

ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

B
O
L
E
T
I
N

34

Lima
2001

*Con la edición de este número
la Academia celebra
los 450 años de la Universidad Nacional
Mayor de San Marcos
1551-2001*

Cuidado de edición
Luis Andrade Ciudad
Marco A. Ferrell Ramírez

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

BOLETÍN DE LA
ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

Nueva época

Lima, 1.^{er} semestre de 2001

Número 34

ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

DIRECTOR:	Luis Jaime Cisneros
VICEDIRECTOR:	Guillermo Lohmann Villena
SECRETARIA:	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)
Alberto Escobar	(1975)
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)
César Miró Quesada Bahamonde	(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 González Vigil	(2000)
Edgardo Rivera Martínez	(2000)
Ricardo Silva-Santisteban	(Electo)
Abelardo Oquendo	(Electo)

Académicos Correspondientes

- a) Peruanos: Américo Ferrari
 Alfredo Bryce Echenique
 Luis Loayza
 José Miguel Oviedo
 Fernando Tola Mendoza
 Armando Zubizarreta
- b) Extranjeros: Eugenio Coseriu (Tübingen)
 Roberto Paoli (Firenze)
 Bernard Pottier (París)
 Günther Haensch (Augsburg)
 André Coyné (París)

Comisión Lexicográfica

Rodolfo Cerrón-Palomino (Coordinador)
 Augusto Alcocer Martínez
 Ana Baldoceda Espinoza
 Luis Andrade Ciudad
 Marco A. Ferrell Ramírez
 Luisa Portilla Durand



Para suscripciones dirigirse a Roberto Vegaray Arias,
 Gerente General de E. Iturriaga & Cia. S. A.
 Jr. Ica 441 A, of. 109, Lima, Perú
 casilla 4640, telf. (511) 4281979, fax (511) 4262742
 E-mail: perubooks@computextos.com.pe

TAREA Y DESTINO DE LA ACADEMIA PERUANA

‘Luis Jaime Cisneros

*A San Marcos, que fue
casa de académicos*

Cuando España vino a estas tierras en tren de conquista, trajo en las alforjas de sus toscos soldados el idioma que acababa de alcanzar mayoría de edad en el concierto europeo. La lengua resultaría aquí clave de la empresa militar, al convertirse en vehículo de nuevas instituciones y costumbres en manos de la tropa; y sería, entre los frailes, instrumento ideal para instaurar en las conciencias la fe en un Dios invisible que reemplazaría a tanta dispersa idolatría. Si, por un lado, para los ojos del conquistador y del gobernante español, la lengua representaba un modo expedito de extender el poder de la corona de Castilla, para el sentimiento lingüístico de los quechuas la presencia de la lengua europea significó la incursión extraña de un poder y una voluntad realmente insolentes por extraños e inesperados. Debemos ver esto con claridad, a la luz de los siglos ya corridos. Si es fácil abatir un templo, destruir los ídolos, apoderarse del oro imperial, desarticular los aillus, someter y reprimir a las gentes, por gracia de las armas, no lo es tanto desterrar lo que por dentro se van diciendo los hombres en plena dispersión con la voz aprendida en el hogar y la familia, cuna de los afectos más íntimos, y que —al

fin y al cabo— era para todos ellos la clara voz con que habían venido hablando a sus dioses y adorando al Sol, evidente claror de un día y otro día. El idioma representaba, desde la hora inicial, un dique profundo. Por eso los frailes asumieron conscientemente su misión y prefirieron aprender las lenguas naturales, a fin de servirse de ellas en la serena y firme conquista de las almas. Estas primeras palabras mías deben rendir pleitesía a esa sabia política. Antes que imponer la lengua española como lengua de cultura, la Iglesia se sirvió, en el Perú, de las lenguas vernáculas como lengua cultural.

Para situarme en el contexto debido, he de poner de relieve un acontecimiento importante del XVIII español, antecedente estricto de la inquietud académica peruana en el XIX. En 1713, reinstalado en España después de vida azarosa en trajes oficiales, don Juan Manuel Pacheco, Marqués de Villeba, Duque de Escalona y Grande de España, concibe y funda la Real Academia Española. Fue allí, en su casa de las Descalzas, “entre esas religiosas y el monasterio benedictino de San Martín” (A. Zamora Vicente, *La Real Academia Española*, Madrid, Espasa, 1999, 24, en adelante citado como AZV). Buen antecedente que estimulaba su tarea fueron, por cierto, la *Selvage* de Madrid y la valenciana de *Los Nocturnos*. Pero Pacheco va más allá. Esas habían sido academias para emparejar el ocio con amables entretenimientos. Hombre en quien se reflejaban claros ideales humanistas, buen conocedor de lenguas, no busca Pacheco “pasar el rato” sino que

“Alienta en los contertulios una vocación de servicio, de utilidad colectiva; pretende hacer un diccionario, como ya se ha hecho en otras partes” (AZV, loc. cit.).

Tiene en mente los diccionarios que ya circulaban en Francia, en Italia y Portugal. Pero si eso, por un lado, lo entusiasma, una realidad concomitante lo preocupa. Muerto Carlos III, la casa de Austria cede su paso (y su peso) a los Borbones. Eso significa que Francia comienza a ser modelo apetitoso:

“Se habla por todas partes en francés, las costumbres todas se afrancesan, los trajes, los modos, los usos amorosos. Todo tiene en París su norte y meta. Incluso la cocina, los bailes, la moral” (loc. cit.).

A estos hombres interesados en la lengua de Quevedo y Garcilaso, el nuevo marco los convoca a una urgida tarea singular: salvar lo imprescindible. Y lo imprescindible era la lengua de los clásicos, que ellos “había leído, admirado y en muchos casos vivido”. Pero no buscan para su Academia (como lo hicieron los italianos) nombres como *La Crusca*, *Los Ociosos*, *Los Confiados*, *Los Escondidos*, que dan ciertamente idea de retiro y torre de aislamiento, sino que —a imitación de los franceses— asumen el nombre total de territorio y asignan a su academia el nombre de *española*. Pero es significativo que, salvando este primer escollo, deban hacer frente a una decisión aparentemente contradictoria. Y es que el nacimiento de la Academia Española

“y el examen de sus primeros trabajos descubren una radical diferencia de actitud ante el idioma común, y explican el creciente auge que desde entonces va tomando castellano” (Amado Alonso, *Castellano, español*, Buenos Aires, 1938, 113).

No es de extrañar, por eso, que en el prólogo de su primer *Diccionario* consigne la afirmación de que a esta lengua “suelen comúnmente llamar Española los extranjeros” pero prefiera llamarla *castellana*.

¿Cuál fue el primordial objetivo de esta Academia? Lo dice el prólogo que precede, en 1726, a su primer *Diccionario*, llamado en adelante de Autoridades:

“hacer un Diccionario copioso y exacto, en que se viese la grandeza y poder de la Lengua, la hermosura y fecundidad de sus voces, y que ninguna otra excede en elegancia, frases y pureza” (i).

Se aclara en seguida por qué ha de llamarse *Diccionario* y no *Vocabulario*, y así conviene recordar ahora que

“en la Lengua Española se entienden comúnmente por Vocabulario los libros en que se expresan las voces, sin explicarlas, ni adornarlas con etimologías y frases que se vuelven en otras Lenguas, como Latina, Francesa o Toscana, y por Diccionarios se entienden los libros, donde no solo se vierten en otra Lengua los vocablos sino que se explica su naturaleza, y el sentido de las frases cuando la voz se junta con otra, u otras” (ii).

Que la mentalidad de los redactores del *Diccionario de Autoridades* está contagiada de las ideas enciclopédicas prevalecientes en el XVIII lo confirma, al parecer, la aclaración de que en él quedan registradas

“todas la voces de la Lengua, estén o no en uso, con algunas pertenecientes a las Artes y Ciencias, para que con su noticia se pueda saber su significado con la proporción correspondiente” (loc. cit.).

Esta idea se aclara mejor en el apartado quinto del Prólogo; ahí se refuerza la idea central y se explica que “el principal empeño” de la Academia al redactar el *Diccionario* ha sido:

“explicar las voces, frases, y locuciones, desterrar y dar a conocer los abusos introducidos, para lo cual no ha omitido explicar muchas voces anticuadas, algunas que tienen ya menos uso, y calificar la energía y elegancia de la Lengua, así para el uso de los extranjeros, como para curiosidad de la Nación; y sobre todo para su mayor aplauso y gloria, porque es común vanidad de todos hacer pública la vivacidad y pureza de su Lengua” (iv).

A medida que la Academia madrileña fue desarrollando su trabajo, la concepción francesa de la “buena lengua” va

prevaleciendo en el criterio de los académicos, y va incorporando a "lo más representativo de la vida intelectual española" a los sillones académicos (AZV, 311). Invita a incorporarse como correspondientes a estudiosos extranjeros, y Bello es uno de los que desde 1851 aparece en sus filas. El Estatuto de 1858 crea la clase de Correspondientes, y solamente a partir de 1869 podemos reconocerlos en los registros oficiales. Fue preocupación de la casa de Madrid, para elegir a sus miembros Correspondientes, tener en cuenta a

"los recolectores de léxico regional, dialectal, algunos con cierta preparación especializada, otros sin otra arma que el enamoramiento por las cosas y los hábitos de su terruño" (AZV, 316-317).

Es la hora en que los catedráticos y bibliófilos comienzan a acceder a los sillones académicos. Es el momento en que se incorporan como Correspondientes a la corporación madrileña

"personalidades representativas de otros lugares peninsulares, que por azares de la peripecia vital, vivían en zonas apartadas diferentes de la propia" (AZV, 317).

América ya estaba presente en la lista. Antes de que se instituyera la clase Correspondiente, lo eran desde 1861 el peruano Felipe Pardo y el chileno Lastarria. Hecho significativo, porque solamente en 1870 Madrid acordó autorizar el establecimiento de las academias correspondientes en las repúblicas de América.

Ese primer contacto intelectual con Madrid constituye el más remoto vínculo de la Academia Peruana con la casa madrileña. En 1867 un apreciable número de intelectuales, encabezados por José María Quimper, inauguraba la Academia Nacional de la República del Perú, que el 30 de diciembre del mismo año celebraba su última sesión. Por entonces *Juan de Arona* agregaba a sus *Cuadros y episodios* peruanos un

índice de términos y explicaba sus primeras acepciones. Según él, podíamos denominar *peruanismos*

“no sólo aquellas voces que realmente lo son, por ser derivadas del quechua o corrompidas del español, o inventadas por los criollos con el auxilio de la lengua castellana; sino también aquellas que, aunque muy castizas, aluden a objetos o costumbres tan generales entre nosotros y tan poco comunes en España, que nos las podemos apropiar y llamarlas *peruanismos*, como si no estuvieran en el Diccionario de la Academia Española”.

Y ahí congregaba voces como *cancha*, *chupe*, *montubio*, *pascana*, *quincha*, *seviche*, *suertero*.

Es así como, en mayo de 1887, los que habían sido reconocidos como Correspondientes de la Española a título personal se acogen a la dirección de Francisco García Calderón y organizan nuevamente la que en adelante será la Academia Peruana. García Calderón como presidente y Luis Benjamín Cisneros publican el opúsculo único en los *Anales* con que pretenden dar vida pública a la corporación. Los *Anales* constituyen el testimonio primero de la existencia y del trabajo real de nuestra Academia. Pero no habrá más noticias hasta 1917, en que otra vez un único y nuevo *Boletín* anuncia que la vida académica ha recobrado ímpetu y energía bajo la atenta mirada de Ricardo Palma. Y es la hora de Palma, de sus luchas por la incorporación de las voces nuestras y los términos neológicos de América, la hora de las violentas campañas americanas por la ortografía, con Bello y Sarmiento a la cabeza. Nuestra Academia existe porque Palma la representa y porque Palma, con su obra, le da resonancia y prestigio. Pero no podemos hablar de una vida académica singular.

Tras largo silencio, la Academia se veía prestigiada por la presencia de hombres de armas, como Vivanco y Mendiburu, por el Rector de San Marcos, Juan Antonio Ribeyro, por nada menos que el Presidente Manuel Pardo. Pero Palma era, fren-

te a Europa, la Academia del Perú. De puño y letra redactó Palma los Estatutos de nuestra corporación. Y bajo la presidencia de García Calderón, Rector de San Marcos a la sazón, las palabras inaugurales precisaron la tarea y el destino de la Academia:

“se dedicará a seguir el movimiento intelectual del pueblo peruano estudiando sus usos y costumbres, comunicándolos a la vez a las Academias Hispano-americanas y a la de España para de esa manera uniformar el idioma en general”.

Resalto algunas ideas importantes, variedad y unidad, por un lado; usos y costumbres, por el otro; es importante destacarlo y advertir el énfasis con que el propio García Caderón lo remarcaba:

“En resumen, no solo conocer las palabras que lo forman, sino también saber cómo vive y qué costumbres y aspiraciones tiene el pueblo que usa el idioma de que se trata”.

Cervantes está en la perspectiva. El pueblo hace la lengua, y el uso del pueblo manda. Lo dice ahora la lingüística contemporánea, tras citar estudios de eminentes filólogos. Lo proclamaban en los inicios del siglo pasado quienes habían advertido —sin duda como herencia de los textos costumbristas— en qué medida el pueblo era amo y señor de la lengua.

Esta aparentemente explicable e inocente iniciativa derivaría, años después, en encarnizada y peculiar batalla lexicológica. Y cuando Palma explica epistolarmente a sus amigos cómo la celebración del IV centenario del descubrimiento no había sido marco feliz para la incorporación de los centenares de voces que él había propuesto, no vacilaba en escribir estas palabras:

“Las fiestas del Centenario colombino han dado el tristísimo fruto de entibiar relaciones (...). Si el uso

generalizado ha impuesto tal o cual verbo, tal o cual adjetivo, hay falta de sensatez o sobra de tiranía autoritaria en la Corporación que se encapricha en ir contra la corriente”

De esa batalla son armas de combate testimonial los *Neologismos y Americanismos* (1893) y las *Papeletas lexicográficas* (1903). La decepción de Palma lo lleva a pensar (y lo confiesa en carta a Cotarelo) que “lo discreto sería dar por terminada la labor”.

Llega 1917, y otra vez en el General de la Universidad sanmarquina, se reabre oficialmente la Academia. Palma era el patriarca, el taumaturgo, el hacedor de la nueva era. Octagenario, entregó su discurso inaugural a la voz (ya entrenada en la elocuencia) de Víctor Andrés Belaúnde. Y en sus palabras de entonces comprobamos que Palma era el mismo de treinta años atrás:

“Las Academias no pueden ser refractarias a la ley de renovación de elementos y de ideales que es la ley del progreso, así en las esferas de la sociabilidad como en las de la ciencia y el arte”.

La muerte de Javier Prado, que había asumido la dirección en 1919, por fallecimiento de Palma, redujo nuevamente a un largo silencio a la Academia. De 1921 hasta 1934. La elección, en 1934, de José de la Riva Agüero como director permite que la institución enrumbe, mar afuera, hacia un destino en verdad promisorio. Riva Agüero, por razones de formación y de intereses, orienta las inquietudes de la institución hacia la literatura. Un día es la peruana, con el Inca Garcilaso como protagonista, y otras veces son los autores de la Edad de Oro española, fundamentalmente Lope y Cervantes. Se incorporan nuevos académicos y, aunque no hay expresamente un *Boletín* o un *Anuario*, las publicaciones individuales de los discursos de incorporación de los nuevos académicos van dando testimonio de que la Academia trabaja y de que su gente investiga.

Riva Agüero inaugura las celebraciones el 23 de abril, acostumbra a que la tribuna académica convoque a intelectuales, profesores y estudiantes. Abre las puertas Académicas al interés ciudadano. A su muerte, en el 44, lo sucede Víctor Andrés Belaúnde. Veinte años estuvo gobernando nuestra casa Belaúnde; nos acostumbró a intervenir en los certámenes internacionales, organizó las Comisiones de Gramática y Lexicografía y privilegió una orientación hacia los temas históricos y filosóficos.

La elección de Aurelio Miró Quesada Sosa, en 1966, a la muerte de Belaúnde, significó un cambio sustancial en las tareas de nuestra institución. Miró Quesada propuso un retorno a las fuentes. La reforma de los viejos Estatutos de 1887 anunció la voluntad radical de reforma. Quería una academia actualizada, atenta a la marcha de la época. Desde entonces quedó establecido cuál era nuestra esencial tarea:

“promover el estudio y el correcto uso de la lengua española; esclarecer los modos peculiares de hablarla y escribirla en el Perú; e investigar y difundir la obra literaria de los grandes literatos peruanos”
(BAPL, I, 1967, 40).

Se reorganiza la directiva, se encara la formación de la biblioteca y, lo que era clamorosamente necesario, se encara la redacción del *Boletín*, cuyo número primero aparece en 1967 y cuyo número 34 está listo para ingresar en la imprenta treinta y tres años después.

En hora singular asume Miró Quesada la dirección de la Academia. Dámaso Alonso, director entonces de la corporación madrileña, había lanzado un ardoroso ataque al viejo lema que los académicos del XVIII habían defendido con rigor: *limpia, fija y da esplendor*. Miró Quesada, recogiendo los ecos de ese mensaje y en el Congreso de Academias de Buenos Aires, había expresado en 1964 estas ideas:

“¡Qué vamos a fijar, si en el idioma, como en la política, en el arte, en las ciencias, es decir, en la vida, afortunadamente nadie fija nada! ¡Cómo nos vamos a atribuir el esplendor, que en ocasiones surge de un rincón popular inesperado y que en todo caso lo conseguirán los escritores en la Academia o fuera de la Academia, y algunas veces contra la Academia, a condición de que sean auténticamente creadores y no sencillamente conculcadores del idioma!” (BAPL. I. 41).

Y ahí propuso de inmediato Miró Quesada un lema “aparentemente más modesto pero en la realidad más saludable”: *limpia, fija y busca la unidad*. Toda la gestión de Miró Quesada estuvo presidida por una clara conciencia de esta trilogía propuesta. Frente a quienes criticaban esta labor de limpieza que distinguía a la corporación madrileña desde el XVIII, defendía la tesis de que la Academia *limpia* porque a esta clase de instituciones:

“corresponde observar las palabras que corren, rechazar las falsas, admitir o cambiar las extranjeras, denunciar la moneda feble, aceptar la emisión de la que sea necesaria y poner nuevo cuño, en fin, a los buenos vocablos” (loc. cit.).

Asimismo la tarea orientadora que a la Academia correspondía la fundaba en el razonamiento siguiente:

“porque la libertad idiomática no puede llevar al caos y porque, sin poner vallas ni tropiezos inútiles (...) están las Academias para guiar a tiempo, aconsejar, convencer y disuadir” (loc. cit.).

Me detengo ahora en el tercer término del lema que Miró Quesada proponía y en los precisos argumentos con que lo sustentaba:

“Y, sobre todo, busca la unidad, porque ésta es hoy la misión fundamental de todas y cada una de las

Academias de la Lengua Española, que para ello nos hemos asociado (...) sin arredrarnos ante los neologismos pero sin que cada una invente el suyo y nos perdamos entre veinte palabras diferentes para expresar una misma noción" (ibíd., 41).

Y agregaba más adelante cómo debíamos los académicos estar dispuestos a innovaciones y a cambios:

"Bienvenida la innovación, porque el idioma se forma con el diálogo, se precisa con las necesidades de la vida, se crea y recrea a cada instante, se ensancha con la cultura, se multiplica en la inagotable cantera popular, se cierne en la lengua escrita y se embellece y se depura con los poetas y los sabios" (ibíd., 42).

Desde entonces, la Academia Peruana recobró el ritmo y el movimiento de la casa madrileña, atraída por asuntos de léxico y por asuntos literarios. Un esfuerzo editorial permitió publicar la obra de Melgar y adelantar algún volumen de la proyectada edición de las obras de Juan de Arona.

José Jiménez Borja continuó esta labor, interesado por formación y por estudios en el camino estricto del lenguaje. Trasladó a la corporación la idea del Seminario de Lexicografía, que con tanto celo había alentado en la Universidad de San Marcos y, con la efectiva ayuda de Miguel Ángel Ugarte, dio entusiasta impulso a la preocupación por el lenguaje peruano creando una comisión externa de personas interesadas en la labor lexicográfica.

Al celebrar el centenario oficial de la Corporación, en 1987, Augusto Tamayo Vargas reconoce que la Academia está cumpliendo, por entonces, su papel en la sociedad

"donde al reconocimiento a la inserción de nuevos vocablos y a la lógica transformación del lenguaje, se une el espíritu de orientar esa transformación al

recoger su pulso en los diversos pueblos de habla castellana y de encauzar el uso del idioma dentro de la unidad que debe mantenerse para conservación de esa gran extensión cultural que representamos en el mundo" (BAPL, 22, 1987, 108-109).

1989 fue sede, en Costa Rica, del IX Congreso de Academias. La Peruana, presidida entonces por Estuardo Núñez (que fue designado Vicepresidente del Congreso), estuvo también representada por Martha Hildebrandt. Ese Congreso discutió la ponencia "más controvertida... que sustentaba el cambio de ubicación" de los dígrafos *ch* y *ll* para devolverlos al lugar que habían tenido en la hora del Diccionario primero. Núñez recuerda que:

"El debate fue ardoroso no obstante las razones expuestas por la representación española y la recomendación de la UNESCO de acceder al cambio por exigencia técnica de la Informática Universal. Finalmente, en busca de consenso, se acordó que cada Academia se pronunciase sobre la propuesta después de analizar por separado la proposición" (BAPL, 23, 1991, 186).

Nosotros habíamos acordado apoyar desde el inicio la propuesta madrileña, que devolvía las cosas a su punto natural. Ese era el orden que había mantenido la Academia Española desde la hora inicial, y era —de otro lado— el que en la práctica lexicográfica universal tenía asegurada primacía. En ese congreso, Estuardo Núñez obtuvo aprobación unánime a su propuesta de pronunciar *Amazonia* en vez de *Amazonía*, pronunciación afrancesada que había alcanzado difusión entre nosotros.

Ya desde 1987 comienza a preocupar en nuestra institución el tema de que somos un país plurilingüe. Las investigaciones de Alberto Escobar habían puesto sobre el tapete el tema de la unidad y la diversidad. Y en el discurso que inau-

guraba el Coloquio Internacional con ocasión del Centenario de nuestra institución, se oyeron estas palabras:

“¿Qué deber alcanza hoy a nuestra centenaria institución en un país que agrega a los proclamados y repetidos yerros económicos y sociales, el indisimulado sabor de su porfiado subdesarrollo cultural? ¿No será acaso memorable deber nuestro, en esta hora de la celebración centenaria, proclamar llanamente que somos un país plurilingüe y pluricultural? ¿No será lúcido admitir que, siendo como en verdad somos país de varias lenguas, resulta impropio e inmoral perdernos en digresiones mientras el lobo espera afuera, y es, en cambio, urgente empeñarnos en que, por lo menos, la lengua más general, la lengua quechua, sirva para introducir a nuestros hermanos del Ande en los beneficios de la cultura europea? (L. J. Cisneros, BAPL, 22, 1987, p. 136).

