obra de Palma. Por otro lado, Núñez aprovecha para señalar que el secreto del éxito del nuevo estilo radicaba en el dominio del idioma por parte de Palma, es decir, en cómo éste adecua la lengua al tema. Así, hace del lenguaje un instrumento estético que basa su poder evocativo en la creación de sensaciones antes que en la exhaustividad descriptiva. Por ello se puede sostener que las tradiciones de Palma colindan con la moderna narrativa, debido a la reivindicación del papel de las sugerencias o evocaciones logradas con medios implícitos de la expresión verbal. Finaliza el punto señalando que el gran conocimiento y dominio de las posibilidades del idioma de Palma se apoyaba en sus estudios lexicográficos sobre el castellano de América Latina y Perú, así como en su posición constante y agresiva hacia una política idiomática excluyente del aporte hispanoamericano.

El penúltimo punto del acápite es la reflexión acerca del prejuicio de la imitación sobre los discípulos de Palma. Núñez parte de la afirmación de que los seguidores de Palma no son imitadores. La razón que aduce para explicar su gran influencia sobre otros escritores es que Palma logró captar la aspiración de los autores de su época; es decir, descubrió el gusto popular y adecuó la literatura a las nuevas inquietudes de la época. Luego, sus seguidores lo que hacían era responder a una preocupación de la época, la cual los conducía a crear una literatura ambientada en el plano local. Por ello, más que simples discípulos, se trataría de un grupo de artistas que compartían el mismo ideal creador: Palma descubre

la inquietud común y alienta hacia una acción con unta y hacia un movimiento solidario.

El acápite finaliza con una serie de precisiones sobre la tradición como una forma narrativa distinta. Dentro de esa línea, Núñez ubica a la tradición como un género dentro del proceso histórico que llevaría hacia la aparición del cuento moderno. Señala como antecesores de la tradición al cuadro y al artículo costumbrista, descriptivos y realistas, de los cuales se diferencia por incorporar más elementos de ficción y por su ágil tratamiento del lenguaje. Por todo ello, la tradición implica una mayor elaboración literaria frente al costumbrismo, de corte más periodístico. La tradición se acercaría más al cuento en la medida en que se nutre de historia sin descuidar lo ficcional.

Por otro lado, Núñez señala que la tradición surgió con el decaimiento del artículo costumbrista y la leyenda, debido a la trivialidad de los temas de éstos, así como debido a la inmovilidad de sus estructuras tan elementales. La tradición fue una alternativa más anímica y dinámica para el cansancio del lector frente a esas otras formas ya en desuso. Por todo ello, la tradición juega un rol importante en el proceso literario hispanoamericano y adquirió autonomía y carácter específico frente a formas menos elaboradas y exigentes. Es, además, precursora de lo real maravilloso, porque el despliegue de fantasía de su universo ficcional y de sus personajes lindaba con lo extraordinario y mítico; aunque carezca del lenguaje más sofisticado y de las técnicas de exposición y precisión más complejas propias del siglo XX. El hecho es que superó al costumbrismo, sentimental y descriptivo, al tomar como punto de partida un hecho aislado y despojarlo de la exactitud y precisión históricas; es decir, al adornarlo con imaginación. De esa manera, desarrolló un universo ficcional inédito que mediante sus reglas de verosimilitud interna rompía los cauces de la sociedad represiva de ese entonces.

Finalmente, Núñez señala que la tradición entra en decadencia cuando cobra importancia el cuento modernista (ya en el siglo XX). Éste presenta un lenguaje más depurado, un tratamiento literario de problemas psicológicos y un mayor dominio de la fantasía sobre el realismo. A su vez, pasado el modernismo, el cuento vuelve a tomar contacto con lo social; pero añade a esta preocupación el tratamiento de situaciones insólitas y angustiosas al lado de técnicas de juego con el espacio y el tiempo más sofisticadas.

En el cuarto acápite de la introducción, quizás uno de los aportes más novedosos de ésta, Núñez realiza un balance de los contornos positivos y negativos de la tradición.