Es por eso por lo que a la imperiosa necesidad de cumplir con el lema sugerido por Miró Quesada en 1967, la Academia se muestra interesada en apoyar la política de educación bilingüe intercultural. Y con esa intención, en momentos en que nos agobia el progreso electrónico y el indiscriminado avance del inglés, debemos preguntarnos cuál es la tarea y el destino de la Academia. No es distinto ni distante del que se ha planteado, en los últimos años, la Española, agobiada por el mismo contorno intelectual. Fernando Lázaro removió las estructuras de la casa madrileña, se arriesgó a la informática, se enfrentó a las batallas de la *ñ* y a los sinsabores de la *ll* y de la *ch*. Obligó a que aprendiéramos a modernizarnos las Academias hispanoamericanas. Y la reciente visita del Director García de la Concha ha servido ciertamente como llamada de atención. Las Academias ya no somos ovejas detrás del pastor madrileño. Somos una vasta asociación de energías y nuestros trabajos son ahora panhispánicos. La reciente edición de la nueva *Ortografía* lo dice a cabalidad. Y es que mucho ha cambiado en el horizonte de la cultura y en el horizonte extenso de los pueblos. Bastaría con que confrontá-

semos dos opiniones distantes y respetables. Menéndez y Pelayo decía, hablando de la Academia Española, en su *Historia de las ideas estéticas*, III:

“Fundada, sobre todo, para hacer el inventario de la lengua, para depurarla y acrisolarla de los vicios que un siglo de decadencia literaria le habían legado, y para poner un dique a la invasión ya terrible del galicismo, su misión fue, y tenía que ser, filológica más bien que crítica ni estética, y sólo de un modo muy remoto podía confluír en la dirección del gusto de prosistas y poetas” (Espasa Calpe, Buenos Aires, 1945, tomo III, cap. II, 196).

Eran verdaderamente otros los tiempos. Y, como ahora lo propone en su reciente y magnífica historia académica Alonso Zamora Vicente, es deber insoslayable y propósito cierto de la corporación madrileña:

“estar abierta a todas las corrientes nuevas, sea cual fuere su origen, y someterlas a un frío y riguroso examen. La lengua no tiene hoy a hombros (como creían tener los académicos del XVIII) un siglo de decadencia, al contrario, viene acompañada de un siglo refulgente, que, en sus finales, ha soportado y soporta una inundación de vulgaridad, de zafiedad protegidas. El remedio a esta última agravante (el descuido, la grotesca chocarrería provocativa) corresponde, en primer lugar, a las estructuras educativas y a su sometimiento a una ética casi universal, hoy torpemente menospreciada (...). Ahora es el anglicismo el que llega por todas las fronteras, penetra mucho más honda y más rápidamente que el secular galicismo, afecta a todos los grupos sociales...” (AZV, 548).

Claro es que tiene razón Zamora Vicente: “Si la Academia del s. XVIII fue esencialmente aristocrática, y la del XIX espejo de la burguesía pujante, y la del XX se nos presenta resueltamente intelectual y universitaria, la del siglo XXI

será la de la comunicación en su más amplio sentido" (ibíd: 549). Y es que hoy el problema ya no solamente concierne a los escritores, a los creadores artísticos, sino a los usuarios todos. Ya no interesa únicamente el campo de la lengua escrita como estímulo de observación. La lengua oral reclama mesas de trabajo especializado. El hombre de la calle, los artistas ambulantes de la palabra tienen que convocarnos a reflexión. Ya no podemos los académicos ignorar lo que ocurre en el campo de la entonación:

"El prurito de *aparentar imagen*, más que un real conocimiento de lo que se está diciendo, defecto muy frecuente en locutores de televisión, ha dislocado la gravedad acentual española y hace que no se reconozca la cadena fónica" (AZV, 551).

Toda Europa se inquieta ahora en los círculos oficiales (y hasta en los parlamentarios) por el poder de la lengua. Pero hay que estar alertas. No es en manos de los políticos y los gobernantes que podemos confiar la tarea de proteger el curso y el destino de la lengua. Es un problema de educación lingüística; es la escuela la que debe responsabilizarse por lograr la unidad de la lengua culta, ese lenguaje "puro, el propio, el elegante y claro, está en los discretos cortesanos, aunque hayan nacido en *Majalahonda*" (*Quijote*, II, 19).

Pero ¿cuál es hoy el ideal de lengua? Discutirlo es incurrir en la ingenuidad. En los amenes del siglo XX Madrid ha dejado de ser, por cierto, el modelo apetecible de lenguaje. Lo sabemos todos, filólogos o no. En todo el mundo (y por cierto en el hispánico) las capitales han sido invadidas por la provincia. Si antes los provincianos querían hablar como en la capital, nadie sabe cuál es la norma capitalina. Nuestra patria lingüística es ahora ancha y alcanza al horizonte. Somos un vasto "territorio con una lengua ejemplar" (AZV, 553). En la variedad de nuestras *variedades* hispanoamericanas está ahora viva, entera, reluciente, la unidad del español general

y tiene los nombres de Salinas y Juan Ramón, de Machado y de Neruda, de Carpentier y de Azorín.

En ese maremágnum mucho tenemos que hacer nosotros en nuestra casa peruana. Estamos ahora empeñados en la conjunta labor a que Madrid nos ha convocado; el diccionario de Americanismos, por un lado, y el nuevo y revolucionario *Diccionario de Dudas*. Y sigue en pie, entre avances y tropiezos, la idea de Jiménez Borja de editar algún día (mejor dicho, de encarar algún día) la preparación del *Diccionario de peruanismos*, esfuerzo que llevó individualmente a cabo nuestro llorado amigo Miguel Ugarte Chamorro y que hoy se expresa en su póstumo *Vocabulario de peruanismos*. Nos espera, pues, trabajo esperanzado. Y lo hemos de lograr cuando llegue el día en que nos reconozcamos todos, como auguró Vallejo, “ganando en español toda la tierra”.

PROCEDIMIENTOS DISCURSIVOS EN UNA CARTA ROMANCEADA*

(A propósito de cierta misiva de un minero peruano
a una monja mexicana, s. XVII.)

Enrique Ballón Aguirre
Arizona State University

La mejor poesía será la crítica retórica...
Wallace Stevens (*Diario*, 1899)

...una vez más la retórica muerde la literatura.
Roland Barthes (*Aide-mémoire*, 1970)

La carta, una de las manifestaciones del intercambio generalizado, desborda la noción metafísica de la literatura. En efecto, la circulación epistolar comparte la llamada "comunicación intersubjetiva" con los discursos tenidos por literarios, pero el carteo cotidiano toca una zona fiduciaria a la vez más cercana al efecto de sentido "realidad" (el discurso epistolar es más "realista" que el discurso lírico o novelesco) y

* Versión revisada de la disertación debatida en el simposio *La cultura literaria en la América Virreinal-Concurrencias y diferencias*, convocado por el "Seminario de Cultura Literaria Novohispana" del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México (26 al 28 de septiembre de 1994).

más delicado que la confianza dispensada normalmente en cualquier fenómeno de recepción: la carta, definida según el canon léxico como escrito de carácter privado dirigido por una persona a otra, estrecha el canal del pacto literario de privanza entre escritor y lector para aovillarse en la confianza de persona a persona.

De ahí tanto la fuerza de convicción fiduciaria máxima que ofrecen los documentos conocidos como “carta blanca”, “carta notarial”, “carta credencial”, “carta de guía”, etcétera, portadores, por consenso, de información verídica asegurada, como el paradigma de infidencia que supone la ruptura del pacto de privacia epistolar, la difidencia que conlleva, por ejemplo, la “carta abierta”, es decir, aquella que, aun dirigida a cierta persona, se hace pública.

Pero la literatura se apodera de cualquier tipo de discurso, por más pragmático que éste sea —una conversación corriente (De Beauvoir), la cuenta de un restaurante (Joyce), anuncios comerciales (Cortázar), las pancartas (Pirandello, Brecht), varias recetas de cocina (Esquivel)— para acentuar el verosímil de su trama y, ciertamente, la carta ofrece desde siempre (los cuentos maravillosos, Rabelais, Huamán Poma de Ayala, las novelas epistolares del s. XVIII, Pascal, Vieira, Goethe, Poe, Rilke, Gide y Claudel...) una coartada que crea tensiones discursivas entre el valimiento interpersonal propio de la carta y la naturaleza divulgatoria del discurso literario: toda carta inscrita en un texto literario, por más ficticia que sea, se convierte en una “carta abierta” y con ello en un gesto público y político, una difidencia manifiesta. J. W. Goethe, el veredero de las cartas íntimas del joven Werther, ¿no toma el aspecto del avieso Asmodeo, ese demonio indiscreto e insolente que levanta los techos de las casas para curiosear lo que sucede en ellas?

De hecho, el discurso epistolar literario o no es un monólogo cuya voz se inserta en un diálogo ficticio, distinto de la conversación que es una intercomunicación inmediata. El

discurso epistolar siempre se halla sometido a una proxémica distanciada tanto temporal como espacial, lo cual no sólo crea tensiones particulares entre los correspondientes sino que instala lo imaginario simbólico¹ en la relación interpersonal. Y dicho imaginario simbólico es, por fuerza de las cosas, “un fenómeno cultural, circunscrito y variable en el tiempo y el espacio social”² de su producción, máxime si se le observa como un género literario.

Por lo tanto, ¿cuáles son las características de la discursivización particular de una epístola versificada en la literatura colonial de América? Intentaré formular una hipótesis susceptible ciertamente de ser refutada a partir, por un lado, de las morfologías de la enunciataria-destinataria y del enunciador-destinador y, por la otra, del vertimiento de las modalidades halotácticas *saber* y *creer*; todo ahormado por los medios de expresión retórica —tropos y figuras— que desde luego no son un simple ornamento del discurso sino la dimensión esencial del acto de significar en la epístola-poema que dirigiera el minero peruano Juan del Valle y Caviedes a la monja mexicana Sor Juana Inés de la Cruz en la segunda mitad del siglo XVII.

1. EL TEXTO

En calidad de corpus, incluyo a continuación el texto completo del mencionado romance-poema³:

¹ En el sentido que da J. P. Sartre (1964) a esta expresión.

² A. J. Greimas, 1988: 5.

³ Transcribo de Juan del Valle y Caviedes (1990: 613-617). M. L. Cáceres, quien ha concordado las obras allí incluidas, consigna este texto bajo el rubro “Poesía de circunstancias” y lleva el N.º 163.

CARTA QUE ESCRIBIÓ EL AUTOR A LA MONJA DE MÉXICO
HABIÉNDOLE ÉSTA ENVIADO A PEDIR ALGUNOS DE SUS VERSOS
SIENDO ELLA EN ESTO Y EN TODO EL MAYOR INGENIO
DE ESTOS SIGLOS

ROMANCE

Por vuestro ingenio divino,
sutil, la del oro llaman,
si a influjos los dos de Apolo
cultiváis venas de Arabia.

5 El aplauso vuestro es tal,
que porque sabio sonara,
en docto clarín de letras
fundió de bronce la fama.

10 De su materia hizo imprenta,
que en muchas sonoras planas
hablan con lo que se mira,
porque se ve lo que hablan.

15 De vuestras obras he visto
algunas, para admirarlas
no como merecen, sino
como mi entender alcanza.

20 Pésame de no tener
envidia para ensalzarlas;
que luce más la virtud
cuando este vicio la apaga.

También fuera ser soberbio
intentar vuestra alabanza,
que el ciego de entendimiento
por la fe del tacto alaba.

25 En el mar de vuestro ingenio
veo lo que el mío alcanza

y en lo poco que percibo
conozco lo que me falta.

Dícenme que sois hermosa,
30 para ser en todo rara,
pues así sois de las feas
discreta excepción gallarda.

35 Naturaleza, sin duda,
discurriendo que no hallaba
fealdades, que a tan grande
ingenio contrapesaran,

se explicó por lo contrario
con su saber, e irritada,
dándoos de gracia, hermosas,
40 lo que no pudo en desgracias.

Un lugar que está entre dos
volcanes de fuego y agua
para ser notable en todo
dicen que fue vuestra patria.

45 Y por eso la memoria
y el entendimiento se hallan
iguales en vos, que es cosa
que a ningún sujeto iguala:

50 porque la humedad y el frío
a la memoria adelantan;
y sequedad y calor
al entendimiento inflaman.

Mis obras pedís, y es cierto
que a mí me hacéis muchas malas,
55 pues no es bueno que sepáis
por extenso mi ignorancia.

Ahí las envío, y yo quedo
dando a la cinta lazadas,
como niño que temblando
60 llega a corregir la plana.

Porque como en el ingenio
sois el Morante de España,
mas que no firmas por premios
temo guarismos por tachas.

65 Y porque vuestra sentencia
sea piadosa en mi causa,
quiero dar de mis errores
disculpas anticipadas.

De España pasé al Perú,
70 tan pequeño, que la infancia
no sabiendo de mis musas,
ignoraba mi desgracia.

Heme criado entre peñas
de minas, para mí avaras,
75 mas ¿cuándo no se complican
venas de ingenio y de plata?

Con este divertimiento
no aprendí ciencia estudiada
ni a las puertas de la lengua
80 latina llegué a llamarla;

y así doy frutos silvestres
de árbol de inculta montaña,
que la ciencia del cultivo
no aprendió en lengua la azada.

85 Sólo la razón ha sido
discursiva Salamanca
que entró dentro de mi ingenio
ya que él no ha entrado en sus aulas.

- 90 La inclinación del saber,
viéndome sin letras, traza,
por haber de conseguirlas,
hacerlas, para estudiarlas.
- 95 En cada hombre tengo un libro,
en quien reparo enseñanza,
estudiando la hoja buena
que en el más malo señalan.
- 100 En el ignorante aprendo
aguda y docta ignorancia
que hay cosas donde es más ciencia
que saberlas, ignorarlas.
- 105 Pavesas de entendimiento
tengo de las luces claras
del vuestro, si en mí son humos
lo que en vos se ostenta llama.
- 110 Permitid, beldad discreta,
que os hable un rato de chanza,
porque es ser necio dos veces
el necio que en veras habla.
- 115 Vuestra fama mi señora,
en el clarín de la fama,
se suena en plausibles lienzos:
en cambray, rúan y holanda.
- 120 De Apolo heredáis, siendo hembra,
su ilustre, ingeniosa casa;
que no hay varones en los
mayorazgos de las almas.
- 120 Alimentos dais de versos
a cuantos de hacerlos tratan
hermanos, si no por sangre,
por vena ingeniosa de arca.

Corridos tenéis los hombres
porque vencéis su arrogancia,
amazona de discretos,
con diestras, agudas armas.

- 125 Y pues cualquiera hacer puede
saya en verso de su capa,
haced, para honrar ingenios,
un calzón de vuestra saya.

- Como hubo la Monja Alférez
130 para lustre de las armas,
para las letras en vos
hay la Monja Capitana.

- Emparedaros en coplas
se puede por muchas causas,
135 porque en tratándose de ellas,
todos a la monja sacan.

- Corréis con aqueste aplauso
la pelota de aclamada,
y nadie os la vuelve porque
140 todos quisieran hurtarla.

Y así os la vuelvo, porque
no llego a necesitarla,
pues en pelota está quien
desnudo de ingenio se halla.

- 145 Contagioso es vuestro aplauso
si se pega al que os alaba
pues crédito de entendidos
logran con vuestra alabanza.

- Y así el discreto y el necio
150 os hacen plausible salva:
el capaz, a carga abierta
y el tonto, a carga cerrada,

siendo éste el trueno del tiro
y el entendido la bala,
155 pues si el ingenioso apunta,
también el necio dispara.

Guárdeos Dios con los aplausos
de hermosa, entendida y sabia,
y con las dichas de necia
160 por premio de vuestras gracias.

Las variantes de este poema se encuentran en los *Manuscritos* (I) de la Universidad de Duke, f. 197 a 200; y (II) de la Biblioteca Nacional de Madrid, f. 254v. a 259. En la edición de la obra atribuida a Caviedes por Daniel R. Reedy (1984: 160) se cita las siguientes variaciones en los versos: 48. II: sujeto *igual*.

79: I: *estudiada* ni a las.

111: II: se *suenan* [...] plausibles.

128: II: de *exclamada*.

Tenemos, además, estas puntualizaciones a los versos:

62. M. L. Cáceres (1975: 134), señala que ésta es una "alusión al calígrafo español Pedro Díaz Morante, autor de un tratado sobre la enseñanza de la escritura"; sin embargo, F. de la Maza en *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia*, sostiene (pág. 110, nota 52) lo siguiente: "Fue este Pedro Morante (1565-1636) calígrafo español, que nada tiene que ver con el 'ingenio', pero Caviedes fue arrastrado, sin duda, por el elogio que de Morante hizo Lope y del título de un escrito del propio Morante llamado: *Nueva arte donde se destierran las ignorancias que hasta hoy ha habido en enseñar a escribir*".

86: Vargas Ugarte (1947: 34) corrige: *doctísima* Salamanca.

109. García-Abrines (1994: 33) n. 15bis, modifica este verso por "Vuestra gloria, mi señora," apoyándose en la siguiente razón: "Realizamos la corrección valiéndonos de un terceto de Quevedo, fuente e inspiración de Valle y Caviedes, que se sabía de memoria [sic] la obra de su maestro; poema número 283 en la edición de Blecua (la redondilla es nuestra):

*Bien te debe la Fama el ocuparse
en sólo celebrar tu nombre y gloria
si tu clarín tan gran aliento alcanza*".

122. García-Abrines (op. cit., p. 34, n. 21) trae el siguiente comentario sobre el vocablo "arrogancia": "Alusión a las famosas redondillas de sor Juana que empiezan,

*Hombres necios que acusáis
a la mujer sin razón,
sin ver que sois la ocasión
de lo mismo que culpáis:*

y terminan (la redondilla es nuestra):

*Bien con muchas armas fundo
que linda vuestra arrogancia,
pues en promesa e instancia
juntáis diablo, carne y mundo."*

129. Referencia a Doña Catalina de Erauso, conocida con ese apelativo, quien corrió numerosas aventuras en el Virreinato del Perú; cf. De Vallbona, Rima, 1992; Merrim, Stephanie, 1993.

133. García-Abrines (Ibíd., p. 35, n. 24) opina que hay un juego de palabras entre 'emparedaros'/pareados', término éste último implícito en "coplas" y cita a R. Barcia: "Llábase *copla*, porque los versos van *pareados*, como si dijéramos: *copulados* o unidos".

136. García-Abrines (Ibíd., n. 25) ilegítima y paracrónicamente interpreta: "*monja*, juego con *jamón*"; cita nuevamente a R. Barcia quien, a su vez, copia al DRAE en el significado figurativo actual de 'emparedado' ("lonja pequeña de jamón u otra vianda fiambre, servida entre dos pedacitos de pan"), acepción moderna que no se halla consignada ni en Covarrubias ni en el DA; tampoco aparece registrada por Boyd-Bowman, 1971.

141. García-Abrines (Ibíd., n. 26) modifica: "y yo así os la vuelvo, porque".

159. García-Abrines interpreta 'necia' a partir del sentido bíblico de la palabra (Corintios 1, III, 18, en la versión de la *Vulgata*): "Si quis videtur inter vos sapiens esse in hoc saeculo, stultus fiat ut sit sapiens". Su traducción es: "¡Nadie se engañe! Si alguno entre vosotros se cree sabio según este mundo, hágase necio, para llegar a ser sabio"; los versículos 19 y 20 continúan: "pues la sabiduría de este mundo es necedad a los ojos de Dios. En efecto, dice la Escritura: *El que prende a los sabios en su propia astucia*. Y también: *El Señor conoce cuán vanos son los pensamientos de los sabios*".

2. EL CONTEXTO

Merced a los esfuerzos de Guillermo Lohmann Villena, en 1944 se dio a conocer el romance de Juan del Valle y Caviedes que hasta entonces había permanecido perdido en la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid⁴. Ahora bien, desde su difusión moderna el texto del romance ha dado lugar principalmente a dos géneros de preocupaciones extratextuales:

⁴ El artículo en que el historiador G. Lohmann Villena dio a conocer este poema fue el siguiente: "Una poesía autobiográfica de Caviedes inédita". *Boletín Bibliográfico de la Biblioteca de la Universidad de San Marcos*, XIV, 1-2. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1944. 100-102.

a) ¿Cómo se enteró Caviedes de la existencia de Sor Juana y de su producción literaria?; a la inversa, ¿realmente Sor Juana conocía la poesía de Caviedes y le pidió “algunos de sus versos” o fue sólo un “amaño de este último quien, con el pretexto de rendir homenaje a Sor Juana, fingiera el interés de ella por conocer sus obras”?⁵. A estas cuestiones responde G. Lohmann Villena, constatando que por entonces la poesía de Caviedes no había alcanzado la nombradía suficiente para que su fama llegase hasta Nueva España, ya que “la primicia de Valle y Caviedes impresa la constituía su romance sobre el terremoto [de Lima] de 1687” y respecto del Conde de Monclova, quien fue Virrey en México y luego pasó al Perú el 18 de abril de 1689 con el mismo cargo, “no hay constancia de que tuviera mayor familiaridad con la exquisita lírica, todo lo contrario de su predecesor en el cargo, Tomás Antonio de la Cerda y Enríquez, conde de Paredes (1680-1686)”⁶.

Dentro de este orden de cosas, L. Fox-Lockert⁷, animada por enfielar a Sor Juana y Caviedes, resalta sin medida la figura literaria de su congénere en detrimento de Caviedes con la típica falta de ponderación en estos casos. Reseña así las similitudes entre Sor Juana y Caviedes —la contemporaneidad de sus existencias en las dos capitales de los Virreinos españoles en América, el autodidactismo de ambos, la subversión de la escritura (“son rebeldes frustrados”), el

⁵ G. Lohmann Villena, 1990a: 62, n. 196. Para L. Fox-Lockert, 1978: 229, “Resulta increíble aceptar el hecho de que su fama haya trascendido a México y que allá Sor Juana Inés de la Cruz se haya interesado en escribirle y pedirle sus poemas. Este es un tema de especulación. Entre los poemas que ella recibió y contestó no se halla el de Caviedes [...] Es muy posible que Caviedes usase una licencia poética para dedicarle a ella un poema: rendirle homenaje y al mismo tiempo usar de este pretexto para vanagloriarse un poco”.