Señala su importante rol dentro del proceso de la literatura hispanoamericana del siglo XIX, debido a que perfiló personalidades, reveló parcialmente el ser americano en la literatura, superó tendencias imitativas europeas, popularizó la literatura y perfeccionó el arte de narrar. La tradición representa, además, la primera tentativa de definir el carácter original de algunas regiones, al tiempo que revela facetas inéditas de lo provincial y recoge el carácter histórico de Hispanoamérica. Diversifica, así, su tendencia nacional en modalidades locales. Por todo ello, la tradición creó una literatura de intención popular basada en la necesidad comunicativo con la masa. La forma que adoptó la satisfacción de esta necesidad fue informar y entretener aunando lo real con lo imaginado. Ello explica la adopción de un lenguaje coloquial, todo un verdadero aporte idiomático que altera la valoración de lo propio y quita el lastre academizante y retórico (léase elitista) del idioma. A su vez, desencadena un culto a lo pintoresco y episódico. Aunque, sin duda, el aporte más importante de la tradición es que marca el surgimiento de la literatura hispanoamericana propiamente dicha.

En contraparte, Núñez apunta algunos aspectos negativos con respecto al género. Según él, la tradición insistió demasiado en incorporar la intención didáctica y moralista,

lo que a la larga restó interés al fluir narrativo. Por su parte, el excesivo culto a lo episódico y superfluo, lo mismo que el énfasis en el puro entretenimiento hizo que se convirtiera en un género fácil. Esto va de la mano con la caída en el descuido del estilo y de la pérdida del equilibrio entre ficción e historia. Por otro lado, generó un menosprecio hacia el rigor histórico. Ello causó que se ingresara con poca disciplina a ese terreno de las humanidades. Finalmente, y quizás lo más grave, fue que la intrascendencia de las concepciones literarias subyacentes a los textos, a causa de su insensibilidad a las exigencias de una sociedad tan conflictiva, terminaron por hacer que se le juzgara como un arte menor.

El acápite final del estudio preliminar es un conjunto de apuntes para una historia de la tradición hispanoamericana, donde se realiza, país por país, una reseña de los autores más representativos del género, así como una síntesis histórica y un balance del proceso evolutivo del desarrollo de la tradición en el continente. Sin duda, este punto representa un logrado esfuerzo por brindar una visión panorámica del aporte de Palma a la literatura hispanoamericana, al tiempo que abre un nuevo camino para la investigación literaria.

A continuación, sigue la excelente selección de textos, la cual representa un primer intento de coleccionar este tipo de material literario. Al respecto, Núñez llama la atención sobre la necesidad de llevar a cabo un examen textual de lo que generalmente se conoce con el nombre de tradiciones y de artículos costumbristas para poder deslindar géneros y para poder seleccionar qué se debe incluir y qué no en estudios y antologías posteriores.

La antología de Núñez lleva como criterio la selección de los autores más significativos dentro del género. Cabe anotar que en la amplia y completa sección bibliográfica se señalan autores y obras no incluidas en este conjunto, pero que servirían para una recopilación más extensa y exhaustiva. Así, el criterio de juicio de la antología es la representatividad

nacional, es decir, lo más característico de la región. Al respecto, Núñez señala: "Los relatos seleccionados mantienen en su estructura el vínculo con la historia, al mismo tiempo que la desenvoltura de un cuento popular documentando en antecedentes ciertos y escenificando en una realidad reconocible y precisa. La inventiva entra tanto en la trama o el desarrollo del asunto como en el uso del lenguaje adecuado a la calidad de los personajes, al lugar en que ellos se desenvuelven o al momento en que actúan".

De esa manera, a través de la selección de textos, se concreta el objetivo central del libro, a saber, mostrar un esquema del impacto de la obra literaria de Palma en toda Hispanoamérica. Cabe anotar que no se está ante una obra que pretenda agotar el tema; todo lo contrario, como el mismo autor lo señala, el libro abre un camino poco transitado por la investigación literaria (a pesar de la vigencia del género por más de un siglo y a pesar de su abundante producción).

Si se tuviera que señalar algún defecto en la investigación de Núñez, diría que el único es que, por momentos, el autor se desordena ligeramente en la exposición de su estudio preliminar, lo cual lo hace caer en la repetición de datos. No obstante, esto no opaca en lo absoluto el carácter equilibrado entre presentar una síntesis completa y amena de aspectos fundamentales sobre la tradición y mostrar a través de textos literarios cómo Palma marca el desarrollo de la literatura del continente. Sin duda, se está ante un riguroso y extraordinario trabajo.

Gino Luque
Universidad Católica del Perú

COMPTON MERLIN. *La historicidad de las Tradiciones Peruanas de Ricardo Palma*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 2000. 112 p.