⁶ Ibid.; agrega Lohmann Villena que en el séquito que llevó el mismo Virrey de la Cerda a Nueva España, “pasó en calidad de criado cierto Isidro del Valle y Caviedes, madrileño, que permaneció en la capital novohispana hasta 1690”.

⁷ L. Fox-Lockert (1978).

sentido de humor e ironía, el individualismo, la “honestidad integral”— pero especialmente sus diferencias siempre en demérito del segundo, comenzando por la sexual, “la *posición* que ambos ocupan en el universo poético de su tiempo”, la lucha contra las convenciones sociales sobre la mujer de la primera y el resentimiento del segundo tanto contra su mala fortuna como la misoginia que supuestamente se encuentra en su poesía; Sor Juana “es el Sol” y “la creatividad”; Caviedes, “un planeta menor” y “el poeta del desengaño”. Ambos, finalmente, expresan el barroco y en ellos “la América Colonial se revela”.

En el extremo opuesto a Fox-Lockert se encuentra G. Bellini^{7a} quien desde su atalaya masculina escribe:

el poeta limeño se levanta por encima de la monja mejicana precisamente por la afirmación de que la razón y sobre todo el hombre constituyen la fuente de sus conocimientos. La declarada inferioridad al «Fénix de México» se transforma así, para nosotros, en extraordinaria superioridad del rudo poeta de la Ribera, cuya poesía asume matices extraordinariamente humanos y huele realmente a “frutos silvestres”.

Por su parte M. L. Cáceres⁸ menciona el romance N.º 48 que Sor Juana escribió con el título *Respondiendo a un caballero del Perú, que le envió unos barros diciéndole que se volviese hombre*⁹, encontrando que su “tema es coincidente”

^{7a} G. Bellini (1966: 160).

⁸ M. L. Cáceres (1990: 929-930). Cf. el comentario de J. A. Rodríguez Garrido, 1992.

⁹ Sor Juana Inés de la Cruz (1976: 136-139). A. Méndez Plancarte ha agrupado este y otros romances epistolares con la advertencia “sin fechas conjeturables”; sin embargo al anotar los romances N.ºs 49bis y 50 dice —Ibíd. 442, v. 105-443, tit.— que estos poemas son fechables “en 1692, o poco después”, conjetura que da pie a G. Lohmann Villena para pensar en la posible intervención del Conde de la Monclova en el contacto entre Sor Juana y Caviedes o el Conde de la Granja.

con los versos 121 a 133 de la *Carta* de Caviedes, pero supone al mismo tiempo que el término *barros* [búcaros] “es una lectura defectuosa del original en donde probablemente se consignó *versos*”, cosa que de probarse, la *Carta* de Caviedes “fue recibida y obtuvo alambicada y erudita respuesta”.

Sobre la “coincidencia”, véase más adelante 3.4.7; en cuanto a la conjetura, ésta no tiene asidero: el término *barros* no sólo aparece en el título del romance de Sor Juana, sino en mayúscula en los versos 73 y 83 del mismo poema, e incluso en el verso 71 se menciona el vocablo *búcaros* que según el D. A.¹⁰ era en la época un parasinónimo de *barros*.

¹⁰ D. A., 1984: I, 576, 694: “**Barro**. Se llama también el vaso que se hace de diferentes hechuras y tamaños de tierra olorosa para beber agua, que por otro nombre se dice Búcaro”; “**Búcaro**. Vaso de barro fino, y oloroso, en que se echa el agua para beber, y cobra un sabor agradable y fragante. Los hay de diferentes hechuras y tamaños. *Vienen de Indias*, y son muy estimados y preciosos” (el énfasis es nuestro). Cf. Sor Juana Inés de la Cruz (1978: 433, v. 71-80). Por ejemplo, Don Francisco de Quevedo, 1981: 846, 925, 1094, alude varias veces tanto a los “barros” como a los “búcaros”; así, en su romance *Quejas del abuso de dar a las mujeres*, el verso 12 dice “dos búcaros de la maya” y J. M. Blecua comenta: “*búcaros de la maya*, los búcaros, como vasos pequeños, ‘de cierta tierra colorada que traen de Portugal... destos barros dicen que comen las damas por amortiguar la color o por golosina viciosa’ (Covarrubias, *Tesoro*). Los *búcaros de la maya* procedían de Lisboa, llamados así quizá por ser fabricados por una familia de alfareros apellidados *Maia* o *da Maia*, pero también pudieron llamarse así por la joven que representaba a la maya en las fiestas de ese nombre, que podría llevar un búcaro con agua de mayo, a juzgar por ciertas referencias literarias de la época”; en el romance *Responde con equivocación a las partidas de un inventario de peticiones*, versos 61-64, dice: “En los barros, quedo en duda / de cuáles se los ofrezca: / de los que tengo en la cara, / o los que hará cuando llueva” y J. M. Blecua anota: “*barros*, los búcaros hechos de barro, que mascaban las doncellas de la época” [a mi parecer esta última interpretación es incorrecta en la medida que aquí la primera acepción de “barros” menciona a los granillos que salen al rostro y la segunda al lodo que se forma en las calles cuando llueve]; finalmente, en el *Romance burlesco* se encuentran los versos 9-12: “de aquellas buenas salidas, / que, por salir de él son buenas, / do, a ser búcaros de barros, / fuera sin fin la riqueza;”, que J. M. Blecua explica: “Porque las damitas habían dado en comer barro en forma de búcaros”.

Además, la rección semántica de las respectivas estrofas en su dimensión semisimbólica sólo admite este sentido:

- 70 Y paso a estimar aquellos
hermosamente sutiles
Búcaros, en quien el Arte
hace al apetito brindis:
- 75 Barros en cuyo primor
ostenta soberbio Chile,
que no es la plata, no el oro,
lo que tiene más plausible,
- 80 pues por tan baja materia
hace que se desestimen
doradas Copas que néctar
en sagradas mesas sirven.
- Bésoos las manos por ellos,
que es cierto que tanto filis
tienen los Barros, que juzgo
que sois vos quien los hicisteis.

Si bien no es admisible leer “versos” donde dice “Búcaros” y “barros”, cabe ciertamente la posibilidad de que estos últimos vocablos sean metáforas del primero, hipótesis plausible a ser falsada con un análisis retórico y semántico. En cambio, si nos atenemos únicamente a la dimensión testimonial —debatible, por cierto— del mismo romance-respuesta, ¿no podría pensarse más bien que el enunciatorio-corresponsal, a quien Sor Juana menciona como “Navarrete” en el verso 44¹¹,

¹¹ Según A. Méndez Plancarte —Sor Juana Inés de la Cruz (1976: 432-433)— al comentar el título del romance-epístola dice: “Ese ignoto *Caballero del Perú*, venido a la N. E. [Nueva España] (v. 115-6 y 134), y apellidado Navarrete (v. 44), obsequió a Sor J[ua]na unos *búcaros* de barro de Chile (v. 74), con unos versos suyos —hoy perdidos—, donde a vueltas de elogios y con la más lisonjera intención, le diría esa impertinencia de que ojalá *se volviese hombre...* De las dos epístolas a las que

le envió de obsequio junto con su poema algunos recipientes de orfebrería, lo cual terminaría por completar el sentido total de ese romance-respuesta?¹² Fuera de la mención del indicado Navarrete,

De extraño ardor inflamado
hace que incendios respire;
y como de Apolo, de
Navarrete se reviste.

Sor J.[uana] contesta en el presente Romance y en el núm. 50, aseguró D. José Ma. Vergara (*Hist. de la Lit. en Nueva Granada*, p. 176), que eran del bogotano Alvarez de Velasco Zorrilla (cfr. lo anot. al frente de los núms. 61 y 62). Pero D. Juan León Mera (*Obras Selectas de la célebre Monja de Méjico*, Quito, 1873, p. LXXI) ya arguye que 'no cabe suponer que la sabia Monja hubiese cometido el error de confundir a la Nueva Granada con el Perú', aún sin contar que tales Romances son de dos diversos Autores, que Sor J.[uana] mismo revela: *Navarrete*, y el *Conde de la Granja*". A continuación, al comentar el poema numerado 48^{bis}, A. Méndez Plancarte —Ibíd. 434-435— se explica: "Romance ajeno, que un Caballero recién venido a la N.E. escribió a la M. Juana, y que va aquí por ser al que ésta respondió en el núm. 49. Podría pensarse en el mismo peruano *Navarrete*, al que contesta el núm. 48. No así en el Conde de la Granja (cfr. núms. 49 bis y 50), que nunca pisó esta tierra; ni el santafereño Alvarez de Velasco Zorrilla (cfr. lo anot. a los núms. 61 y 48), quien tampoco vino jamás".

Un estudio filológico del apellido Navarrete podría dar una pista para decidir estas conjeturas y otra como la siguiente: Navarrete, en el poema de Sor Juana, sería un epónimo de "poeta"; por lo pronto, según el D. A. *navarro* es una "voz de la Germania que significa el Ansarón", *ansarón* es un "ansar pequeño" y *ansar* "ave doméstica muy parecida al Cisne, aunque algo menor y de color pardo, lo mismo que el Ganso o Pato", significado que estaría en concordancia con la intención paródica del Romance N.º 48. A los poetas en el Virreinato del Perú se les llamaba con una localización regional de la antigua antonomasia Poeta = Cisne, "los Cisnes del Rimac" (cf. G. Lohmann Villena, 1990a: 58).

¹² Hay otras epístolas-romances de la misma índole, vrg. el N.º 17 *Celebra el cumplir años la Señora Virreina, con un retablitto de marfil del Nacimiento, que envía a su excelencia*, el N.º 26 *Presentado a la Señora Virreyna un andador de madera para su Primogénito*, el N.º 44 *A la misma Excm. Señora (la condesa de Galve), enviándole un Zapato bordado, según estilo de Méjico, y un recado de Chocolate*, etc.

- 45 Nuevas sendas al discurso
 hace, que elevado pise,
 y en nuevos conceptos hace
 que él a sí mismo se admire

y del hecho de que en este poema N.º 48 se alude expresamente —siempre en la dimensión testimonial— a la presencia de su destinatario en México donde, según la documentación histórica que contamos, nunca estuvo Caviedes y menos en calidad de desterrado:

- generoso peruano
 que os lamentáis de infelice,
115 ¿que Lima es la que dejasteis,
 si acá la *lima* os trajisteis?

- A vos de Perú os destierran
 y nuestra Patria os admite,
135 porque nos da el Cielo acá
 la dicha que allá despiden.

- Bien es que vuestro talento
 diversos climas habite:
 que los que nacen tan grandes,
140 no sólo para sí viven

la posible conexión epistolar entre ambos textos no tiene fundamento.

Por último, O. Paz¹³ menciona a partir de A. Méndez Plancarte que “En Sudamérica [Sor Juana] tuvo varios admiradores, como el conde de la Granja y el satírico peruano Juan del Valle y Caviedes”. Visto ya lo concerniente a Caviedes, en lo que respecta al Conde de la Granja, efectivamente A.

¹³ O. Paz, 1990: 327. En las páginas 290 a 292 glosa el romance 48 de Sor Juana.

Méndez Plancarte consigna bajo el N.º 49 bis el *Romance de un Caballero del Perú (el Conde de la Granja)*, en elogio de la Poetisa, suplicándole que su rendimiento fuese mérito a la dignación de su respuesta¹⁴ y el romance-respuesta de Sor Juana que lleva el N.º 50, *En que responde la Poetisa, con la discreción que acostumbra (al Conde de la Granja que le había escrito el Romance "A vos, Mejicana Musa"...)*; y expresa el nombre del Caballero Peruano que la aplaude¹⁵.

G. Lohmann Villena hace notar que como en el caso de Caviedes, "en cuanto al Conde de la Granja, su producción poética conocida arranca de 1701"¹⁶, es decir, 6 años después del fallecimiento de Sor Juana (1695). Esta afirmación no es

¹⁴ A. Méndez Plancarte —Sor Juana Inés de la Cruz (1976: XVIII-XIX, 441-442)— anota al transcribirlo: "Romance ajeno, cuyo anónimo autor identifica Sor J.[uana] al responderle en el núm. 50, identificándolo como el Conde de la Granja. Este, D. Luis Antonio de Oviedo y Rueda (tío segundo de nuestro P. Juan Ant.[onio] de Oviedo, S. J., bogotano, pero Provincial de la Compañía de Jesús en la Nueva España y biógrafo del P. Núñez de Miranda), 'fue natural de Madrid, pero... pertenece al Perú, donde se avencinó definitivamente, después de haber sido Gobernador de la Provincia de Potosí', figurando en la *Flor de Academias* que reunía el Marqués de Castell dos Ríos, el Virrey de Lima, por 1709... sus obras graves y mayores son un *Poema Sacro de la Pasión* (1244 coplas de romance, Lima 1717 y Méj.[icol] 1787), y la *Vida de S. Rosa* (12 cantos de octavas, Madr.[id] 1711, y Méj.[icol] 1729), que Menéndez y Pelayo —aun juzgándolo 'mediocre', por gongorino— confiesa 'se lee con gusto' en su 'valiente pintura de una erupción del Pichincha', o en sus pasajes de los edificios limeños o las incursiones piráticas, y lo proclama 'original y romántico' en su fantasía 'del Inca Yupanqui, encadenado a un risco de los Andes', y 'superior como poeta' al mismo Peralta Barnuevo... (*Hist.[oria] de la Poes.[ía] H.[ispano] A.[americana]*, II, 1913, pp. 199-207). Mas este su *Romance a Sor J.[uana]*, no advertido por M.[enéndez] y P.[elayo] ni quizá por los críticos peruanos, y único ejemplo suyo que conozcamos en ese tono de familiar y sonriente cortesanía, revela ingenio, gracia y sabroso pintoresquismo de muy elevada ley".

¹⁵ Sor Juana Inés de la Cruz (1976: 148-158). A. Méndez Plancarte —Sor Juana Inés de la Cruz (1976: 443)— indica que esta *Respuesta* es "fechable en 1692, o poco después".

¹⁶ *Ibid.*

correcta, ya que entre las obras de Luis Antonio de Oviedo Herrera y Rueda, Conde de la Granja (1636-1717), se cuenta el romance a San Jacinto compuesto en 1656 y la comedia *Los sucesos de tres horas* en 1666. Lohmann Villena agrega luego: “el Conde de la Granja le dedicó [a Sor Juana], alrededor de 1692, un romance laudatorio. La fecha referida podría suministrar algún asidero para conjeturar la mediación del Conde de la Monclova en esta comunicación, pero de todas formas es aventurado cualquier aserto sobre este extremo. Ni en el testamento cerrado del Conde de la Granja, de 18.II.1714, ni en el inventario de sus bienes practicado con posterioridad a su óbito, en 3.VIII.1717, se descubren rastros de la relación que nos ocupa (Nicolás de Figueroa, 1717-1720 (486), fols. 305 y 307)”¹⁷.

Sea lo que fuere, los poemas N.^{os} 49 bis y 50 constituyen un conjunto intertextual independiente, distinto en su constitución semántica tanto de la *Carta* de Caviedes como del romance-respuesta N.^o 48 de Sor Juana Inés de la Cruz.

b) ¿En qué medida un texto poético, cuya dimensión semi-simbólica¹⁸ es mucho más acusada que en cualquier otro tipo de discurso, puede servir de testimonio histórico-biográfico? La cuestión surge debido al constante empleo de los versos de la *Carta* de Caviedes¹⁹:

—para corroborar datos supuestamente autobiográficos: los versos 77-78 justifican todo un largo comentario de reconstrucción biográfica que comienza: “Las noticias más

¹⁷ G. Lohmann Villena (1990a: 62), n. 197.

¹⁸ Lingüística y semióticamente, los discursos formales “se caracterizan por la conformidad entre las unidades del plano de la expresión y del plano del contenido”, mientras que los discursos semisimbólicos “por la correlación entre categorías que dependen de los dos planos”, A. J. Greimas, J. Courtés y otros, 1991: 227-228.

¹⁹ L. J. Cisneros (1990: 95), constata: “Lo poco que se sabe de él [Caviedes] es fruto de haber creído a ojos cegarritas en cuanta información de orden autobiográfico se desliza en su obra”.

antiguas de la presencia comprobada de Valle y Caviedes en el Perú se remontan a 1669. Desde esos primeros momentos aparece ya participando en quehaceres mineros, que constituirían el eje de su existencia hasta el final de ella, treinta años después. El 19 de Octubre de dicho año...²⁰.

—a la inversa, para sustentar una suposición pseudoética: por ejemplo, los versos 77 a 80 respaldan este juicio: “Vida y formación de autodidacta. Es *sincero*, por eso, cuando califica a su obra como fruto de ‘inculta montaña’²¹;

—para ambos designios —autobiográficos y pseudoéticos— se parafrasea estos y varios otros versos entresacados de la épístola-poema, con total prescindencia del cotexto poético en que se encuentran: “encomtram-se algunos versos [93, 78, 8-82] que indican estar o poeta *consciente* de que sua poesia hauriu de fontes populares”; “Caviedes nascera na Espanha, e não no Peru, vindo para o Novo Mundo ainda em tenra idade, ou ‘tan pequeño’, como anuncia o poeta [versos 69 a 72]. A *veracidad* da informação, conténida nesses versos se confirma em seu

²⁰ G. Lohmann Villena, 1990a: 25. Si los documentos notariales y de escribanía (poderes, contratos, autorizaciones, sociedades,...) cuya dimensión simbólica es plenamente formal y merced a ello se construye la convicción histórico-biográfica de las actividades de Caviedes, el discurso poético semi-simbólico por definición ¿ofrece un grado de caución comparable? Aunque en el caso mencionado el historiador tiene el cuidado de no establecer una dependencia explícita entre los versos y el hecho biográfico —como lo hace, por ejemplo D. R. Reedy (1982:295)—, ésta queda implícita. M. L. Cáceres extrae a su vez (cf. J. del Valle y Caviedes 1990: 594) la estrofa 24 de la *Carta* para exornar en calidad de epígrafe la serie de poemas incluidos en la sección “Poesía de circunstancia”.

²¹ L. J. Cisneros (1990: 102) (el énfasis es nuestro). Además del hecho que es prudente deslindar el plano semisimbólico del plano formal de esos versos, ¿como se puede asegurar la “sinceridad” o “insinceridad” de un enunciado en sí y por sí, esto es, una configuración discursiva ética sin un correlato extratextual demostrado?

testamento, onde o poeta declara haver na cidade de Porcuna”; “Caviedes *revela* que desde muito jovem teve que enfrentar situações difíceis e duras [versos 73 a 76]”; “Caviedes parece não haver recebido educação formal esmerada (...) No caso de Caviedes, porém, a arte da grafia e da versificação parece não ter sido aprendida formalmente na escola, mas, sim, através de seus *esforços* de autodidatismo e dos ensinamentos da própria vida, como revelan os versos [77 a 88]”²², etcétera;

—en fin, para apoyar una glosa hermenéutica: los versos 53 a 56 inducen esta interpretación de filiaciones literarias y filosóficas que nos llevan hasta las Luces francesas: “La alusión a la ignorancia no es uno de tantos sofisticados recursos de la ‘modestia literaria’ [...] esta alegada ‘ignorancia’ no le impidió vivir [a Caviedes] al día en materia de algunas lecturas que andaban en la preocupación general de un hombre inquieto del siglo XVII; porque es evidente que si no cita expresamente a Góngora y Quevedo, cuya asimilada lectura se comprueba a cada instante, su información no se circunscribe a los nombres (que sí cita) de Lope y de Guevara. *Ignorancia* quiere decir tan sólo anunciar que sus humanidades no tienen origen universitario. Lo confiesa sin ambages (*ibíd.*): su ingenio no frecuentó Salamanca, pero aprendió a industriarse [versos 89 a 92]. Sólo la razón fue para él escuela. Y eso anuncia, por lo menos, que estamos en plena época cartesiana”²³.

²² L. H. Costigan (1991: 69, 77-78) (los énfasis son nuestros). “Conciencia”, “veracidad”, “revelación”, “esfuerzos”, son ahora otras tantas virtudes perceptivas y éticas atribuidas al hombre Caviedes a partir del poema que únicamente sirve para decidir situaciones extratextuales, por lo demás ya ampliamente demostradas (“Nem seus poemas, nem os seus documentos até hoje encontrados fazem referência à data de seu nascimento”: cf. G. Lohman Villena, 1990a: 21).

²³ L. J. Cisneros (1990: 102-103).

Fuera de la conocida admonición de R. Jakobson (1921) “¡Dejemos a los otros atribuir al poeta los pensamientos enunciados en sus obras! Hacer asumir al poeta la responsabilidad de las ideas y de los sentimientos es tan absurdo como el comportamiento del público medieval que apaleaba al actor que representaba el papel de Judas”²⁴, toda esta serie de circunloquios e inferencias aplicadas no al enunciador del discurso poético sino al hombre de carne y hueso Caviedes, con fines persuasorios o disuasorios y a partir de una interpretación testimonial de los versos, sólo tiene en cuenta la dimensión subsidiaria de *referenciación* de los textos y no la primaria de *referencialización*²⁵ literaria. Desde luego, este aprovechamiento de los posibles referidos del enunciado para dilucidar problemas contextuales, filológicamente legítimo siempre que se atenga a una manipulación mesurada, suele dejar en la sombra precisamente la naturaleza poética y semisimbólica de esos mismos enunciados: se les hace valer únicamente por sus virtudes informativas mas no intratextuales o poéticas propiamente dichas.

En el estudio que sigue me propongo, entonces, examinar únicamente el texto y en él las llamadas *referencialización horizontal* y la *referencialización vertical*²⁶ que, sumadas, permiten aprehender la dimensión semisimbólica del discurso poético epistolar.

²⁴ R. Jakobson (1973: 16).

²⁵ La *referenciación* “define la relación intersemiótica que mantienen las figuras del discurso con las figuras construidas del mundo natural (problemas de deicticos, de señales personales, espaciales, temporales, de onomástica, etc.)”; en cambio, la *referencialización* “conciene al conjunto de los procedimientos por medio de los cuales el discurso se apoya en sí mismo, remite a sus propias figuras (en ascenso y en descenso) y se asegura así de lo que podría llamarse su *continuum* referencial”, designando entonces “el conjunto de los puntos de apoyo internos que el discurso se da [...] para asegurar la continuidad de las representaciones figurativas”, A. J. Greimas, J. Courtés y otros (1991: 216).

²⁶ La *referencialización horizontal* corresponde al “encadenamiento sintagmático de los enunciados”, mientras que la *referencialización vertical* “produce, en comprensión, redes de referencia recíprocas en los diversos niveles del recorrido generativo”, *Ibid.*

3. EL COTEXTO: LA “Carta”

Obedeciendo a las reglas del género mixto —enunciación englobante y enunciado englobado— de la *misiva literaria*, la *Carta* de Caviedes se constituye como un monólogo del enunciador (en adelante, *destinador*) que la destina y que asume en el mismo monólogo un diálogo versificado con su enunciataria explícita, “la Monja de Méjico” (en adelante, *destinataria*).