El estudio de Merlin Compton aborda de manera lúcida y detallada un tema muy particular y poco estudiado con respecto a las tradiciones de Palma, a saber, el papel que juega la historia y la ficción dentro de su proyecto creador.

Para enfrentar el tema, Compton se plantea tres preguntas sobre las cuales girará todo su estudio:

1. ¿Qué papel debía tener la historia en la tradición?
2. Si la historia era tan importante para Palma, ¿por qué la mezcló con la ficción en las tradiciones?
3. ¿Cómo empleó Palma la historia en sus tradiciones?

Para responder a estas interrogantes realiza el análisis de fuentes de tradiciones que muestren las relaciones entre la historia y la imaginación de Palma y que, a su vez, permitan apreciar cómo Palma empleó las fuentes históricas.

En esta tarea, Compton se enfrenta a ciertos problemas metodológicos, los cuales ocasionan que no siempre se pueda realizar de modo cabal la comparación de la tradición con la fuente inspiradora. El primero de ellos es que algunas tradiciones están basadas en historias orales, las cuales no se conser-

van por escrito. El segundo es que muchos documentos que sirvieron de fuentes para Palma desaparecieron a causa de la Guerra con Chile y del incendio de la Biblioteca Nacional en 1943. Finalmente, existen tradiciones cuya base histórica se ignora totalmente. Por todo ello, tampoco se puede confiar absolutamente en el contenido histórico de las tradiciones de Palma.

Todas estas limitaciones serían capitales si el estudio de Compton se hiciera desde una óptica histórica. Sin embargo, la investigación se realiza desde el terreno de la literatura. Por ello, estas limitaciones pierden gravedad, ya que el objetivo de la investigación no es determinar el grado de verdad que se alberga en las tradiciones de Palma; sino, al comparar la tradición con su fuente, estudiar el proceso creativo que se realizó. En ese sentido, tiene pleno sentido la invitación que realiza el autor a los historiadores a redondear el tema en cuestión.

La reflexión de Compton parte de un supuesto básico, a saber, la historia no es un conjunto de versiones totalmente fidedignas o absolutamente falsas: se trata de una cuestión de grados en la fidelidad de los discursos. La versión histórica es resultado de todo un proceso mediatizador. En primer lugar, está el hecho realmente ocurrido al cual nunca se tendrá acceso sino de modo indirecto a través de las versiones de los presentes, donde evidentemente juegan un rol importante la subjetividad y los intereses personales (sin contar con la posibilidad de cambios deliberados en los acontecimientos). En segundo lugar, está la versión que sobre los testimonios anteriores construye el historiador. En ésta también intervienen la subjetividad, los intereses personales y la posible manipulación de datos. Recién sobre esto trabaja Palma y, no se debe perder de vista como apunta Compton, maneja la información de acuerdo a sus fines estéticos. Por lo tanto, la historia no se puede sacar de la tradición de Palma. Lo único que se puede hacer, y es lo que hace Compton, es comparar la tradición con la fuente.

Por otro lado, señala Compton, que si bien en la historia es *difícil* determinar por qué hay versiones falseadas, él postula tres razones por las cuales Palma altera deliberadamente la supuesta verdad de los hechos históricos: descuido del autor; ocultamiento voluntario para no comprometer a personalidades de la época o para no atraer críticas sobre su obra; y la intención, ante todo, de crear una obra literaria, es decir, la motivación estética de Palma.

A continuación, el autor realiza una serie de precisiones sobre lo que es una tradición apoyándose en el testimonio del mismo Palma. En ese sentido, concluye que la tradición puede auxiliar a la historia al dotarla de una estructura narrativa más entretenida; pero no puede reemplazarla. Por todo ello, y a la luz de las digresiones anteriores, concluye que Palma escribe su versión de la historia del Perú adornando la narración con su imaginación. Sin embargo, anota, el objetivo de Palma no es objetivo ni racional como sí lo es el de la disciplina histórica; sino estético. Así, su proceder es el de un poeta que, a partir de una base de verdad, deja volar su imaginación. Y en esta labor creativa no se le puede acusar de falta de originalidad argumentativa, pues nunca aspiró a ser original en los argumentos. Es más, afirmaba que las tradiciones pertenecen al pueblo: él sólo las copiaba y les daba colorido. La verdadera originalidad de Palma estaría en cómo copia y da colorido a esos argumentos; en otras palabras, en su estilo narrativo.