3.1 *El título*

El título de la *Carta* anuncia el establecimiento del contrato de correspondencia entre el destinador y la destinataria, contrato que siendo en principio intersubjetivo e implícito, por el canon literario de la época se convierte en una *epístola-poema* explícita, abierta, y definida como “composición poética de alguna extensión, en que el autor se dirige o finge dirigirse a una persona real o imaginaria, y cuyo fin suele ser moralizar, instruir o satirizar” (DRAE), intencionalidad del destinador claramente manifestada a lo largo de su texto.

Pero además, puesto que el título es una condensación del *Romance*, constituye, respecto de él, su *catáfora*. Dicha condensación se descompone en las siguientes partes:

—el *contrato epistolar* propiamente dicho: es unilateral y la comunicación fática —normalmente tácita— se hace expresa pues los enunciados de todo el romance son enunciados de *consentimiento* emitidos como respuesta a una *petición* (“habiéndole esta enviado a pedir algunos de sus versos”), es decir, la epístola-poema se origina, en una primera instancia, merced a la *proposición* o /querer/ del Sujeto de Estado (S_2) (Sor Juana) que el Sujeto de Estado (S_1) (Caviedes) /haga/; a ello corresponde el /querer/ de S_1 como acceder al /hacer/ solicitado: la epístola-poema es, pues, la forma que toma el *compromiso* adquirido;

—la *personificación* de los contratantes: el destinador se actoriza con el apelativo “el Autor”, denominación sinécdoica que, en vez de expresarlo en el enunciado, lo encubre; en cambio, la destinataria es designada merced a otra sinécdoque, esta vez por *antonomasia*, “la Monja de México”, apelación que alude, de un lado, a un contenido a la vez más amplio y más preciso que el ordinario del trato (*ret.*) dado a una monja-de-México y, del otro, es un nombre común que no obstante sólo representa la persona y la obra de Sor Juana Inés de la Cruz;

—el *elogio* de la destinataria: un enunciado de género *epidíctico* cierra el título y en él la loa constituye una articulación principal del romance por su reiteración isotópica en la construcción de la etopeya (“el mayor ingenio de estos siglos” → “ingenio divino” → “el mar de vuestro ingenio”).

De este modo el título porta lo que se conoce como *plan* de la obra, texto presentado como un monobloque (*ret.*) ya que carece de divisiones en el plano de la expresión.

3.2 *El Romance*

La composición poética observa la tradición castellana muy en boga desde la Edad Media que en el *romance llano* respeta la asonancia de los versos pares octosílabos en cada copla o estrofa, siendo libres los impares. Esta propiedad común al *plano de la expresión* de todo el poema no se correlaciona, sin embargo, con el desarrollo del *plano del contenido* donde encontramos una segmentación temática cada trece estrofas y una coda:

- Estrofas 1-13: retrato de la destinataria;
- Estrofas 14-26: retrato del destinador;
- Estrofas 27-39: antitropo de la actividad literaria letrada;
- Estrofa 40: optación de despedida.

Las dos primeras segmentaciones y la coda inciden de preferencia pero no exclusivamente en el discurso-enunciación (“yo”: destinador; “tú”: destinataria), mientras que la tercera en el discurso-enunciado (“él”-“ellos”: los otros poetas, el público aficionado a la poesía, los críticos). Siguiendo este orden predispuesto por el texto y como una lectura total de la *Carta* es utópica; la lectura que sigue tiene como campo de validez plausible, es decir, susceptible de ser impugnado o convalidado, dos organizaciones discursivas paralelas cuyos operadores —articulaciones de sintaxis discursiva transfrásica— guiarán nuestra excursión, las sendas retóricas que organizan los elementos del nivel lingüístico constituido por tropos, antitropos y metáforas, y las sendas semio-estilísticas que establecen las correlaciones entre los diversos niveles y grados de densidad semántica allí ofrecidos donde se incluirá, además de las modalidades halotácticas y actualizantes *saber* y *creer*; las correlaciones regidas por las isotopías tanto horizontales como verticales que dan cuenta de la coherencia sintagmática del discurso.

3.3 *El retrato de la destinataria*

Dentro de las figuras del discurso, el *retrato* se ocupa de la descripción física y moral de un ser animado, real o ficticio. En efecto, el retrato es el medio que se emplea para personificar a la destinataria por medio de *enunciados atributivos* y al destinador de la *Carta* merced a *enunciados reflexivos*. A partir de esta constatación, la personificación de la destinataria procede por medio de una doble vía descriptiva, la presentación de sus *cualidades intrínsecas* (intelectuales y artísticas: “vuestro ingenio divino”) y *extrínsecas* (físicas: “Dicenme que sois hermosa”). Veamos en seguida cómo está construido este primer retrato.

3.3.1 *Preámbulo*

La presentación del retrato de la destinataria equivale al *apóstrofe* —cuya función es tanto designativa como fática—

marcado al iniciar las cartas corrientes; aquí abarca las dos primeras estrofas donde se recurre a los operadores discursivos invocación (panegírico e imagen literaria) y transporte.

3.3.1.1 *Invocación: panegírico e imagen literaria*

La *invocación* o proposición fática que establece en el enunciado la presencia de la destinataria de la *Carta*, comprende los primeros 12 versos y comienza con un proemio, su apelación exultante:

Por vuestro ingenio divino,
sutil, la del oro llaman,
si a influjos los dos de Apolo
cultivais venas de Arabia.

Comenzaré por transcribir la opinión de Francisco de la Maza^{26a} sobre esta estrofa: “Confesamos no entender estos primeros cuatro versos. Que ‘llamaran’ a Sor Juana ‘la del oro’ (?) es una novedad y una tontería. Y eso de que a influjos ‘los dos’, de Apolo —¿cuáles *dos*?—, ‘cultiváis venas de Arabia’, escapa a nuestra comprensión actual (testado: ¿Se referirá a que los versos eran como perfumes?)”^{26b}. Sin embargo, un breve vistazo filológico puede aclarar la “novedad y tontería”. En efecto, el ingenio y la sutileza²⁷ de un lado, y del otro el

^{26a} En *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia*, p. 108, nota 49. A. Alatorre (1980: 467), nota 91, dice que estos primeros versos “son algo elípticos, pero comprensibles si se tiene en cuenta la teoría de que el oro era engendrado por el Sol (= Apolo) en las entrañas de la tierra: el *ingenio* áureo de Sor Juana es hermano del oro (“venas de Arabia”)”. Nuestra interpretación difiere de la de ambos eruditos.

^{26b} A. Alatorre (1980:430), escribe a propósito de la recopilación de F. de la Maza que “no sólo no cumplió su propósito, sino que da muestras de haber entendido mal (de haber leído mal) mucho de lo recogido”.

²⁷ El *ingenio*, definido en el D. A., incluye la *sutileza*: “facultad o potencia en el hombre, con que sutilmente discurre o inventa trazas, modos, máquinas y artificios, o razones y argumentos, o percibe y aprehende fácilmente las ciencias”; por su parte, *sutil* “vale también agudo, perspicaz e ingenioso”, con lo cual estamos frente a un traslazo léxico, una parasinonimia.

apelativo “la del oro”²⁸ aplicados a la destinataria de la *Carta*, condensan ya, a la vez, su *panegírico* y su *imagen literaria* tanto en el aspecto intelectual como físico, imagen condensada que más tarde —versos 13-28 y 29-52— se verá expandida. Aquí, los tres primeros enunciados establecen su filiación con la figura “Apolo” que, desde luego, personifica a las artes y será el primer término de la isotopía *aticismo*²⁹ desarrollada posteriormente en la estrofa 29. El último enunciado evoca la invención literaria³⁰ e incluye la palabra “venas” con el sentido metafórico que le atribuye el D. A.: “se llama el numen poético o facilidad de componer versos y figuradamente se toma por la misma composición poética”. El *asianismo*³¹ (“Arabia”) así aludido en vez de oponerse al aticismo como normalmente sucede en la poesía barroca, lo perfecciona, y también desencadena la isotopía fuerte de orden horizontal o semémico correspondiente al *numen poeticum*³² que perma-

²⁸ El D. A. define esta locución como “ponderación que explica la hermosura, aseo y limpieza de alguna persona o cosa”.

²⁹ **Aticismo** (gr. *attixh*) se aplica a la delicadeza que distingue a los literatos atenienses del *siglo de oro*. M. Moliner (1979), define el **aticismo**, **ingenio** o **sal ática** como “ironía fina y de buen gusto usada por un escritor”.

³⁰ **Vena**, según el mismo D. A., “metafóricamente se llama al numen poético o facilidad de componer versos y, figuradamente, se toma por la misma composición poética”. Este mismo sentido de **vena** aparece en la tercera estrofa del *Romance* 72 de Caviedes dedicado *A uno que se preciaba mucho de poeta por haberlo sido su madre*: “La sangre se hereda, pero / la vena es un soberano / don, que el cielo comunica, / que nadie llega a heredarlo”.

³¹ Cf. D. A., la voz “arábico, ca, arábigo”. Para R. Barthes (1985: 103), “Al remitir ese barroquismo a su contraparte, se entabla una lucha entre dos escuelas: 1. el *aticismo*, defendido principalmente por los gramáticos, guardianes del vocabulario puro (moral castradora de la pureza, que hoy todavía existe); 2. el *asianismo* remite, en Asia Menor, al desarrollo de un estilo exuberante hasta lo extraño, fundado, como el manierismo, en el efecto de sorpresa; las ‘figuras’ tienen un papel esencial. El *asianismo* ha sido evidentemente condenado (y continúa siéndolo por toda la estética clásica, heredera del aticismo)”.

³² La estrofa 17 del *Romance* 68 de Caviedes que tiene varias isotopías intertextuales con la *Carta*, titulado *Habiendo escrito el Excelentísimo Señor Conde de la Monclova un romance, los ingenios de Lima lo aplau-*

necerá como bajo continuo a lo largo de la composición e incluso será uno de los sentidos de la comparación propuesta en los versos 75-76.

3.3.1.2 *Transporte*

La segunda estrofa constata, merced a la exaltación delirante conocida como *transporte*, el reconocimiento (*consensus*) que evita y elimina cualquier equívoco sobre la identidad sapiente (“sabio”, “docto”: /saber ser-estar/) de la destinataria:

5 El aplauso vuestro es tal,
 que porque sabio sonara,
 en docto clarín de letras
 fundió de bronce la fama.

Sus textos metaforizados seguidamente como “clarín de letras” son un anuncio, un anticipo del juego entre /sonido/ y /visión/ —el resonar de la fama en su escritura— que la siguiente estrofa se encargará de perfilar: “sonoras planas”.

3.3.2 *Etopeya de la destinataria: el /saber-hacer literario letrado/*

El retrato intelectual y moral de la destinataria de la *Carta*, su *etopeya*³³, es una hipóstasis descriptiva (su naturaleza “genial”) inferida a partir de las “obras” de ésta, causalidad teológica y bíblica (enunciado presupuesto “por los frutos se conoce al árbol” y contrapuesto al enunciado explícito en los versos 81-82, “y así doy frutos silvestres/de árbol de inculta

den en muchos; y el poeta en este, remite al numen poético: “Luego el ser enamorado / al genio es correlativo, / que amor y versos es numen / que no lo advierto distinto”.

³³ Para P. Fontanier (1968: 427), “la **etopeya** es una descripción que tiene por objeto las costumbres, el carácter, los vicios, las virtudes, los talentos, los defectos, en fin, las buenas o las malas cualidades morales de un personaje real o ficticio”.

montaña”) que aquí actúa a modo de un razonamiento deductor. Se trata, pues, de perfilar la competencia espiritual de “la Monja de México” y ello se hace empleando *enunciados atributivos* que contienen los tropos y figuras epanadíplosis, *exemplum* y *entimema*.

3.3.2.1 Epanadíplosis

A diferencia de las dos primeras estrofas, la tercera contiene las *pruebas intrínsecas* (*probationes artificialis*) con las que se da inicio al *poder razonante* del destinador, desembragado en el enunciado como Observador explícito, sujeto predispuesto para realizar tanto el /hacer interpretativo/ del discurso como su enfoque general, esto es, la *alabanza* de la obra de la destinataria de la *Carta*:

10 De su materia hizo imprenta,
que en muchas sonoras planas
hablan con lo que se mira,
porque se ve lo que hablan.

En esta especie de interludio entre el proemio y el retrato de la destinataria propiamente dicho, la escritura “habla” y la lectura “mira” y “ve” esa “habla”: se trata de una *epanadíplosis* (llamada también *epanalepsis* o *epanástrofe*), *estructura en espejo* cuyas dos proposiciones son correlativas, una comienza y la otra termina con la misma palabra: una auténtica saturación de la percepción receptora.

3.3.2.2 Exemplum

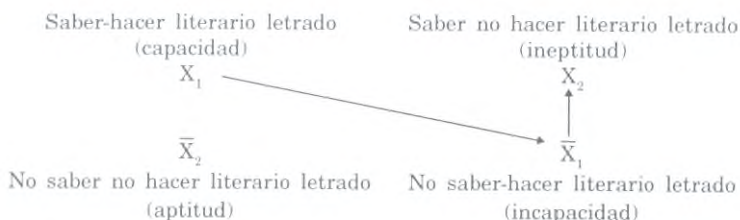
La etopeya de la destinataria comienza con la descripción de sus cualidades intelectuales, a partir de la *inducción* —no lógica sino retórica— que se desprende del *exemplum* proporcionado (“De *vuestras obras* he visto/*algunas*”);

De vuestras obras he visto
algunas, para admirarlas

Es así, gracias a este argumento por analogía, como se plantea el sistema modal central de la epístola-poema: el /saber-hacer literario letrado/³⁴ cuyo objeto es la “poética barroca”, tiene en este caso como *dimensión pragmática* los enunciados descriptivos (versos 9 y 10) donde las figuras “imprensa” y “planas”, es decir, la “materia” de las “obras” (verso 13), constituyen la sinécdoque de esta última; en cuanto a la *dimensión cognoscitiva* de ese mismo /saber-hacer literario letrado/, aparece en la competencia del destinador bajo el rol patémico del admirador *a contrario* de la capacidad de la destinataria para haber elaborado esas “obras”, es decir que se trata, en el caso del destinador, de una competencia defectuosa, una incapacidad para evaluar equitativamente las obras sometidas a su juicio. La conclusión de la inducción es, entonces, la deficiencia del destinador como lector no avisado (“para admirarlas/no como merecen”: /no saber-hacer literario letrado/) que remite finalmente a una conciencia de sus limitaciones, un “darse cuenta” de sus condiciones de ineptitud (“sino / como mi entender alcanza”: /saber no hacer literario letrado/)³⁵, todo lo cual determina la actividad cognoscitiva del enunciador en la complementariedad negativa del /saber-hacer literario letrado/, la misma que se grafica por las flechas de la sintaxis en la estructura profunda:

³⁴ A esta modalidad cognoscitiva, se agregará posteriormente la modalidad epistémica /creer/ que conforma con la primera un mismo universo noseológico, pues son modalidades halotácticas, cf. A. J. Greimas, J. Courtés y otros (1991: 133). El Soneto 203 de Caviedes titulado *No hay cosa cierta en esta vida* contiene una amplia especulación sobre la modalidad del /saber/.

³⁵ El *entendimiento* es el tema general del poema 77 de Caviedes titulado *Que no hay más felicidad en esta vida que el entendimiento*.



Símbolos: X_1 y X_2 : relación de contrariedad por la cual los dos términos se oponen y coexisten en el discurso, pudiendo sustituir uno al otro; $\bar{X}_2$ y $\bar{X}_1$: relación de subcontrariedad, similar a la anterior; X_1 y $\bar{X}_1$; X_2 y $\bar{X}_2$: relación de contradicción donde los dos términos se excluyen por negación; X_1 y $\bar{X}_2$; X_2 y $\bar{X}_1$: relación de complementariedad en que los términos son implicados; las flechas indican las relaciones sintácticas en el proceso del discurso.

3.3.2.3 Entimema

Si el paradigma preside la inducción por medio de una exposición de modestia afectada, la *deducción* retórica que lo completa toma el aspecto de *entimema*, esto es, de un razonamiento que sólo posee un argumento.

A diferencia de las estrofas precedentes en que se persuade por el /saber-hacer literario letrado/, ahora se apela al segundo modo de conocer, el sentir. Y el argumento manipulador del sentir es una verdadera réplica de la razón por el sentimiento, la relación complementaria que reúne los términos de *disentimiento* (de la envidia) y *desistimiento* (de la soberbia) como términos de la deixis negativa en la oposición categorial antitética según la homología:

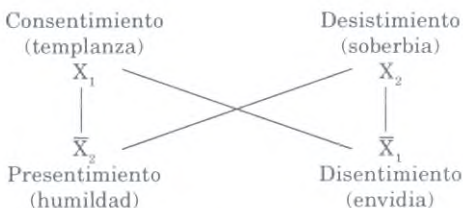
virtud : [luciente] :: vicio : [apagado]

Pésame de no tener
 envidia para ensalzarlas;
 que luce más la virtud
 20 cuando este vicio la apaga.

También fuera ser soberbio
 intentar vuestra alabanza,

que el ciego de entendimiento
por la fe del tacto alaba.

Como se ve, ante la manifestación de las pasiones viciosas (que “apagan”) envidia y soberbia, las pasiones virtuosas (que “iluminan”) templanza y humildad permanecen presueltas. De hecho, al consentir el enunciador en su competencia la virtud cardinal templanza —moderación, sobriedad y continencia—, puede disentir de la envidia o pesar del bien ajeno (“Pésame de no tener / envidia”) y al presentir también en su competencia la virtud de la humildad que no es otra cosa que el reconocimiento de la propia inferioridad (“el ciego de entendimiento / por la fe del tacto alaba”), puede desistirse de sentir la soberbia, es decir, la excesiva estimación de las propias cualidades con menosprecio de los demás (“También fuera ser soberbio / intentar vuestra alabanza”). Tal es la composición del argumento del sentir planteado en la *Carta*:

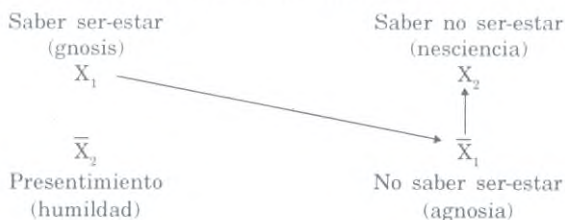


Los versos 25 a 28 contienen la conclusión de la deducción:

25 En el mar de vuestro ingenio
 veo lo que el mío alcanza
 y en lo poco que percibo
 conozco lo que me falta.

En ellos el destinatario establece un programa de manipulación que reemprende el saber y una vez que asevera el *estado* de sapiencia definidor de la competencia de la destinataria (gnosis: /saber ser-estar/), describe el *estado* de su propia competencia informada primero por el desconocimien-

to (agnosia: /no saber ser-estar) y luego por la constatación de esa falta de conocimiento (nesciencia: /saber no ser-estar/), es decir, por la conciencia de su incompetencia:



De esta manera el mecanismo del conocer procede por la combinatoria, de un lado, de la inducción y la deducción retóricas y, por el otro, del saber y el sentir literarios, el segundo encajado en el primero.

3.3.3 Prosopografía de la destinataria

El retrato físico de la destinataria, su *prosopografía*³⁶, no resulta de la descripción por deducción directa de la lectura de sus "obras" como en el caso de la etopeya; siempre por medio de *enunciados atributivos*, ahora se procede a blasonar a la destinataria gracias al imaginario creado por la resonancia del "decir" público, su notoriedad (*coram populo*) alcanzada y difundida por el murmullo social. De ahí que las figuras retóricas aprovechadas sean rumores, implicación retórica, hipérboles por auxesis antitéticas, eufemismo y enantiosemas.

3.3.3.1 Rumores e implicación retórica

Si la tercera estrofa da pie al desarrollo de las *pruebas intrínsecas* que ocuparon las siguientes cuatro estrofas, la octava estrofa se encarga en seguida de insertar las *pruebas extrínsecas* (*probationes inartificialis*), que ocuparán las cinco

³⁶ Según P. Fontanier (1968: 425), "la **prosopografía** es una descripción que tiene por objeto la figura, el cuerpo, los rasgos, las cualidades físicas o solamente la parte exterior, la presencia, el movimiento de un ser animado real o ficticio, es decir, de pura imaginación".

estrofas precedentes al autorretrato del destinador de la *Carta*. Aquí como allá, éste se desempeña en el enunciado con el rol actancial de Observador explícito (“Dícenme...”) y si entonces alababa la obra de la destinataria, ahora elogia el plano somático de su persona:

30 Dícenme que sois hermosa,
 para ser en todo rara,
 pues así sois de las feas
 discreta excepción gallarda.

La figura que representa el testimonio público, la prueba por el consenso social, es ciertamente los *rumores* (*rumore aut fama*) o voz que corre y difunde cierta opinión (la *doxa*). Estos comentarios (*serpit hic rumor*) concordantes, juegan ahora con el binomio categorial hermosura / fealdad productor del efecto de sentido correspondiente a la verosimilitud estética. Pero en realidad la composición semántica de la estrofa procede a partir de la intervención de otro consenso presupuesto o *implicación retórica*, esta vez un estereotipo social que obedece a la homología:

feo : ingenioso :: hermoso : obtuso

contrapeso “ideal” de los seres humanos suspendido en este caso a manera de excepción (“discreta excepción gallarda”) donde hermosura e ingenio se alían.

3.3.3.2 Hipérboles por auxesis antitéticas

Las razones inherentes a la calidad del objeto descrito, esto es, el *coram vobis* o aspecto externo de “la Monja de México” proceden en primer término al reflexionar sobre la “obra de la naturaleza” que es ella misma:

35 Naturaleza, sin duda,
 discurriendo que no hallaba
 fealdades, que a tan grande
 ingenio contrapesaran,

se explicó por lo contrario
con su saber, e irritada,
dándoos de gracia, hermosas,
40 lo que no pudo en desgracias.

Si las obras literarias cumplidas se originan en el “saber humano” —/saber ser-estar/: gnosis; /saber-hacer literario letrado/: capacidad—, las obras de la naturaleza proceden de sus respectivos /no saber no ser-estar/ (omnisciencia) y /no saber no hacer literario letrado/ (aptitud): el *discurrir* omnisciente y siempre “apto” de la naturaleza antropomorfizada (“sabia”), sobre las propiedades estéticas de los seres ocupa, entonces, el término $\bar{X}_2$ vacante de la estructura elemental del /saber-hacer literario letrado/ ya planteada en el discurso.