El punto de partida para abordar la obra de Palma sería, entonces, reconocer que la tradición es mezcla de verdad (historia) y ficción (imaginación). Sin embargo, Compton señalará ciertos obstáculos a esta concepción tan simple basado en testimonios del mismo Palma. Este declara querer oír críticas para rectificar posibles errores por ignorancia o descuido. Luego, concluye Compton, Palma se preocupaba por la veracidad de los datos históricos y por citar sus fuentes, por más que tuviera conciencia de que adornaba sus narraciones con fantasía (pues Palma era consciente de que en su proyec-

to lo estético tenía la prioridad, es decir, poetizar el mundo).

Compton despeja la paradoja señalando que Palma cuidaba sus obras para que las eventuales críticas de los historiadores no tiraran abajo su reputación. Según Compton, Palma ignoraba que su mérito no era el dato preciso, sino el lenguaje y el carácter nacional que transmitían sus escritos. De esa manera, Compton justifica su estudio al demostrar que el estudio de las fuentes no sólo no estropea las tradiciones, sino que permite conocer el proceso creativo de Palma y apreciar su conocimiento de la historia.

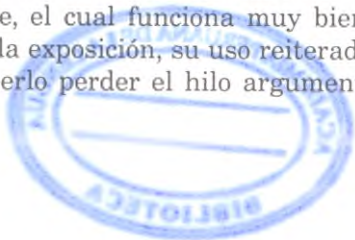
Por otro lado, afirma que a pesar de que la reputación de Palma sufre si se le considera como historiador, no se puede negar su deseo de difundir la historia. En ese sentido, considera a Palma como un puente entre lector e historia a través de la invitación a saciar la curiosidad despertado por las pistas históricas colocadas en la narración (de ahí, la razón de citar). Compton continúa con sus reflexiones y plantea un nuevo dilema a raíz de lo anterior: ¿quería o no quería Palma, entonces, que leyera historia? y ¿por qué introdujo citas si no quería que detectaran posibles deslices en su obra? La respuesta de Compton es que Palma sí quería que leyera historia, pero le angustiaba un estudio académico del asunto, es decir, que alguien no captase el sentido primordial de su obra.

Luego de llegado a este punto de sus reflexiones, pasa al estudio pormenorizado de tradiciones específicas con sus respectivas fuentes. Analiza las tradiciones en una gradación que va desde las tradiciones donde no se cambia nada importante de la fuente hasta aquellas donde hay muchos cambios en la versión histórica, pasando por tradiciones donde agrega uno o dos episodios a la fuente histórica aunque el asunto quedó básicamente igual, tradiciones donde emplea la historia de modo distinto, tradiciones que se arman a partir de un párrafo donde se condensa el argumento y tradiciones donde se usa un trozo de historia como punto de partida pero en las que en dicho trozo no se halla el núcleo del argumento.

En este estudio no sólo señala los puntos coincidentes entre las tradiciones y las fuentes; sino que remarca los datos añadidos por Palma, así como sus hallazgos artísticos. A su vez, durante el contraste, analiza las semejanzas, diferencias y añadidos argumentativos para, de esa manera, apreciar el proceso creativo al que sometió Palma sus materiales y la intuición artística del mismo. Es importante señalar que en todo este proceso, Compton no tiene la intención de agotar los temas; sino de dar líneas generales y guías de lectura e investigación.

Luego de este detallado examen, Compton concluye que las tradiciones van desde aquellas que siguen la fuente histórica fielmente hasta las que sólo emplean la historia como punto de partida para la creación literaria, lo cual le permite realizar una síntesis de los tipos de tradición examinadas. Así mismo, concluye que hay mucho de historia en la tradición; pero que éstas no se deben (y no se pueden) aceptar como obras históricas, pues Palma lleva la historia a la página como artista más que como investigador.

Haciendo un balance final del trabajo de Compton, se debe reconocer que se está ante una investigación seria y profunda. Sin embargo, hay algunos rasgos formales que pueden dificultar su recepción y su utilización como material guía de investigaciones posteriores, tales como la ausencia de subtítulos a lo largo de la exposición (lo cual puede desorientar al lector o entorpecer su lectura) y la ausencia de una sección bibliográfica. También hay que llamar la atención sobre un recurso narrativo de doble filo como es el captar la atención del lector manteniéndolo en ascuas al colocarlo ante paradojas argumentativas o formulándole preguntas sobre el tema cuya respuesta se dosifica lentamente. Si bien es un recurso interesante, el cual funciona muy bien a causa del lenguaje fluido de la exposición, su uso reiterado puede saturar al lector y hacerlo perder el hilo argumentativo.