Por lo demás, estas dos estrofas son una explicación *hiperbólica*³⁷ extremadamente elevada (o *auxesis*) del hecho excepcional que reúne la *antítesis*³⁸ en una sola persona —a hermosura y la ingeniosidad—, un verdadero “escándalo” de la naturaleza que, en principio, busca el equilibrio entre las virtudes y defectos de los seres:

³⁷ La *hipérbole* consiste en el aumento o disminución excesivo de las cosas a fin de producir una impresión fuerte.

³⁸ La *antítesis* consiste en “establecer un contraste violento entre dos ideas, a fin de que una ponga a la otra en evidencia” (H. Morier 1961: 30). La “moral” tradicional que cauciona la oposición:

hermosa : inepta :: fea : idónea

está consignada, entre otros, en el cuento de tradición oral *Las Hadas* (cuento-tipo 480-480 B incluido por S. Thompson en su *Motif-Index of Folk-Literature: a classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*. Indianapolis: Indiana University Press, 1975) registrado en la región de Lyon: “Erase una mujer que tenía dos hijas, una hermosa y la otra fea. La bella era muy desagradable, desobediente, picona; la fea, en cambio, era obediente, amable, buena con todos. Pese a sus buenas cualidades, su madre no la quería, la obligaba a hacer todas las tareas; en cambio, la bella no hacía nada y su madre la quería mucho”.

- a) Hipérbole superlativa: para un portento intelectual tan grande, es
imposible encontrar en la naturaleza
- b) Hipérbole peyorativa: un aspecto físico tan contrahecho
("desgracias") que pueda compensarlo, luego
- c) Retruécano barroco: la naturaleza —"irritada"— le concede una
hermosura comparable a su ingenio ("hermosas").

3.3.3.3 *Eufemismo y enantiosemas*

En segundo lugar, las razones inherentes a la descripción somática de la destinataria arguyen por medio de figuras *eufemistas* sobre su origen, una especie de causalidad *ab ovo*: debido a las características telúricas igualmente antitéticas del lugar de su nacimiento "entre dos volcanes de fuego y agua", obtuvo por mimetismo las excepcionales calidades que la adornan:

Un lugar que está entre dos
volcanes de fuego y agua
para ser notable en todo
dicen que fue vuestra patria.

45 Y por eso la memoria
 y el entendimiento se hallan
 iguales en vos, que es cosa
 que a ningún sujeto iguala:

50 porque la humedad y el frío
 a la memoria adelantan;
 y sequedad y calor
 al entendimiento inflaman.

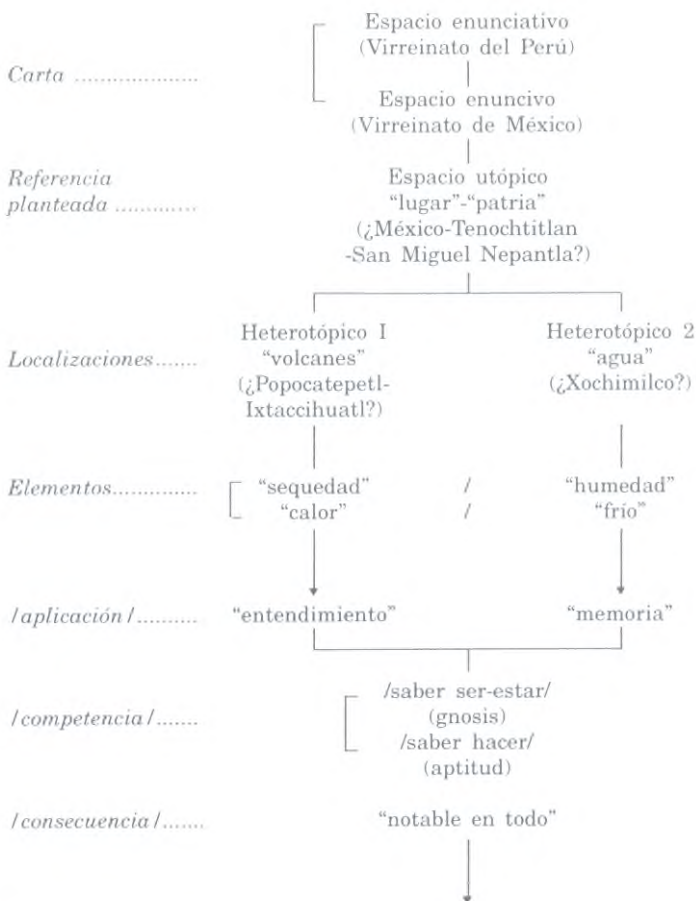
Según A. Alatorre^{38a}, "la equiparación que él [Caviedes] hace (nieve = memoria, fuego = entendimiento) va acompaña-

^{38a} A. Alatorre (1980: 489-490), nota 132.

da de un razonamiento ‘científico’: ‘porque la humedad y el frío / a la memoria adelantan, / y sequedad y calor / al entendimiento inflaman’; ahora bien, de la misma manera que es rarísimo que en lo físico se llegue al equilibrio absoluto entre lo húmedo y lo seco, entre lo frío y lo cálido, también es rarísimo que la memoria y el entendimiento, la erudición y la inteligencia, estén, como en Sor Juana, exactamente a la misma altura: y todo por haber nacido en Nepantla”. En cambio, desde la perspectiva retórica y en este marco de remisiones, las metáforas hiladas en las tres estrofas son *enantiosemas*³⁹ cuyo contexto define el tema de comparación (“vuestra”, “en vos”: referente textual: la Monja de Méjico → referido: Sor Juana Inés de la Cruz). De esta manera, son los enantiosemas las figuras retóricas que articulan espacialmente dos de los elementos de la naturaleza (“frío-humedad” / “calor-sequedad”) como propiedades naturales del referido —“dos volcanes”, “agua”— y las facultades humanas del referente —“memoria” / “entendimiento”—, todo según el siguiente esquema de derivación arbórea:

La memoria “adelantada” y el entendimiento “inflamado” son así las figuras que toman a su cargo, a la vez, la modalización del /saber-hacer literario/ y los “humores” propios de las facultades que informan al genio poético, gracias a los elementos de la naturaleza que han concurrido —a modo de hadas benefactoras— en el nacimiento de la destinataria: ambos “iguales” en su competencia; sin embargo nadie más “igual”. Nos encontramos aquí con una segunda *estructura en espejo* (cf. versos 11-12), otra epanadíplosis pero esta vez no como saturación de la percepción receptora (lectura) sino como disposición del ánimo generador del impulso poético (escritura).

³⁹ El *enantiosema* es una “oposición esencial” (B. Dupriez, 1984: 58).



3.4 El retrato del destinador

Este segundo retrato se halla conformado en la *Carta* con *enunciados reflexivos* tanto de valores físicos como morales, a fin de constituir al destinador en personaje e intervenir como tal en el discurso. Esta personificación del destinador no es más que un *simulacro* identificatorio que no tiene que ver ni con la ciencia (no es una "historia clínica") ni la historiografía (no propone un aparato documental que avale

esa identificación) sino con la descripción y el razonamiento subjetivo de un ser humano contingente.

Tal cual se ha observado, la personificación del enunciatario en la *Carta* apela al procedimiento tradicional de la sinécdoque; en cambio, si bien allí sólo se confirma en el título la actorización del enunciador con el apelativo genérico “el autor”, todo un volumen enuncivo se hace cargo de representarlo, de encarnarlo y darle consistencia actancial. Pero este procedimiento no es simple sino que, a fin de remarcar las conclusiones de la inducción y deducción descritas, se propone como una *prueba* más de su ineptitud, es decir, un *razonamiento por comparación* (*argumentum a pari*). En seguida trataré de hacer explícitos los mecanismos de ese simulacro.

3.4.1 *Etopeya del destinador: el /saber-hacer literario empírico/*

Si la *etopeya* de la destinataria de la *Carta* procedía de la lectura de sus “obras”, la *etopeya* del destinador es una descripción inferida a partir de las “obras” de este último, siempre bajo el mismo razonamiento causal deductivo. Se trata, pues, de perfilar la incompetencia intelectual del segundo “autor” y ello se hará empleando *enunciados reflexivos* ilocutorios que contienen los tropos paralelo, preterición, hipercloasma, sinécdoque de individuo y deprecación.

3.4.1.1 *Ilocución*

El enunciado cognoscitivo del verso 53, “Mis obras pedís...”, encuentra su complemento pragmático en el enunciado del verso 57, “Ahí las envío...” Ahora bien, ¿esas “obras que se envían”, no son precisamente los 160 versos que componen la *Carta* y constituyen el /hacer literario/ persuasivo del destinador? En efecto, la ausencia de respuesta tiene una consecuencia irrefragable: como se trata de una “carta abierta”, la destinataria, en cuanto Sujeto Judicador presupuesto por la *Carta*, es sustituido por el alocutario-lector de la mis-

ma, esto es, el /hacer literario interpretativo/ de todo aquel que, al leerla, se ve impulsado a deliberar y emitir un juicio de valor sobre su calidad literaria.

Por lo tanto, ya que en el acto de proferir el texto se está mostrando al mismo tiempo su /querer-ser/ "obra literaria" de modo expreso ("Ahí las envío...") y no tácito como sucede con cualquier otra escritura literaria, al imitarse en el discurso el *hacer enunciativo* se pone en juego la enunciación enunciada o referida⁴⁰, en otras palabras, nos encontramos frente a lo que J. L. Austin denomina *acto ilocutorio* (acto de habla o escritura que realiza o tiende a realizar la acción nombrada)⁴¹ de orden *interaccional funcional* entre el destinador-autor y el alocutario-lector ya que, al reemplazar este último a la destinataria original de la *Carta*, se excluye igualmente la complicidad intersubjetiva entre Caviedes y Sor Juana. En este texto, la recepción literaria implica entonces, necesariamente, una evaluación sobre la poética que lo informa, es decir, una estimación del texto frente a los imperativos categóricos de la formación discursiva a la que se adhiere: la poesía barroca colonial de América en la segunda mitad del Siglo XVII.

3.4.1.2 Paralelo

Dispuesto en *paralelo*⁴² frente al retrato de la destinataria, el retrato del destinador se define por su "disimilitud" ya que las diferencias se establecen, en principio, a partir de una analogía presentida, la equivalencia de las obras literarias de

⁴⁰ Aquí la enunciación alude tanto al acto de lenguaje escrito como a la instancia literaria (el "valor" literario de los enunciados) lógicamente presupuesta por la existencia misma de estos enunciados; cf. J. C. Coquet, 1983.

⁴¹ J. L. Austin, 1962.

⁴² Según P. Fontanier (1968: 429), el *paralelo* "consiste en dos descripciones consecutivas o mezcladas por las cuales se aproxima, según sus relaciones físicas o morales, dos objetos de los que se quiere mostrar el parecido o la diferencia".

ambos. Por lo tanto, al mismo tiempo que se refuta la analogía en detrimento del enunciador —se trata, no lo olvidemos, de sus propias *probationes artificialis* o *pruebas intrínsecas*—, éste se vindica exponiendo una serie de coartadas que, por lo fundamental, apelan nuevamente a las modalizaciones.

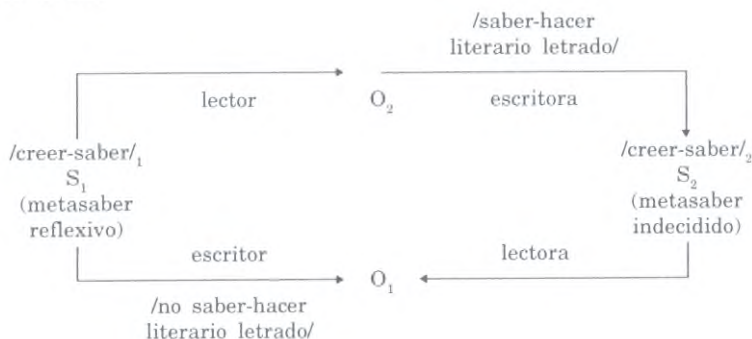
¿Cómo la modalización del discurso en la *Carta* sobredetermina en el retrato del destinador el nivel descriptivo y la correspondiente dimensión pragmática, a partir del acto de escritura? El procedimiento semántico-sintáctico de representación del texto destaca dos modalizaciones que informan las descripciones, las modalidades del /creer/ y del /saber/. Ahora bien, estas modalidades halotácticas, el /creer/ en tanto modalidad epistémica y el /saber/ en cuanto modalidad propiamente cognoscitiva⁴³, dirigen el *razonamiento por comparación*; ellas se presentan efectivamente como un /creer-saber/ del destinador de la *Carta* —actancializado (S_1)— en su rol de lector de las “obras” literarias (O_2) de su destinataria (S_2), sobre la constatación del /saber-hacer literario letrado/ de ella misma: un *metasaber reflexivo* (el /creer-saber/₁ verificado de S_1 sobre el /saber-hacer literario letrado/ de S_2) deducido de esa lectura (cf. estrofa cuarta). La destinataria, en cambio, al desconocer las “obras” (O_1) del destinador (“Mis obras pedís”), éste presume y así lo enuncia en el texto de la *Carta*, que ella tiene un /creer-saber/₂ erróneo sobre esas mismas “obras” y se apresura a advertirle que, en realidad, ellas mostrarán su “ignorancia”⁴⁴ o /no saber-hacer literario letrado/:

⁴³ Cf. A. J. Greimas y J. Courtés (1982: 149-150; 345-346).

⁴⁴ La oposición ignorancia / sabiduría es considerada una complementación bajo la forma de oxímoron en el verso 114 del poema de Caviedes 95 *Doctos de chafalonía* (“es docto-necio, ignorante-sabio”); otra mención aparece en el segundo verso de su *Soneto* 190 *Definición de lo que puede ser la muerte, no de lo que es* (“un saber lo que el hombre en vida ignora”); por último, en el *Soneto* 201 titulado *Por qué razón nace la sabiduría del temor de Dios*, los versos séptimo y octavo reiteran la oposición: “a aquel que sabe amar, le da a entender [el Señor], / lo que ignorado tiene el pecador”. G. Bellini (1985: 158), ya escribía que “existe

55 Mis obras pedís, y es cierto
que a mí me hacéis muchas malas,
pues no es bueno que sepáis
por extenso mi ignorancia

es decir:



pero como en el presente de la enunciación de la *Carta* el destinador desconoce el efectivo *metasaber* de la destinataria sobre O_1 , éste queda *indecيدido*. Ante estas circunstancias, el destinador desarrolla un proyecto de simulación cognoscitiva cuya característica general, como hemos visto, es la modestia afectada.

3.4.1.3 Preterición

Por el acto ilocutorio la acción de enunciar la *literaridad* del texto⁴⁵ deja de ser implícita, se hace explícita pero de inmediato, en una típica voluta barroca, esa acción de enunciar *se contradice a sí misma* merced, de un lado, al rol

un punto de contacto entre el poeta peruano y sor Juana, la sed de conocimientos que los caracterizó a ambos; el respeto de Caviedes por la ciencia proviene de un sincero deseo de aprender, de su odio por los enmascaramientos pseudocientíficos de la ignorancia" y así "Caviedes distingue con claridad extrema entre verdad científica e ignorancia o mentira interesada".

⁴⁵ Para Tácito, la elocuencia equivalía a la literaridad.

patémico de *temeroso*⁴⁶ que se autoasigna el destinatario y, de otro lado, la reiteración (cf. los versos 16, 27-28) de las figuras retóricas del género *humilis* (*animos impellere*: “no es bueno que sepáis/por extenso mi ignorancia”) y la “excusa” (*excusatio propter infirmitatem*: “quiero dar de mis errores/disculpas anticipadas”), produciéndose de golpe el “fingimiento de no querer hacer lo que no obstante se hace”⁴⁷.

En suma, se trata nada menos que de agregar a la expresión ficticia característica de la poesía, “ese procedimiento paradójico eminentemente retórico”⁴⁸ o tropo —dispositivo de expresión y pensamiento por oposición de significados— conocido como *preterición*⁴⁹ que aquí llama la atención del lector ora sobre la prueba efectiva del /saber-hacer literario letrado/ idóneo de orden poético que es la propia *Carta* —que se finge /no saber-hacer/— ora, a modo de preámbulo, sobre la prosopografía que sigue a continuación, desde el verso 69 hasta el 104.

Observación. Es precisamente por el hecho de que este género de preterición “honesto a medias”⁵⁰ enfoca la enunciación de todos los enunciados prosopográficos y etopéyicos del retrato del enunciador, que

⁴⁶ En el mencionado *Soneto* 201 de Caviades, los versos 9 a 11 reúnen el “temor” al “latín” (cf. versos 79-80 de la *Carta*): “El temor estudiamos por latín, / porque es lengua que explica la verdad / del principio del hombre y de su fin ...”.

⁴⁷ B. Dupriez, 1984: 360.

⁴⁸ B. Dupriez, 1984: 359.

⁴⁹ Según P. Fontanier (1968: 143-145), la *preterición* suele presentarse en los textos literarios en forma de enunciados interrogativos y proposiciones condicionales; en nuestro caso se da, como hemos visto, a través de enunciados de petición y consentimiento.

⁵⁰ H. Morier (1961: 310) agrega que “la preterición especula siempre sobre el fenómeno de la atención y también un poco, confesémoslo, sobre el espíritu de contradicción. Pedir al lector que desvíe su pensamiento de lo que se va a decir es el mejor medio para encender su curiosidad... Y como la ausencia o la abstinencia aumentan el deseo, igualmente la preterición hace de la imaginación una fiesta”.

dichos enunciados no pueden ser “sinceros”, “veraces”, “reveladores” o dejar de serlo ni servir de caución para construir la biografía de Caviades, tema que he discutido en 2. Efectivamente, desde ha mucho sabemos de la intervención decisiva de los mecanismos retóricos en el discurso para, por ejemplo, crear el efecto de sentido “realidad”, para maniobrar (*fidem facere*: persuadir, convencer, seducir) al lector a fin de inclinar su convicción hacia la verosimilitud o inverosimilitud del mensaje, para trazar el espejismo de una categorización ética como en nuestro caso, etc. Por todos estos medios se trata siempre de que el receptor realice un acto hermenéutico dirigido a uncir en el texto literario la dimensión connotativa, semi-simbólica, a la dimensión denotativa, testimonial del discurso. Antes de rendirnos a las tentaciones de interpretar la dimensión testimonial, dejémosla en suspenso y reivindicuemos el teatro de ese artificio.

El proyecto de simulación cognoscitiva se realiza, entonces, en forma de un Programa Narrativo donde precisamente el tramo de manipulación de S_1 por parte de S_2 (“Mis obras *pedis*”) se formula como un claro *desafío*⁵¹ cognoscitivo y epistémico dirigido a S_1 para que éste demuestre el /saber-hacer literario letrado/ (= poética barroca) y así se confirme el /creer-saber/ de S_2 . Es decir que la manipulación de S_1 por parte de S_2 no precede sino sucede a la fase de la adquisición de la competencia por parte de S_1 quien debió, en principio, haber demostrado ya —en un Programa Narrativo de Uso (PNU) donde él mismo sea Destinador (Dr) y Destinatario (Drio) del /saber-literario letrado/— su suficiencia en esas obras que le son solicitadas:

PNU: $F [Dr (Drio \cup /saber-hacer \text{ lit. let.}/) \rightarrow (Drio \cap /saber-hacer \text{ lit. let.}/)]^{52}$

⁵¹ Cf. E. Ballón Aguirre, 1991.

⁵² En esta fórmula el enunciador se presenta en el enunciado como un actor sincrético Destinador que se destina el Objeto Modal /saber-hacer literario letrado/ a sí mismo pero en cuanto Destinatario, competencia que le permitirá /hacer/, es decir, producir las “obras”, Objeto de

3.4.1.4 Hipercloasmo

Ahora bien, esta competencia deberá ser puesta a prueba, deberá ser probada. Tal es la etapa de la *performance* del Programa Narrativo de Base (PNB) que comprende dos fases: la primera es la fase pragmática (verso 57: "Ahí las envió") en que el S_1 , ahora como Sujeto Operador (S_o), remite al S_2 sus "obras" u Objeto (O) cuyo Valor será sopesado, y por lo tanto se disjunta de ese Objeto:

$$\text{PNB: } F [S_o (S_1 \cap O \cup S_2) \rightarrow (S_1 \cup O \cap S_2)]^{53}$$

acción que acarrea en el mismo S_1 el rol temático del *examinado* y rol patémico ya mencionado del *temeroso*:

..... y yo quedo
dando a la cinta lazadas,
como niño que temblando
60 llega a corregir la plana.

Este es el contrato fiduciario enuncivo, ya que trata de los valores pragmáticos del discurso y en él se inserta la simulación de la propia incapacidad, esto es, un *hipercloasmo* o sarcasmo que el enunciador dirige contra sí mismo al insistir sobre su incompetencia, a fin de destacar con énfasis precisamente su competencia efectiva en otro /saber-hacer/, el /saber-hacer literario empírico/ como se verá más adelante.

3.4.1.5 Sinécdoque de individuo

La segunda fase es más bien de orden cognoscitivo y se discursiviza como una *performance* por realizar, es decir, sea la confirmación de la competencia de S_1 sea la declaración de

Valor que lleva consigo la prueba del /saber hacer/ correspondiente: "el saber escribir poemas barrocos se prueba escribiéndolos".

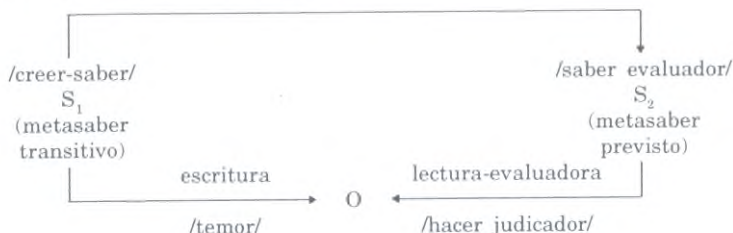
⁵³ El actor Caviades sincretiza ahora las funciones actanciales de Sujeto Operador y Sujeto de Estado₁.

su incompetencia por parte de la destinataria de la *Carta*, Sujeto Operador S_2 que ahora ostenta el rol temático de *examinador* y el rol ético de la *sinéresis* por medio de cierta antonomasia, el tropo *sinédoque de individuo* (el epónimo: “Morante de España”), remarcándose también el rol patémico *temeroso* en S_1 :

Porque como en el ingenio
sois el Morante de España,
mas que no firmas por premios
temo guarismos por tachas

todo lo cual conduce a una sanción previsible: el destinador-alumno “tem[e]” que se le niegue por parte de la destinataria-maestra los “premios” que en la época constituían las “firmas”⁵⁴ o perdón por sus desaciertos y en su lugar se “tach[e]” sus poemas a manera de calificación (“guarismos”) desprobatoria.

De este modo, la categoría patémica del *temor* se plantea como un *metasaber transitivo* (el /creer-saber/ que el destinador (S_1) tiene sobre el /saber/ de la destinataria (S_2), relativo al /hacer judicador/ a recaer sobre las “obras” (O) que le envía el mismo destinador):



⁵⁴ El *Romance* 68 de Caviades (cf. nota 32) incluye una extensa prosopografía del poeta y su oficio; allí el enunciador declara en la estrofa 16: “Qué nombre habrán de ponerme, / discurro a solas conmigo, / y hallando, me adecuan muchos, / aun de mi propio me río.”

⁵⁵ “Lllaman *firma* en las escuelas de niños —dice el D. A.— a un papel firmado que suele dar el maestro a algún muchacho, en que le perdona el castigo por una, dos o tres veces”.

3.4.1.6 Deprecación

En la siguiente estrofa, S_2 asume explícitamente el rol actancial de Sujeto Judicador sometido a la *manipulación persuasoria* de S_1 :

- 65 Y porque vuestra sentencia
 sea piadosa en mi causa,
 quiero dar de mis errores
 disculpas anticipadas.

De ahí que el contrato fiduciario se halle también manifestado en calidad de contrato enunciativo de veridicción, pues si en la dimensión pragmática del discurso se cumple la programación propuesta (el envío de las "obras" del destinador), en la dimensión cognoscitiva su estatuto veridictorio es apenas esbozado como una posibilidad por realizarse: la evaluación literaria de la escritura del destinador por su destinataria, es decir, la performance y la sanción efectivas del Programa Narrativo de Base en su dimensión cognoscitiva no aparecen en este texto; ellas ocuparían su lugar, se ha dicho, en una repuesta a la *Carta* que, como sabemos (cf. apartado 2), no se encuentra en la escritura de Sor Juana conocida⁵⁶.

Ahora bien, como son los alocutarios-lectores de esta *Carta* abierta los que finalmente se constituirán en Sujetos Judicadores y sancionarán el valor o desvalor literario de las "obras" de Caviedes, la *intencionalidad* del discurso se dirige a ellos y toda esa enunciación humildosa, exculpadora, recelosa, no es más que una *deprecación* fingida, tropo de la retórica jurídica en la que se implora la indulgencia del alocutario-juez, rol actancial que, repito, ocupan esta vez los alocutarios-lectores efectivos de la *Carta*.

⁵⁶ Cf. los denominados por A. Méndez Plancarte (1976) "romances epistolares" de Sor Juana.

3.4.2 Prosopografía del destinatador

La *prosopografía* del destinatador no es, como podría esperarse, una autodescripción física; aquí su imagen externa se construye *a distancia*, inextricablemente trenzada con su aventura intelectual, es decir, con una segunda etopeya que no es otra cosa que la *derivación* (navegar a la deriva) de la depreciación inicial frente al retrato intelectual *noble* de la destinataria de la *Carta*. Los tropos y figuras que se encargan de esta segunda prosopografía son parábasis, justificación exculpatoria, contrapunto, depreciación, compensaciones, metáfora, paradojas, pariponoian, asimulación y antiparástasis, a las cuales se agrega una isosemia discursivizada.

3.4.2.1 Parábasis

A manera del corifeo en la comedia griega que, en un momento inusitado, irrumpía la intriga y en una típica digresión hacía conocer a los espectadores las intenciones del autor o sus opiniones personales, en nuestra epístola-poema el enunciador sale de su dimensión presupuesta, enunciativa, y se muestra directamente en la dimensión enunciativa. Esta intrusión del enunciador en su discurso —enunciación enunciada— para dirigirse directamente a los lectores, es la *parábasis* que en las estrofas siguientes preside la constitución del retrato del destinatador.

3.4.2.2 Justificación exculpatoria, contrapunto y depreciación

Por eso el discurso por preterición o pretermisión anterior desemboca directamente en la *justificación exculpatoria* del destinatador quien argumentará (*via argumentorum*) contra un posible reproche, dirigiéndose al consentimiento de su destinataria. Así alegará con sus respectivas *probationes inartificialis* o *pruebas extrínsecas* que su incompetencia literaria se debe a que ni su persona ni sus circunstancias existenciales han favorecido el desarrollo de su talento ("no

aprendí ciencia estudiada”, a interpretarse “no me ejercité en el saber hacer letrado”)⁵⁷. El enunciador se inviste con un rol actancial complejo, es un *dramatis personae* capaz de asumir incluso funciones contradictorias (por ejemplo, es Sujeto de Estado y Oponente):

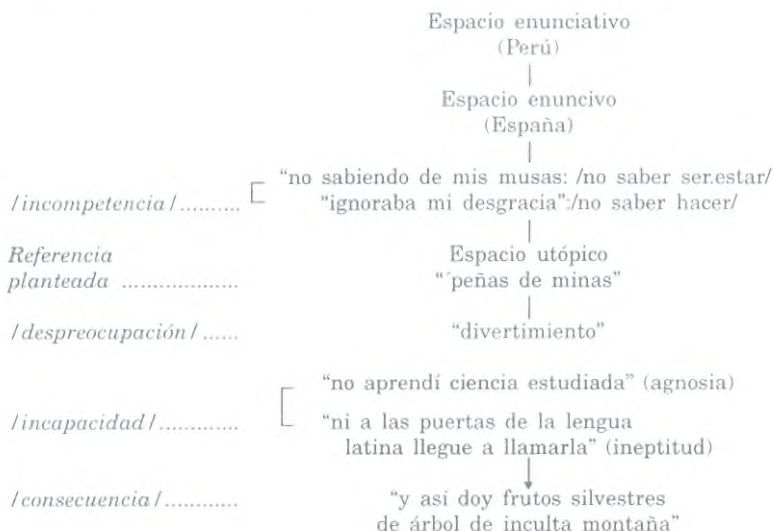
- 70 De España pasé al Perú,
tan pequeño, que la infancia
no sabiendo de mis musas,
ignoraba mi desgracia.
- 75 Heme criado entre peñas
de minas, para mí avaras,
mas ¿cuándo no se complican
venas de ingenio y de plata?
- 80 Con este divertimento
no aprendí ciencia estudiada
ni a las puertas de la lengua
latina llegué a llamarla;
- y así doy frutos silvestres
de árbol de inculta montaña,
que la ciencia del cultivo
no aprendió en lengua la azada.

Estas estrofas proponen un bastidor de comprensión espacial correspondiente al ya visto en 3.3.3.3 para la destinataria. Sin embargo, es un destino nefasto el que sustituye a la naturaleza bienhechora del primer caso y ahora la infancia del destinador pasará “entre peñas de minas”⁵⁸ que lo

⁵⁷ El poema 105 de Caviedes titulado *Vejamen al demonio y a cuantos le imitan en su mal obrar*, versos 53 a 56, dice respecto de los “letrados”: “El diablo de los letrados / anda de galán, vendiendo / buen parecer por defuera / y muy malo por dentro”.

⁵⁸ En la duodécima estrofa del ya mencionado *Romance* 68 de Caviedes, se reitera este tópico: “Y si sobre lo poeta / entra el sinónimo o ripio / de minero, que es de pobre / confirmación del bautismo, (...)”

conducirán al “divertimiento”, esto es, a la /despreocupación/ negadora de la /aplicación/ y la “ciencia estudiada”:



A partir de este esquema, en el trayecto autodescriptivo la dimensión pragmática desenvuelve, en *contrapunto* isotópico explícito y alternante, la dimensión cognoscitiva; allí la serie de comparaciones constituyen una *depreciación*, en particular gracias la interrogación negativa “¿cuándo no se complican / venas de ingenio y de plata?” donde “complicar”, nos dice el D. A., significa “juntar extremos opuestos o entre sí tan diversos y encontrados que con suma dificultad se pueden conformar”, esto es, los dos sentidos del término “venas”, el primero en la dimensión cognoscitiva que proviene de la isotopía iniciada en la metáfora del verso 4 y ahora éste en la dimensión pragmática “ramo de los metales que se crían en el interior del cuerpo de la tierra”: se trata así del tropo que en semántica interpretativa se conoce como *disimilación*, es decir, la actualización de semas aferentes opuestos en dos sememas parasinónimos. Al negarse la no alianza de ambos sentidos, su contrapunto, se afirma al contrario la reunión del

numen poético con la actividad minera, lo que explicaría al mismo tiempo su incompetencia en cuanto al /saber-hacer literario letrado/ y su experiencia en el otro saber literario, el /saber-hacer literario empírico/.

3.4.2.3 *Compensaciones*

Por lo tanto, a falta del /saber-hacer literario letrado/, la *compensación*⁵⁹ del /saber-hacer literario empírico/⁶⁰. En vez de acentuar la posición de sumisión y autodevaluación en que se plantea el /saber/ del destinador de la *Carta* —como suele suceder con las melancolías románticas y simbolistas o los delirios existenciales que derivan en el escepticismo y el nihilismo—, acá se enuncia un mecanismo de reequilibrio gracias al aprovechamiento de la razón “natural”⁶¹:

85 Sólo la razón ha sido
 discursiva Salamanca
 que entró dentro de mi ingenio
 ya que él no ha entrado en sus aulas.

La epanadíplosis (la razón “entró” en el ingenio del enunciador ya que ese ingenio no “entró” en las aulas de ella) permite distinguir así entre la razón “natural” o /saber-hacer literario empírico/ que informa la competencia del enunciador y el /saber-hacer literario letrado/ que le es ajeno:

⁵⁹ En retórica, la *compensación* neutraliza las connotaciones superlativas o peyorativas de uno o más enunciados añadiéndoles otros que tengan un efecto contrario.

⁶⁰ *Empírico* significa “relativo a la experiencia o fundado en ella” por oposición a *letrado*, que “se aplica generalmente en tono irónico, a la persona instruida o que presume de serlo” (DRAE).

⁶¹ También en el *Romance* 68 de Caviedes, versos 121 a 124, encontramos esta referencia: “porque anda en esta tierra / lo racional muy perdido, / muy ajado lo discreto, / y lo ingenioso malquisto”.

90 La inclinación del saber,
viéndome sin letras, traza,
por haber de conseguirlas,
hacerlas, para estudiarlas.

Al hallarse desposeído de las letras —incapacidad e ineptitud para el /saber-hacer literario letrado/: “viéndome sin letras”—, su razón “natural” (“La inclinación del saber”) lo lleva para lograrlas (“por haber de conseguirlas”) a trazar⁶², es decir “hacerlas, para estudiarlas”, a aprender en la experimentación (habilidad y experiencia, práctica y rutina, a la vez) de las letras mismas. Por lo tanto, el /saber-hacer literario empírico/ pone el acento en la modalización realizante /hacer literario/ y en los noemas de la complementariedad positiva del siguiente cuadro semiótico:

Saber-hacer literario empírico (experiencia)	Saber no hacer literario empírico (inhabilidad)
X_1	X_2
$\uparrow$	
$\bar{X}_2$	$\bar{X}_1$
No saber no hacer literario empírico (habilidad)	No saber-hacer literario empírico (inexperiencia)

3.4.2.4 Metáfora

Pero el /saber-hacer literario empírico/ —el “hacerlas, para estudiarlas”— se nutre también de otra fuente de conocimiento igualmente experimental, la observación de los seres humanos en sociedad, separando “en cada hombre” la granza del grano: “estudiando la hoja buena / que en el más malo señalan”.

⁶² Según el D. A., **trazar** significa “discurrir y disponer los medios oportunos para el logro de alguna cosa”.

- 95 En cada hombre tengo un libro,
 en quien reparo enseñanza,
 estudiando la hoja buena
 que en el más malo señalan.

Aquí la apercepción imaginada emplea una isotopía vertical muy sólida debido a su estereotipación, la *metáfora* donde el foro u objeto de la comparación “hombre” es aplicado al tema o imagen “libro” y por lo tanto el metaforizante pasa a adquirir las propiedades del metaforizado: el hombre como el libro tiene “hojas buenas y malas”, es decir, virtudes y defectos, y así como el /saber-hacer literario letrado/ al estudiar obtiene enseñanza del libro, el /saber-hacer literario empírico/ del enunciador “repar[a] enseñanza” en el hombre.

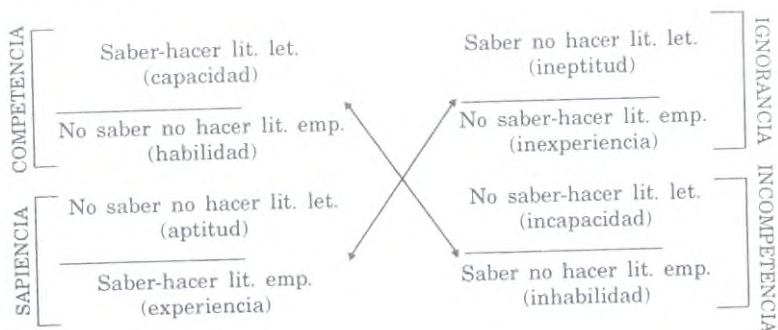
3.4.2.5 *Paradojas, pariponoian, asimulación y antiparástasis*

La estrofa que sigue extiende la proposición, insistiendo en el saber hacer empírico del enunciador, quien trata de sacar lo bueno de lo “más malo”. Ahora la epanadíplosis es portadora de una *paradoja* o alianza de palabras e ideas usualmente contradictorias que al ser puestas en paralelo, permanecen compatibles cada una en su campo significativo; las palabras aliadas desempeñan, entonces, los roles de tema y predicado psicológico como:

- a) aprender del ignorante, es decir, una *pariponoian*, recurso retórico de pseudosimulación por el que se finge creer que una idea sale de su contrario;
- b) la ignorancia es aguda y docta, por lo tanto se trata de la ignorancia fingida, conocida en retórica como *asimulación*;
- c) en ciencia, ciertas cosas es preferible desconocerlas que conocerlas, lo que en términos retóricos es una *antiparástasis* o refutación en que el hecho incriminado (“ignorarlas”) es al contrario loable (“es más ciencia”).

En el ignorante aprendo
aguda y docta ignorancia
que hay cosas donde es más ciencia
100 que saberlas, ignorarlas.

De esta manera se entreteje *sapiencia* e *ignorancia* que hasta ahora eran planteadas como incompatibles, al mismo tiempo que se cierra en una especie de trenza epistémica la serie de oposiciones vistas entre el /saber-hacer literario letrado/ y el /saber-hacer literario empírico/. Esta combinatoria reúne los cuadros semióticos que ordenan sus respectivos noemas según las siguientes afinidades semánticas complementarias:



Observación. La interpretación semántica que antecede y que, como hemos visto, sigue con estrictez, en la medida de lo posible y paso a paso, la disposición de las modalizaciones epistémicas en los enunciados de la epístola-poema, demuestra claramente

- las oposiciones y la alianza final entre el /saber-hacer letrado/ y el /saber-hacer empírico/;
- la nulidad de ciertas afirmaciones fáciles, intuitivas e impresionistas que, para colmo, se presentan como inferencias de versos extraídos y dispuestos de modo *ad hoc*, procedimiento irrito y carente de una *sindéresis* mínima pero muy favorecido por la crítica oficial peruana del día. Por ejemplo, el reordenamiento del poema según la secuencia imaginada por el crítico, primero el verso 93, luego el verso 78 para concluir con los versos 81 y 82, lo lleva a concluir que estos versos "*indicam* estar o poeta consciente de que sua poesia hauriu de *fontes populares*"⁶³...

⁶³ L. H. Costigan (1991: 69) (las cursivas son nuestras).

3.4.2.6 Iosemia

La *iosemia* es una isotopía prescrita por el sistema funcional de la lengua, por ejemplo, la que existe entre la “llama” —masa gaseosa en combustión, que se eleva de los cuerpos que arden— y el “humo” —mezcla de gases que se desprende de una combustión incompleta—, ambos términos incluidos en la estrofa estrofa 26 que cierra el retrato del destinador como metaforizantes del entendimiento:

Pavesas de entendimiento
tengo de las luces claras
del vuestro, si en mí son humos
lo que en vos se ostenta llama.

Al compararse entonces, por última vez, la etopeya de la destinataria con la del destinador, se alude al /saber-hacer literario empírico/ de la destinataria, esto es, a las “luces claras” de su “entendimiento” o razón, sintagma fijado y definido por el D. A. como “conocimiento de las cosas que proviene del discurso natural que distingue a los hombres de los brutos, independientemente del que después se adquiere o perfecciona por el estudio o el arte”. En cambio, el trazo final de la etopeya del destinador hace mención, en oposición a ese sintagma fijado, a las “pavesas”⁶⁴ del “entendimiento” que corresponden al /saber-hacer literario empírico/ o /saber-hacer letrado defectivo/ de éste último (cf. los versos 16, 23). De ahí esa especie de torniquete del sentido que cierra la oposición entre los metaforizantes “llama” —isotopía del “entendimiento inflama[do]” (verso 52, cf. 3.3.3.3) en la estrofa que concluye el retrato de la destinadora— y “humo”, un acodo más de la isotopía depreciación en la competencia del destinador⁶⁵.

⁶⁴ **Pavesas**, según el D. A. es “la parte sutil que queda de la materia quemada, antes de disolverse en ceniza” y por extensión “el que está muy extenuado y débil”.

⁶⁵ El poema de Caviedes N.º 222, incluido en la serie *Agudas*, menciona la misma isosemia: “Del sacro fuego, arcaduz / de la Escritura, presumo / que el hereje saca humo / pero el católico, luz”.

3.5 El antitropo de la actividad literaria letrada

Con el rótulo *antitropo* Littré reúne los operadores discursivos de los enunciados que en el texto literario manifiestan la intencionalidad paródica del destinador de la *Carta* y la irrisión⁶⁶, en este caso, de la actividad literaria letrada. Veamos a continuación las figuras y operadores discursivos epítropo (licencia e hipérbole por tapinosis), blasón, paraplasmo, cultismo, emulación por imitación, paroxismo, grado semántico pleno, adagio (psitacismo, injunción y soflama por antífrasis), comparación figurativa, nombre apelativo, alternancia (generalización y distanciación), carientismo, juego de palabras, invectiva, decepción, disfemismo y caricatura.

3.5.1 Epítropo: licencia e hipérbole por tapinosis

Una vez que los retratos de la destinataria y del destinador han sido diseñados, es dable esbozar en gruesos trazos la común actividad literaria. La estrofa 27 anuncia la licencia o parresia (*ret.*) que se permitirá en adelante el destinador de la *Carta*: se trata de un *epítropo*, demanda (*ret.*) de permiso para cambiar el tono relativamente grave del discurso que se ha mantenido hasta ahora

105 Permitid, beldad discreta,
que os hable un rato de chanza,
porque es ser necio dos veces
el necio que en veras habla.

Esta *licencia* que se arroga el destinador es definida por P. Fontanier como "libertad de expresión que se usa algunas veces frente a grandes personajes o con la cual se dice más

⁶⁶ En el *Romance* 70 de Caviedes dedicado *A un poeta disparatado y tartajoso que a todos andaba recitando sus versos que dedicaba a quien se los pagaba*, la séptima estrofa dice: "La poesía, si es mala, / es irrisión: si ingeniosa, / es desgraciada, conque / a ser viene inútil cosa".

de lo que está permitido o es conveniente decir”⁶⁷. En nuestro caso se trata de una licencia para, en vez de tomar la palabra, dar la palabra en “chanza”⁶⁸ y no “en veras”⁶⁹ o “en serio” como lo haría el “necio”⁷⁰ duplicado. Estamos así frente a la oposición entre “discre[ción]”⁷¹ atribuida a la destinataria y una disminución extremadamente exagerada o *hipérbole por tapinosis*⁷² —opuesta a la hipóbole por auxesis vista en 3.3.3.2— respecto a la cual el destinador toma también sus distancias y decide hablar luego en jularía.

3.5.2 *Blasón*

Si en la segunda estrofa del primer retrato el “aplausos” de la destinataria de la Carta *suen*a desde el “bronce” que

⁶⁷ P. Fontanier (1968: 447). Esta misma *licencia* como dispositivo del discurso para iniciar la parodia, es empleada en el verso 137 del *Romance* 68 de Caviedes: “Pero, vamos a otra cosa”.

⁶⁸ Según el D. A., se llama **chanza** a los “dichos burlescos, festivos y graciosos, a fin de recrear el ánimo o de ejercitar el ingenio”. La cuadragésima estrofa del *Romance* N.º 14 de Caviedes ya mencionado (cf. nota 66) desarrolla el tópico de “chanza” *versus* “veras”: “Pero tratarte de veras / será darte vanagloria; / ¿quién para un tonto de chanza / hallará una chanza tonta?”

⁶⁹ **Veras** significa para el D. A., “la realidad, verdad y seriedad en las cosas que se hacen o dicen; o la eficacia, fervor y actividad con que se ejecutan”.

⁷⁰ Para el D. A., el adjetivo **necio** se aplica primero al “ignorante y que no sabe lo que podía y debía saber”. En la última estrofa del *Romance* 69 de Caviedes, *Memorial que dio un representante al Señor Virrey en ocasión que habla de representar en Palacio la comedia de Tétis y Peleo*, se dice: “..., así os libre Apolo / de simples poetas necios / que es cuanto hay que desear / a un príncipe tan discreto”.

Y también en el *Soneto* 187 titulado *Prueba que el mayor enemigo que tiene un hombre es el mismo*, el “hombre” que discurre sobre las pasiones que lo esclavizan, exclama en el verso 12: “pues para ser más vil, también soy necio”.

⁷¹ La “discreción” que será reiteradamente mencionada en los versos 123 y 149 de esta Carta (cf. nota 83), es un adjetivo que también se aplica al Virrey del Perú en el *Romance* 69, verso 56 (cf. nota 70).

⁷² La *tapinosis* proviene del gr. *tapeinóōz* que significa “bajo, poco elevado, humilde, modesto”, mientras *auxesis* toma su forma del gr. *auchsiz*, “jactancia, orgullo”.

“fundió... la fama” en tanto “docto clarín de letras”, es decir, en el clarín definido por el D. A. como “trompa de bronce derecha que desde la boca por donde se toca hasta el extremo por donde sale la voz va igualmente ensanchándose, y el sonido que despide es muy agudo”, en esta segunda estrofa del antitropo de la actividad literaria, encontramos el clarín y el *sonar* del mester de juglaría:

Vuestra fama mi señora,
110 en el clarín de la fama,
 se suena en plausibles lienzos:
 en cambray, rúan y holanda.

El “docto clarín de letras” que proclamaba la fama de la destinataria se trastoca en un clarín distinto, este que el D. A. define como “género de lienzo muy delgado y claro que se fabrica en Flandes, Francia y Holanda”⁷³, uno de cuyos usos es, según el mismo D. A. al definir *lienzo*, “pañuelo de seda, algodón o hilandillo que sirve para limpiar las narices”. De la boca a las narices y del sonar “muy agudo” de ese “docto clarín de letras” al *sonar* o “ruido” que se produce —según explica el mismo D. A.— al “limpiarse las narices del humor que la naturaleza expele por ellas”, se da el antitropo por *disimilación* característica del *blasón* definido en poética como “elogio, por lo general irónico, de una persona”⁷⁴, disimilación cuyo primer eslabón isotópico horizontal se encuentra descrito en 3.4.1.2.