Con respecto a las tres preguntas que se formuló el autor como guías de su investigación, cabe señalar que la primera pregunta quedó contestada, aunque queda la sensación de que se pudo ahondar un poco más en las conclusiones al respecto. Por el contrario, la segunda pregunta no queda resuelta, pues el autor sólo proporciona algunos apuntes indirectos para su solución y pasa rápidamente la cuestión cuando aparece en la exposición. La respuesta a la tercera pregunta se aborda mediante el estudio de fuentes. En ese sentido queda más que resuelta, ejemplificada, ya que en las conclusiones no se elaboran hipótesis acerca de cómo Palma utilizó la historia, ni se ahonda en la cuestión del proceso creativo. Es más, para aprovechar mejor el tema, el autor pudo emprender la formulación de hipótesis ya no sólo de cómo se utilizaron las fuentes, sino de por qué se procedió de esa manera. Si bien es cierto que Compton no se lo propone, abordar dicha cuestión podía otorgarle más exhaustividad y solidez a su investigación.

Quizás la debilidad del estudio sea el capítulo de conclusiones, el cual no es ni muy profundo, ni muy sintetizador, lo cual desaprovecha y contrasta con el excelente inicio del trabajo. El final es, pues, ligeramente precipitado. Por ello reduce la investigación a demostrar cómo Palma usó sus fuentes históricas para crear sus tradiciones (dando énfasis a las diferencias de tratamiento), dejando de lado la respuesta integradora de las tres preguntas iniciales. Pero más allá de ello, no se puede negar que se está ante una importante investigación.

Gino Luque
Universidad Católica del Perú



INDICE DEL TOMO 33

ARTICULOS

- Oswaldo Holguín. *Una olvidada carta-prólogo de Ricardo Palma (en **El "Real Felipe"** de Aníbal Gálvez)* 9-18
- Cesare del Maestro Puccio. *Entre la estilística y la semiótica: denotación y connotación en Trilce XXIII* 19-66
- Juan Biondi / Eduardo Zapata. *Arqueología de la metáfora* 67-76
- Tania Sánchez Ferrán. *La piedra en el agua. de Harry Belevan: análisis de una novela posmoderna* 77-97
- Ana Baldoceda. *Sobre la nueva Ortografía de la Lengua Española Observaciones y Comentarios* 99-117
- Rodolfo Cerrón-Palomino. *Onomástica Andina* 119-131

REGISTRO

- Visita del Director de la RAE 135-136
- Proyecto de constitución de una red informática de academias de habla hispana 137-140

Diccionario Normativo de dudas	141-148
Proyecto del <i>Diccionario académico de americanismos</i>	149-162
RESEÑAS	
Manuel Pantigoso. <i>El ultraorbicismo en el pensamiento de Gamaliel Churata</i> (Gino Luque)	165-174
Miroslav Lauer. <i>El viaje vanguardista peruano sobre la máquina (1917-1930)</i> (Luis Jaime Cisneros)	175-182
Manuel Miguel de Priego. <i>Valdelomar, el Conde plebeyo</i> (Santiago Roncagliolo)	183-185
Estuardo Núñez. <i>Ricardo Palma, escritor continental: las huellas de Palma en los tradicionalistas hispanoamericanos</i> (Gino Luque)	186-196
Merlin Compton. <i>La historicidad de las Tradiciones Peruanas de Ricardo Palma</i> (Gino Luque)	197-202

ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

Los servicios postales han sido privatizados en el Perú, y todo envío se realiza ahora por vía aérea. En consecuencia, las tarifas han sufrido un alza considerable, que nos ha obligado a aumentar el precio y las tarifas de suscripción del *Boletín*. Por eso, a partir del BAPL 28 el precio de suscripción anual es de 25 dólares (los dos números semestrales o un número doble anual).

Durante los años 1999 y 2000 la correspondencia podrá dirigirse, si se prefiere, a casa del director; avenida La Paz 1641, Lima 18.

Se terminó de imprimir en el mes de setiembre del 2000
en los talleres de Servicio Copias Gráficas S.A. (RUC: 10069912),
Jr. Jorge Chávez 1059, Telefax: 424-9693, Lima 5 - Perú