⁷³ El verso 6 del *Soneto 209 Lo que son las riquezas del Perú* de Caviedes menciona “los cambrayes, las telas y los paños”; respecto de **cambray**, el D. A. dice: “cierta tela de lienzo muy delgada y fina que sirve para hacer sobrepellices, pañuelos, corbatas, puños y otras cosas. Dijo así por haber venido de la Ciudad de Cambray donde por lo regular se fabrica”; este es sentido que toma en Francisco de Quevedo, la alusión a la “chacóna de los cambrayes” en el poema 712, *Censura contra los profanos diciplinantes* (cf. *Poesía original completa*. Barcelona: Editorial Planeta S. A., 1981, p. 863).

⁷⁴ Cf. B. Dupriez (1984: 105).

El elogio mediatizado por el mester de juglaría continúa en la estrofa veintinueve⁷⁵, pero esta vez como acodo risueño de la isotopía apolínea que se inaugura en la primera estrofa:

De Apolo heredáis, siendo hembra,
su ilustre, ingeniosa casa;
115 que no hay varones en los
 mayorazgos de las almas.

El estilo propio de la llamada *sal ática*, toma la figura retórica del *paraplasmo* o sustitución al interior de una idea consolidada (aquí en la dimensión pragmática la institución del “mayorazgo”) del lexema normalmente admitido “varón” por el lexema opuesto “hembra”, cuando se pasa por metáfora a la dimensión cognoscitiva, “mayorazgo de las almas” donde “alma” tiene el sentido de “viveza, espíritu y una cierta especie de aliento que da vigor y hace sobresalir lo que se dice y habla”⁷⁶.

Además, al mencionarse el género de la destinataria relacionado con la herencia, el enunciado que indica el usufructo del legado de Apolo (“su ilustre, ingeniosa casa”) “siendo hembra” remite por fuerza al mayorazgo entonces conocido “de agnación artificial”, vale decir, correspondiente a aquel que al admitir “extinguida la línea de varón en varón” pide “que venga su descendencia por menos hembras” (D. A.). Por lo visto, desaparecida la estirpe masculina —los poetas— será

⁷⁵ Esta estrofa encuentra su variante en la segunda estrofa del *Romance* 72 de Caviedes (cf. nota 30): “Sin duda entienden que Apolo / tiene algunos mayorazgos / en las fincas ingeniosas / de los versos del Parnaso”.

⁷⁶ El D. A. prosigue: “Dícese con propiedad del Orador que perora con energía y viveza, del Músico que canta con espíritu y aire, del Cómico que representa con afecto y gallardía y acompaña con acciones propias lo que dice; y así de otros que animan con la expresión de lo accionado lo que la voz pronuncia, de los cuales se dice que peroran, cantan y representan con alma”.

la destinataria de la *Carta* quien asumirá el legado del dios de las bellas artes y en particular de la poesía: este reemplazo repercutirá más adelante, constituyéndose así en una de las isotopías directrices del antitropo de la actividad literaria letrada.

3.5.4 *Cultismo y emulación por imitación*

La sucesión del legado apolíneo en manos de la destinataria —el *cultismo*— la convierte en dispensadora de ese bien, los versos gongorinos (“Alimentos dais de versos”), a los varones (“hermanos”) colegas en poesía pero privados de inspiración poética (“a cuantos de hacerlos tratan”)⁷⁷:

Alimentos dais de versos
a cuantos de hacerlos tratan
hermanos, si no por sangre,
120 por vena ingeniosa de arca.

La competencia de la destinataria —su ostentación estética— incita entonces la *emulación* de quienes intentan *imitarla*, añadiéndose así en dicha competencia una nueva virtud, la didascalía, y en sus “hermanos” incapaces el apetito del /saber-hacer literario letrado/. Estos operadores discursivos del antitropo se someten otra vez al procedimiento de *disimilación* semántica: si, como hemos visto, en el verso 4 el término “vena” actualizaba los sememas asimilados /numen poético/ y /composición poética/ y en el verso 75 se actualizaba en contrapunto a los primero los semas aferentes del

⁷⁷ En el ya varias veces mencionado *Romance* 68 de Caviedes, estrofas décima y undécima, tenemos una isotopía intertextual con la *Carta*: “Y que os ven como me ven / cercado de poetitos / que me están pidiendo pan / en consonantes caninos, / los cuales hago callar / valiéndome del arbitrio / de tocarles una flauta / con que los meriendo a silbos.” Algo similar sucede con la penúltima estrofa del *Romance* 69 del mismo Caviedes (cf. nota 70): “No en relación me le déis; / bástame el estar comiendo / romances, sin que también / me haya de vestir con ellos”.

semema /ramo o filón metálico/, ahora en el verso 120 se produce una *conexión metafórica* respecto de los primeros pues en “vena [...] de arca”⁷⁸ se actualiza el semema pragmático /vaso del cuerpo dividido en dos ramos/ que, trasladado de la dimensión cognoscitiva “ingeniosa”, produce finalmente el *torniquete metafórico* que cierra el contrapunto entre ambas dimensiones abierto en el verso 75.

3.5.5 *Paroxismo y grado semántico pleno*

La intencionalidad paródica del destinatador toma ahora, en una primera instancia, el sesgo del encomio extremo, género literario que E. R. Curtius⁷⁹ asigna al uso literario medieval y que el manierismo barroco hará suyo con un exceso de afectación, el *paroxismo*:

Corridos tenéis los hombres
porque vencéis su arrogancia,
amazona de discretos,
con diestras, agudas armas.

En la época en la que se redacta la *Carta*, “corridos” se aplica preferentemente como parasinónimo de “avergonzados” y “cobardes” (D. A.) que aquí es un predicado de los “hombres” quienes se escudan —pero son vencidos— en “su arrogancia”⁸⁰.

⁷⁸ Para el D. A. **vena de arca** “es la que nace de la vena que llaman cava y, dividida en dos ramos, viene a los brazos, la cual está sola entre las de los brazos”.

⁷⁹ Cf. E. R. Curtius (1956: 200).

⁸⁰ **Arrogancia** es, según el D. A., “vanidad, altanería, soberbia, presunción desmedida y superior al mérito: vicio que declara la elación de ánimo y sobra de estimación propia”. Este “vicio” atribuido en la *Carta* a la institución literaria del siglo XVII, es de hecho una de sus prerrogativas más tenaces y perdurables: en la institución literaria actual —señala R. Barthes (1977: 8)— encontramos “grupos de opresión o de presión; por todo lado voces ‘autorizadas’, que se autorizan a hacer escuchar el discurso de todo poder: el discurso de la arrogancia”.

Luego, en segunda instancia y de modo contrario tanto a la teoría de la comunicación actual que asigna al contexto sintagmático la función de desambiguación y, consecuentemente, el grado cero, como a la “escritura blanca” o “escritura neutra”, que trabaja sólo con denotaciones⁸¹, en los versos “amazona de discretos, / con diestras, agudas armas”, el cotexto del apelativo “amazona” aplicado a la destinataria de la *Carta* actualiza “en escritura” los sememas que permanecen virtualizados “en lengua”: /mujer de espíritu varonil/, /mujer que monta y doma caballos/ y /mujer guerrera/. Estos tres sememas al concurrir y actualizarse paradigmáticamente a la vez según un procedimiento de acumulación poliisotópica típico de la retórica cultista producen, en tanto comunicación, la ambigüedad o indecidibilidad semántica máxima del lexema “amazona”, su haz semántico⁸², pero también, en cuanto expresión, esa profusión significativa o *grado pleno* aplicada a la “Monja de México” convierte en levemente irrisoria —graciosa— su capacidad didascálica elogiada en la estrofa precedente: como “discreta” (cf. verso 105) y “amazona”, adiestra a los “hombres” para hacerlos “discretos”⁸³.

3.5.6 *Adagio: psitacismo, injunción y soflama por antífrasis*

La sexta estrofa dedicada al antitropo de la actividad literaria letrada acentúa aún más la intencionalidad paródica del destinador de la *Carta*. Efectivamente, un **adagio** de origen latino (*Rei sua fit quisque summus arbiter*) muy conocido en la época y que ha tenido fortuna literaria en el Perú —R. Palma y M. A. Fuentes, entre otros, lo consignan en sus escritos— será su núcleo temático. Sin embargo, el uso peruano

⁸¹ Cf. R. Barthes (1953).

⁸² En semántica interpretativa, se denomina *haz* al conjunto de isotopías inducidas por la recurrencia de los elementos de una misma molécula sémica.

⁸³ Cf. nota 71. En criterio del D. A., se llama *discreto* “[a]l que es agudo y elocuente, que discurre bien en lo que habla o escribe”.

de este sintagma fijado al modificar la forma española, desencadena el juego de los géneros:

- empleo español original: “Cada uno puede hacer de su capa *un sayo*”
- empleo peruano (peruanismo): “Cualquiera puede hacer de su capa *una saya*”.

Este proverbio⁸⁴ de género /masculino/⁸⁵ en su versión española al ser modificado en su opuesto /femenino/⁸⁶, permite la lectura coherente de la estrofa desde el punto de vista de la destinataria:

125 Y pues cualquiera hacer puede
saya en verso de su capa,
haced, para honrar ingenios,
un calzón de vuestra saya.

Ahora bien, el adagio hace mención a las conductas gregarias (“cualquiera”), es decir, a lo que la retórica conoce como *psitacismo*, figura de estereotipo escritural que, en este cotexto, consiste en una imitación versificadora fácil (“Y pues cualquiera hacer puede / saya en verso de su capa”) en la cual el imitador reproduce de memoria (cf. versos 45 y 50) pero sin entender (cf. versos 46 y 52). De ahí la moraleja del adagio

⁸⁴ El D. A. interpreta este adagio del siguiente modo: “frase con que se da a entender que cada uno es dueño de su voluntad y que de las cosas puede disponer a su gusto y como le pareciere”; a su vez M. Moliner lo interpreta así: “Generalmente con ‘poder’, hacer alguien en sus asuntos o con sus cosas lo que quiera, aunque no sea razonable o sensato”.

⁸⁵ **Sayo**, según el D. A., es una “casaca hueca, larga y sin botones, que regularmente suele usar la gente del campo o de las aldeas”.

⁸⁶ **Saya**, dice el mismo D. A., es la “ropa exterior con pliegues por la parte de arriba, que visten las mujeres y baja desde la cintura a los pies”. En relación a esta prenda de vestir, M. L. Cáceres comentando el verso 89 del *Romance* 80, *A una dama que rodó por el Cerro de San Cristóbal una tarde de su fiesta* (cf. J. del Valle y Caviedes (1990: 438, nota 2)), explica que era la “vestidura talar de las antiguas limeñas”.

en forma de *injunción* retórica, la incitación a la destinataria (“haced”) a fin de que actúe según cierto comportamiento irrisorio donde su “saya” se transforme no en “capa” como era de esperarse, sino en “calzón” (“haced [...] un calzón de vuestra saya”) para reestablecer cierto equilibrio engañoso con los varones que según la isotopía observada, al haber sido desheredados del /numen poético/, son incapaces, avergonzados y cobardes, pero arrogantes e indiscretos. Se trata, pues, de invitar a la destinataria para que, por medio de una *soflama por antífrasis*, realice un trastrueque intonso que satisfaga a sus “hermanos” (colegas) despojados de talento y a quienes se alude con una antífrasis: se les denomina “ingenios” (“para honrar ingenios”)⁸⁷.

Observación: desde el punto de vista expuesto, es impropio la afirmación de M. L. Cáceres^{87a} por la que el “tema” de las estrofas cuarta, quinta y sexta de esta tercera parte, “es coincidente con el *Romance 48* de la poetisa [Sor Juana Inés de la Cruz]”: en ningún momento el destinador de esta *Carta* sugiere a su destinataria *tornarse hombre* —cosa que A. Méndez Plancarte considera una “impertinencia”, cf. nota 9— como aparece en el título del indicado *Romance N.º 48*. Entre este *Romance* de Sor Juana y la *Carta* de Caviedes no existe correspondencias temáticas explícitas que pudiera relacionarlos; subsisten, no obstante, además del ánimo festivo de ambas composiciones ciertos rasgos intertextuales como la intención y los procedimientos discursivos paródicos.

⁸⁷ El D. A. trae varios significados de **honrar**: “reverenciar, venerar, dar muestras de sumisión y respeto”; “vale también favorecer, acariciar y mostrar agrado y benignidad: lo que se entiende de superior a inferior”; “significa también ilustrar, ennoblecer y dar estimación”; “significa también alabar y aplaudir a alguno”.

^{87a} M. L. Cáceres (1990: 929-930).

3.5.7 Comparación figurativa y nombre apelativo

A diferencia de la sinécdoque de individuo constituida a partir de un epónimo (cf. 3.4.1.5), en la *comparación figurativa* la presencia del foro ("la Monja Alferez") es constitutiva de la imagen literaria. Aquí el tema es expresado por un sintagma ("...en vos / hay la Monja Capitana") separado del foro por una marca de analogía ("para lustre de las armas" versus "para las letras"):

Como hubo la Monja Alferez
130 para lustre de las armas,
para las letras en vos
hay la Monja Capitana.

El apodo de la destinataria de la *Carta* se convierte en un *nombre apelativo*, es decir, un nombre que conviene a todas las personas de la misma clase donde el apelativo de apareamiento metafórico es "la Monja": la Monja de Méjico A la Monja Alferez A la Monja Capitana. Por este nuevo procedimiento, es fácil reconocer un tramo más de la poliisotopía /mujer de espíritu varonil/, /mujer que monta y doma caballos/ y /mujer guerrera/ inaugurada en 3.5.5⁸⁸.

3.5.8 Alternancia: generalización y distanciación

Si, como hemos visto, en este tercer apartado del antitropo de la actividad literaria letrada, las estrofas tercera a sétima son un boceto de las relaciones de autoría entre la destina-

⁸⁸ A. Alatorre (1980: 472-473) interpreta estos versos en los siguientes términos: "Juan del Valle Caviedes le habla [a Sor Juana] en el tono en que un colega se dirige a otro de más experiencia y a quien admira sin reservas: se felicita de que, a diferencia de la institución socioeconómica de los mayorazgos, los 'mayorazgos de las almas' no hagan distinción entre varones y hembras, pero lo mejor es el comentario que se le ocurre al llegar al oficio o profesión del colega: '¿Con que monja? Espléndido: si el Perú se ufana de su Monja Alferez, ufánese México de su Monja Capitana'".

taria y sus colegas, las estrofas que siguen de la octava a la trigésima se ocupan del segundo factor de la vida literaria, el entorno o mundo de los apreciadores, de los degustadores y admiradores del arte poético:

Emparedaros en coplas
se puede por muchas causas,
135 porque en tratándose de ellas,
todos a la monja sacan.

Con una clara intencionalidad satírica, la producción poética es incluida entre los pasatiempos sociales: las “coplas” sirven para dar buen tono a las celebraciones mundanas más diversas (“por muchas causas”) como onomásticos, festines, nacimientos, bailes, funerales, homenajes, noviazgos, festividades religiosas y civiles, obsequios, etcétera, según los usos literarios de la época, incluida la propia correspondencia epistolar (cf. nota 12). Por medio de la *alternancia* de significados contradictorios, se alían así las acciones inversas de “introducir” (“Emparedaros”) / “extraer” (“saca[r]”) cuyo eje o pivote semántico es la *generalización* “todos” a partir de la verificación enunciada en la cuarta estrofa (*Ab uno disce omnes*: “De vuestras obras he visto...”). El aprovechamiento generalizado o /descomedimiento/ que hace el público (“todos [...] sacan”) de la competencia poética de la destinataria⁸⁹, aludida gracias al procedimiento que L. Spitzer⁹⁰ llama *distan-ciación* (“la monja”), es magnificado metafóricamente con la acción de “emparedar” que el D. A. define como “castigar a uno por sus desenvolturas, encerrándole entre cuatro paredes”. Así, las “desenvolturas” (para el D. A. sea “desvergüenzas” sea “graciosidad, facilidad y expediente en el decir”) de

⁸⁹ Las estrofas quinta y sexta del *Romance* 70 de Caviedes (cf. nota 66) consignan los siguientes versos: “Y en juntando una talega / de versos de carambola, / a ricos tontos los vendes / con simples dedicatorias. // Si tú fueras ingenioso, / no obraras de aquea forma, / que los versos dedicados / más es ultraje que honra”.

⁹⁰ L. Spitzer (1970).

la destinataria —sus “coplas”—, llegan a ser tantas que en ellas se la puede encerrar.

3.5.9 *Carientismo, juego de palabras e invectiva*

El *carientismo*, halago y adulación del público a la destinataria (“Correis con aqueste aplauso / la pelota de aclamada”), es ligeramente amonestado:

Corréis con aqueste aplauso
la pelota de aclamada,
y nadie os la vuelve porque
140 todos quisieran hurtarla.

Y así os la vuelvo, porque
no llego a necesitarla,
pues en pelota está quien
desnudo de ingenio se halla.

Estas dos estrofas contienen un *juego de palabras* que el destinador utiliza para denunciar las lisonjas de los “pelotilleros”, como se les llama precisamente a los aduladores serviles, adjetivo aplicado acá por generalización (“nadie”-“todos”) a los poetas colegas de la destinataria y al público pedigüeño al mismo tiempo: la locución “correr la voz” definida por el D. A. como “irse publicando o divulgando alguna cosa que se ignoraba”, constituye un término de la isotopía del rumor iniciada en la segunda estrofa. En estas dos que ahora describimos, la locución adquiere un matiz paródico al ser sustituida por su forma vulgar “correr la pelota”, lo que permite al destinador:

- a) aludir por implicación isotópica al rol patémico del /interesado/ y a las correspondientes categorías del /egoísmo/ y la /codicia/ (ya mencionada como /envidia/⁹¹ ajena a la

⁹¹ La **envidia** es considerada por el D. A. como “dolor concebido en el ánimo del bien y prosperidad ajena”.

competencia del destinador en la quinta estrofa), rol anímico presupuesto ahora por la adulación de los “pelotilleros” (“nadie os la vuelve”: /egoísmo/; “porque / todos quisieran hurtarla”: /codicia/);

- b) si en la primera estrofa de esta tercera parte, el destinador toma sus distancias respecto del “necio dos veces / el necio que en veras habla” (versos 107-8), es decir, de los que toman en serio el /saber-hacer literario letrado/ que, como se ve, no son otros que los aduladores serviles, manteniendo esta misma línea isotópica ahora el destinador se desolidariza de ese grupo —“rechaza la pelota” (refuta)— a través del antitropo que modifica la locución “correr la pelota” por el modo adverbial “estar en pelota”, *disimilación* semántica que según el D. A. “vale totalmente desnudo o en cueros”⁹² y que permite al destinador, a la vez, insistir en la isotopía de su propia incapacidad respecto del /saber-hacer literario letrado/. En este sentido y como lo demuestra J. Simeray⁹³, la *invectiva* es más acerada a medida que su enunciador se aleja y se desolidariza de ella.

3.5.10 Decepción

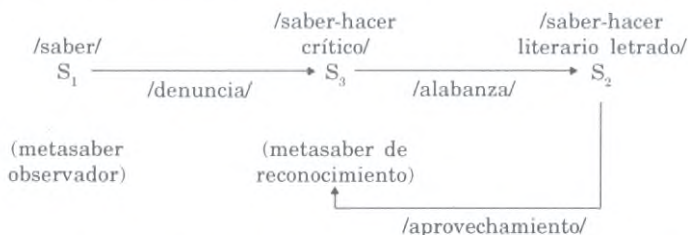
El procedimiento discursivo de la *decepción* tiene como fin provocar una imagen surreal que consiste en anunciar primero una acción alturada (versos 145-146) y terminar con su degradación engañosa (versos 147-148); lo ilustra la siguiente estrofa:

⁹² Véase el el comentario de C. J. Cela sobre esta expresión (1974: 184). En el poema 69 de Caviedes (cf. nota 70), las estrofas quinta y sexta contienen los siguientes versos: “con el cual se halla en pelota, / tan desnudo, que ha dispuesto / hacer un saco tan largo / que no haya falta en hacerlo. // No es papel éste que hace, / sino verdad tan en cueros, / que por desnuda la saca / a la vergüenza el remedio”.

⁹³ J. Simeray (1970: 48).

145 Contagioso es vuestro aplauso
 si se pega al que os alaba
 pues crédito de entendidos
 logran con vuestra alabanza.

Estos enunciados deceptivos aproximan dos extremos invertidos: el “aplauso si se pega⁹⁴ al que os alaba” tiene un propósito escondido, obtener “crédito de entendidos”, es decir, aquellos que al apreciar las “obras” de la destinataria (S_2) de la *Carta*, no se limitan a constatar su valía —cosa que hace el destinador (S_1) en su rol actancial de Observador— sino que reconocen su /saber-hacer literario letrado/ con el propósito avieso de usufructuar, de sacar provecho descarado de ese reconocimiento. Este *metasaber de reconocimiento* es precisamente el /saber-hacer/ de los críticos literarios letrados (S_3) que asumen el rol actancial de *deceptores* o tercer componente de la Institución literaria:



Se trata, pues, de /denunciar/ el /aprovechamiento/ del quehacer crítico o *prueba deceptiva* (lograr el “crédito de entendidos”)⁹⁵ con la cual la crítica literaria oficial acostum-

⁹⁴ **Aplauso**, consigna el D. A., es el “contento y complacencia general, manifestada con palabras, júbilos y otras demostraciones exteriores de saltos y palmadas, aprobando o alabando alguna cosa”. “**Se pega**”, siempre según el D. A., remite a la “acción por la cual una cosa se une o conglutina con otra” y da a entender que “alguno entra en cuadrilla y compañía de otros, que viven entregados al vicio, desorden y escándalo en sus operaciones”.

⁹⁵ Caviedes ha dedicado todo el *Soneto 76 Definición de lo que es ciencia* a este mismo tema; allí aprovecha para diferenciar la crítica de la invención literaria. El texto es el siguiente:

bra —entonces como hoy— “ganar indulgencias con avemarías ajenas”.

3.5.11 *Disfemismo y caricatura*

El antitropo de la actividad literaria letrada culmina con un haz de figuras *disfemistas* que caricaturizan, en dos estrofas contiguas, el trato a la destinataria (“os”):

- Y así el discreto y el necio
150 os hacen plausible salva:
el capaz, a carga abierta
y el tonto, a carga cerrada,

siendo éste el trueno del tiro
y el entendido la bala,
155 pues si el ingenioso apunta,
también el necio dispara.

Esta voz, letras, dice entendimiento,
no el tener muchos libros de memoria,
que esta [es] locuaz, inútil vanagloria,
afectada hermosura de talento.

Papagayos de imprenta, hombres de cuento,
atados a la letra y a la historia;
pregoneros de otros, cuya gloria
charlatanes usurpan en su aumento.

El discurso es principio de la ciencia,
a quienes muchos inhábiles injurian,
porque todos son voz sin suficiencia;

y así digo porque estos se concluyan,
que unos hacen las letras en esencia,
y otros simples como ellos las estudian.

Respecto a la vana erudición, véanse los poemas 52, *A un matante Doctor que tenía muchos libros en su estante*, 95 *Doctos de chafalonía* y la tercera estrofa del *Romance* 70 (cf. nota 66): “Mas, qué mucho si tu ingenio / anda pidiendo limosna / de conceptos chabacanos / y de erudiciones pontas.”

La *caricatura* discursiva se caracteriza desde siempre por la elección de términos y temas que el destinador rechaza tomar a su cargo y los transfiere a terceros, con evidente connotación peyorativa. La isotopía de la /alabanza/ (cf. verso 22) cuya figura ha sido hasta ahora “aplausos”⁹⁶, es representada esta vez

- a) primero por la figura parasinónima “plausible salva”⁹⁷ que actualiza, merced al fenómeno semántico del *grado pleno*, varios sememas al mismo tiempo, /merecedor de aplauso/, /disparos de homenaje/, /brindis/⁹⁸, /motivación/ y /venia para contradecir/;
- b) en seguida, el semema /disparos de homenaje/ se acoda isotópica y *disimilarmente* con el semema /disparos de ejército/ en el lexema “carga”⁹⁹ cuyos dos sememas cuentan con un sema genérico /ataque/, el primero distinguido por el sema específico /disperso/ y el segundo por el sema específico /apretado/.

⁹⁶ Las estrofas trigésima y décimo quinta del *Romance* 70 de Caviedes (cf. nota 66), aluden a este mismo tópico: “Tus loas disparatadas / más son sátiras que loas / porque un aplauso mal dicho / más es afrenta que honra. // [...] // Mas ya en la mía está hallada; / porque si aplaudo mis obras, / seré como tú, que en lo / que te alabas, te baldonas.”. Por su parte, el poema 223 de *Agudas*, reitera: “Creció de aplauso al compás / tu ignorancia con jactancia; / deja ya ese aplauso atrás, / que, si es como tu ignorancia, / ya no puede crecer más.”

⁹⁷ **Plausible** significa según el D. A. “lo que es digno o merecedor de aplauso”; por **salva** se entiende “disparo de armas de fuego en honor de algún personaje, alegría de alguna festividad o expresión de urbanidad y cortesía”; “**hacer salva**” es una locución que significa tanto “brindar y mover al orgullo y alegría” como “pedir la venia, permiso y licencia para hablar, contradecir o representar alguna cosa”.

⁹⁸ Uno de los sentidos de **brindis** es “atraer, convidar las cosas a que alguien se aproveche de ellas” (J. Casares), es decir, un acodo más de la isotopía del /aprovechamiento/.

⁹⁹ El sintagma fijado “**carga cerrada**” es para el D. A. “el disparo que hace un ejército contra otro o una porción de gente, tirando a un mismo tiempo todos los soldados”; el DRAE dice del mismo sintagma “embestida al arma blanca en formación compacta” y respecto de “**carga abierta**” “embestida al arma blanca en formación espaciada”.

De esta manera, la /alabanza/ original a la destinataria se convierte en su *ejecución*, según el sentido de época conferido a este término¹⁰⁰. Dicha “ejecución” será, entonces, el resultado de las “cargas” efectuadas en dos series de transferencias semánticas:

- “carga abierta” ≈ /ataque disperso/: el “discreto”, “capaz”, “entendido”, “ingenioso”; “la bala”¹⁰¹, “apunta[r]”;
- “carga cerrada” ≈ /ataque apretado/: el “necio”-“tonto”¹⁰², “éste”; “trueno del tiro”, “disparar”.

La primera isotopía es de orden perfectivo e integra en un haz semántico a los que en el campo de la actividad literaria letrada son discretos, capaces, entendidos e ingeniosos: en la *ejecución* de la destinataria, ellos realizan la parte efectiva, la /carga/ misma y el /asestar/ con ella. La segunda, en cambio, es defectiva: el /sonido/ (cf. verso III) encuentra aquí su eco en el “aplausos” (cf. verso 145) y en la “salva” que, como acabamos de ver, comprende el paralexema “trueno del tiro” y el lexema “disparo”, isotopía que se acoda desde los versos 107-8 y que en este punto se atribuye íntegramente a los que dentro de la actividad literaria letrada son necios y tontos; a ellos les incumbe el rol del /ruido/ y de /despedir la carga/ en esa “ejecución”.

¹⁰⁰ Para el D. A., **ejecutar** significa “cargar, oprimir y echarse encima de uno, acosándole y maltratándole”.

¹⁰¹ Aquí **bala** implica también “pelotilla” (D. A.).

¹⁰² De acuerdo a la isotopía rectora de esta estrofa, a **necio** corresponde el segundo significado conservado por el D. A.: “se aplica también a las cosas ejecutadas o dichas con necedad o ignorancia imprudente”. Este significado constituye un sólo campo léxico con el de **tonto**: “ignorante, mentecato, falto de entendimiento o razón”.

3.6 *Optación de despedida*

Los versos que concluyen la epístola-poema están dedicados a la *optación*¹⁰³ del destinador respecto a la destinataria de la *Carta*. Esta *optación* equivalente a la fórmula de *trato protocolar* de despedida en las cartas corriente, tiene la forma discursiva de voto y comprende las figuras epitocismo y asteísmo.

3.6.1 *Voto: epitocismo y asteísmo*

La oración optativa que en indoeuropeo expresa una posibilidad deseable, toma la figura del *voto* o deprecación con que se pide a Dios alguna gracia (“Guárdeos Dios”) dirigida primeramente, a modo de cierre discursivo, a anudar las principales isotopías:

Guárdeos Dios con los aplausos
de hermosa, entendida y sabia,
y con las dichas de necia
160 por premio de vuestras gracias.

La figura patémica del panegírico (“aplausos”: cf. los versos 5, 137, 145), la categoría figurativa estética (“hermosa”: cf. los versos 29, 39, 105) y las categorías figurativas cognoscitivas (“entendida”: cf. los versos 46, 52; “sabia”: cf. los versos 102-3, 104, 117, 124) dispuestas en serie, conforman un *epitocismo* laudatorio muy diferente de “los aplausos” interesados y descarados de los aduladores serviles (cf. versos 137 y 145), figura sincrética a la que se añade el *asteísmo*¹⁰⁴ de los versos finales.

¹⁰³ Para P. Fontanier (1968: 438), la *optación* “es la expresión de un deseo ardiente de obtener para otro algo a lo cual se atribuye, al menos por el momento, una gran estima y una gran importancia”.

¹⁰⁴ H. Morier (1961: 39) dice del *asteísmo*: “figura que consiste en una ironía ingeniosa y delicada, gracias a la cual se expresa una loa en forma de vituperación”.

Como se sabe, el empleo de esta última figura retórica presupone la connivencia paródica entre el destinador y la destinataria establecida en la estrofa 27 que da pie al antitropo de la actividad literaria; ahora, en los versos 159-60, el destinador dirige la optación hacia “las dichas” —según el D. A. son “los honores, riquezas, dignidades y placeres, y la posesión de cuanto puede hacer la vida agradable y feliz”— de la destinataria, sentido rector que determina la actualización por *disimilación* del segundo significado de “necia” —el primero aparece vituperado por el destinador y luego asignado a los incapaces dentro de la actividad literaria letrada en los versos 106-7, 149, 152, 156—, vocablo que ahora significa “terco y porfiado en lo que hace o dice” (D. A.)¹⁰⁵ y que sustenta la isotopía de la actividad literaria letrada que practica la destinataria de la *Carta*, en relación de antagonismo con la institución literaria compuesta tanto por los “hombres”, sus colegas en poesía, caracterizados aquí por la incapacidad, la desvergüenza, la cobardía, la arrogancia, la indiscreción, como por el público letrado halagador y adulador, y ambos por el descomedimiento.

Merced, entonces, a este procedimiento discursivo paródico —el antitropo por *disimilación* semántica— reiteradamente utilizado en el retrato del destinador (recordemos que en el verso 63, el “premio” que el destinador teme es recibir una nota: la tacha de sus poemas) y en la acrimonia de la actividad literaria letrada, se da curso libre a la vuelta final de la tuerca optativa, la clausura de la isotopía principal de la *alabanza* por medio de la categoría patémica del /encomio/: el deseo de que la destinataria persista en su identidad, como “premio” a sus “gracias”.

¹⁰⁵ En el extenso *Romance* 68 de Caviedes varias veces citado, hay una mención semejante a este sentido de “necedad” en el poeta auténtico, versos 99-100: “Necedad de ser discreto; / locura es tener juicio. / Esto es, Señor, ser poeta”.

4. LA DESCONSTRUCCIÓN DEL ARQUETIPO

¿Qué expresa la *Carta* abierta de Caviedes? Al hacer un retrato ejemplar de la destinataria, la convierte no sólo en un prototipo sino en un verdadero *imago virtutis*, es decir, en la encarnación del arte poético barroco. La *Carta* es así, en una primera instancia, un discurso *alegórico*¹⁰⁶ por excelencia ya que en ella la profusión de los *comparantes* se aplica al personaje *comparado*, la Monja de México, no de modo totalizador como en el caso de la metáfora aislada sino por medio de una personificación unitaria construida elemento por elemento; incluso, a la inversa de lo que suele suceder con las formas que producen el *enigma* —sea la metáfora implícita que oculta o suprime el tema en aras al foro sea la *alegoría oscura*—, en este caso se exalta al *comparado*, se le hace “visible”.

Negando luego todo laconismo y sequedad, aquí la distorsión de la normalidad del lenguaje por la grandilocuencia, la aparentemente caótica diseminación del sentido característica de la escritura barroca¹⁰⁷ no es otra cosa que la insistencia isotópica *amplificada*¹⁰⁸ —ora semémica u horizontal ora metafórica o vertical— dirigida a destacar el *comparado*; es, por cierto, un énfasis que sin embargo no cae en el pleonasmó, pues si procede por términos que se corresponden apa-

¹⁰⁶ El Grupo m (1970: 137-138) alía las alegorías a la parábola y la fábula; de aceptarse tal sugerencia, en este romance se introduciría un efecto de sentido parabólico aleccionador.

¹⁰⁷ R. Barthes (1983: 129) escribe: “Quizá sea eso el barroco: una contradicción progresiva entre la unidad y la totalidad, un arte en que la extensión no es una suma sino una multiplicación, en una palabra, el espesor de una aceleración [...]; y cuanto más divididos están los momentos de esa solidificación, más indiviso es el total [...]; la idea aquí no es el producto de una reducción, sino de una repetición [...]; parece proliferar por todas partes, y sin embargo permanece cautiva de un gran objetivo esencial y moral”.

¹⁰⁸ La *amplificación*, opuesta a la *condensación* semántica (A. J. Greimas), consiste en un desarrollo de las ideas por el estilo, de manera que se le proporcione más ornamentos, mayor extensión o fuerza (B. Dupriez).

rentemente dentro de un orden categorial, su simetría “vegetal” es en realidad de grados escalonados de armonía y desarmonía donde “todo se reproduce, y sin embargo nada se repite”¹⁰⁹. Y por este medio el núcleo temático de la epístola-poema se presenta como un contrapear escalonado de contenidos equivalentes y contenidos transformados, entre la serie de valores de escritura poética puestos de manifiesto en las obras de Sor Juana y los valores que la lectura de Caviedes encuentra, sopesa y evalúa para corresponderle en un acto de cortesía (la *Carta*), tal cual lo entiende el D. A. “acción o demostración atenta, con que se manifiesta el agrado, afecto, benevolencia y obsequio que se debe al igual o superior”.

Desde este punto de vista, la modestia afectada e ingenua que dirige la discursivización de la *Carta* puede ser descrita como el *cálculo de posición* del destinador, esto es, un mecanismo de *manipulación en reversa* dirigido en principio a su destinataria directa y explícita, pero en realidad remitido a los alocutarios-lectores que de hecho la sustituyen: los enunciados argumentan abiertamente la *disuasión* (/deber-hacer/ del destinador cortés) respecto de su propia habilidad poética, mas no en los planos de lo presupuesto, implícito o sobreentendido como podría esperarse de un enunciador medroso, sino en el acto de semiosis mismo, allí donde en una clásica paradoja barroca se manifiesta precisamente la *persuasión* contraria (/poder-hacer/) que contradice ese /saber-hacer/ negado: la *Carta* es, a ojos vista, un *Romance-modelo*.

La parsimonia sobre la propia competencia —la cortesía— se sobrepone así al arrogante alarde de /hacer-saber/ al interlocutor, al alocutario-lector, con toda la fuerza de la destreza de un arte, la sujeción explícita —/no poder hacer/— en que el mismo lector se encuentra bajo el omnímodo /poder-hacer/ del escritor, relación desequilibrada que “naturalmente” establece el acto de lectura literaria. De ahí que el

¹⁰⁹ R. Barthes (Ibid.).

destinador de la *Carta* al hablar de su propio hacer, tanto en el orden del decir poético como de la finalidad de ese decir, no se preocupe por el problema de la escritura literaria en sí, esa poética que será el aguijón meditativo de los poetas modernos, sino por la Institución Literaria y sus arquetipos ideológicos, comenzando por denunciar en alta voz la *etología* de la Crítica Literaria Oficial que dictamina el predominio supuestamente “natural” de sólo uno de los factores de la comunicación literaria, el Autor Consagrado “con todos los emblemas e insignias de sus cargos”, como dice C. Vallejo¹¹⁰, frente al neófito lector desprovisto del /saber-hacer/ literario letrado.

Pero el comportamiento reglado entre el Autor y este neófito feligrés, el lector, puede no ser únicamente el acto de lenguaje que J. L. Austin¹¹¹ denomina *ejercitivo*, es decir, el que se emplea para afirmar una influencia o un poder. Como se muestra en la *Carta* y su contra-crítica (el antitropo), los enunciados literarios —a la manera de Jonás en las entrañas de la ballena— pueden desconstruir ese comportamiento y provocar el cisma¹¹² desde el interior mismo de la Institución Literaria: portadores de una enunciación subversiva, esos enunciados resultan de actos de lenguaje *alacránicos* —que llevan en sí su propia desconstrucción— y que, desde siempre, han permitido punzar incisivamente y... dar por donde se peca, por ejemplo, la sal ática, la sátira, la antífrasis, la falsa modestia, el equívoco, la lítote, la caricatura, la hipérbole, la sorna, el asteismo, la chanza, la dicacidad, el cloasmo, la mordacidad, el libelo, las indirectas, el paroxismo, la licencia, el epigrama, la parodia, la irrisión, el eufemismo, la invectiva, el hipercloasmo, la causticidad, el contrapunto, la acrimonia, el remoquete, la soflama, la burla, el sarcasmo, la simulación, el calambur o juego de palabras, la falsa ingenuidad, el epítropo, la diatriba, el ludibrio, la rechifla, la imita-

¹¹⁰ C. Vallejo (1968: 253).

¹¹¹ J. L. Austin (1962: 163).

¹¹² Cf. A. Assaraf (1993: 29).

ción o pastiche, la tomadura de pelo... es decir, los operadores discursivos del antitropo.

La *Carta* de Caviedes, al aprovechar la destrucción sistemática de los signos de la lengua cotidiana por medio de esos operadores, recupera el significado original de la *ironía* (gr. εἰρωνεία = "acción de preguntar fingiendo ignorancia"), común denominador del antitropo dirigido a desconstruir la actividad literaria letrada, procedimiento discursivo que exige al lector interrogar continuamente al texto sobre su enunciación —no sobre su decir sino sobre lo que ha querido decir— al mismo tiempo que le provoca un rictus, la llamada, desde antiguo, sonrisa socrática.

BIBLIOGRAFÍA

Alatorre, Antonio

- 1980 "Para leer la *Fama* y obras póstumas de Sor Juana Inés de la Cruz". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIX, 428-508.

Assaraf, Albert

- 1993 "Quand dire, c'est lier-Pour une théorie des 'ligarèmes'". *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 28.

Austin, John Langshaw

- 1962 *How to do Things with Words*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Barthes, Roland

- 1953 *Le degré zéro de l'écriture*. París: Editions du Seuil.
- 1977 *Leçon inaugurale*. París: Collège de France.
- 1983 *Ensayos críticos*. Barcelona: Editorial Seix Barral S. A.
- 1985 *L'aventure sémiologique*. París: Editions du Seuil.

Ballón Aguirre, Enrique

- 1991 "Etnoliteratura andina: el motivo Desafío".
Anthropologica 9, 74-96.

Bellini, Giuseppe

- 1966 "Actualidad de Juan del Valle y Caviedes".
Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien.
Caravelle VII, 135-156.
- 1985 *Historia de la literatura hispanoamericana*.
Madrid: Editorial Castalia.

Boyd-Bowman, Peter

- 1971 *Léxico hispanoamericano del siglo XVI*. Lon-
dres: Tamesis Books Limited.

Cáceres, María Leticia

- 1975 *La personalidad y obra de D. Juan del Valle y*
Caviedes. Arequipa: Imprenta Editorial "El Sol".
- 1990 "Bibliografía comentada del texto concordado".
Juan del Valle y Caviedes, *Obra Completa*. Lima:
Banco de Crédito del Perú, Biblioteca Clásicos
del Perú / 5, 911-936.

Casares, Julio

- 1990 *Diccionario ideológico de la lengua española*.
Barcelona: Editorial Gustavo Gili S. A.

Cela, Camilo José

- 1974 *Diccionario secreto (uno)*. Madrid: Alianza Edi-
torial S. A.

Cisneros, Luis Jaime

- 1990 "Estudio Crítico". Juan del Valle y Caviedes,
Obra Completa. Lima: Banco de Crédito del
Perú, Biblioteca Clásicos del Perú / 5, 91-210.

- Coquet, Jean-Claude
1983 "L'implicite de l'énonciation". *Langages*, 70, 9-14.
- Costigan, Lúcia Helena
1991 *A sátira e o intelectual crioulo na Colônia-Gregório de Matos e Juan del Valle y Caviedes*. Lima-Pittsburgh: Latinoamericana Editores.
- Curtius, Ernest Robert
1956 *La Littérature européenne et le Moyen-Age latin*. Paris: Presses Universitaires de France.
- De la Cruz, Sor Juana Inés
1976 *Obras Completas-I: Lírica personal*. Edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica.
- Del Valle y Caviedes, Juan
1984 *Obras completas*. Edición, prólogo, notas y cronología de Daniel R. Reedy. Caracas: Biblioteca Ayacucho 107.
1990 *Obra Completa*. Texto concordado por María Leticia Cáceres, A.C. I. Lima: Banco de Crédito del Perú, Biblioteca Clásicos del Perú / 5.
1947 *Obras*. Clásicos peruanos I. Introducción y notas de Rubén Vargas Ugarte. Lima: Talleres Gráficos de la Tipografía Peruana, S. A.
1994 *Obra poética II. Poesías sueltas y bailes*. Edición, introducción y notas de L. García-Abrines Calvo, con la colaboración de Sydney Jaime Muirden. Diputación Provincial de Jaén.
- De Vallbona, Rima
1992 *Vida y Sucesos de la Monja Alferez-Autobiografía atribuida a Doña Catalina de Erauso*. Tempe: Arizona State University, Center for Latin American Studies.

- Dupriez, Bernard
1984 *Gradus-Les procédés littéraires*. París: Union Générale d'Éditions, (1821).
- Fontanier, Pierre
1968 *Les figures du discours*. París: Flammarion.
- Fox-Lockert, Lucía
1978 "Comparación de Juan del Valle Caviedes con Sor Juana Inés de la Cruz (A raíz de una epístola que no fue contestada)". *XVII Congreso Internacional de Literatura de la Revista Iberoamericana*. Tomo I: *El Barroco*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 229-238.
- Greimas, Algirdas Julien
1984 "Préface". *Les Actes du VIe. Colloque International-approchés sémiotiques*. Fribourg: Editions Universitaires, 5-7.
- Greimas, Algirdas Julien y Courtés, Joseph
1982 *Semiótica-Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos S. A.
- Greimas, Algirdas Julien, Courtés, Joseph y otros
1991 *Semiótica-Diccionario razonado de la teoría del lenguaje II*. Madrid: Editorial Gredos S. A.
- Grupo m
1970 *Rhétorique générale*. París: Librairie Larousse.
- Jakobson, Roman
1973 *Questions de poétique*. París: Editions du Seuil.
- Lohmann Villena, Guillermo
1990a "1. El Entorno. Tiempo de Valle y Caviedes; II. El personaje. Hitos para una biografía". Juan del Valle y Caviedes, *Obra Completa*. Lima:

Banco de Crédito del Perú, Biblioteca Clásicos del Perú / 5, 1-90.

"Nomenclátor de personas y asuntos mencionados en la obra de Valle y Caviedes". Juan del Valle y Caviedes, *Obra Completa*. Lima:

1990b Banco de Crédito del Perú, Biblioteca Clásicos del Perú / 5, 819-894.

Maza, Francisco de la

1980 *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia. (Biografías antiguas. La Fama de 1700. Noticias de 1667 a 1892)*. Revisión de Elías Trabulse. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Merrim, Stephanie

1993 "Catalina de Erauso y Sor Juana Inés de la Cruz: de la anomalía al icono". S. Pott Herrera (Ed.), *Y diversa de mí misma, entre vuestras plumas ando-Homenaje Internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*. México: El Colegio de México, 35-365.

Moliner, María

1979 *Diccionario de Uso del Español*. Madrid: Editorial Gredos.

Morier, Henri

1961 *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. París: Presses Universitaires de France.

Paz, Octavio

1990 *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica.

Quevedo, Francisco de

1981 *Poesía original completa*. Barcelona: Editorial Planeta S. A.

Real Academia Española

- 1984 *Diccionario de Autoridades* (D. A.). Madrid: Editorial Gredos S.A. (Primera edición, 1726).
1992 *Diccionario de la Lengua Española* (DRAE). Madrid: Editorial Espasa Calpe S. A.

Reedy, Daniel R.

- 1982 "Juan del Valle Caviades". L. I. Madrigal (Coord.) *Historia de la literatura hispanoamericana I. Época Colonial*. Madrid: Ediciones Cátedra S. A. 295-300.

Rodríguez Garrido, José A.

- 1992 "Review". *Colonial Latin American Review*, I, 1-2, 285-287.

Sartre, Jean Paul

- 1964 *Lo imaginario-Psicología fenomenológica de la imaginación*. Buenos Aires: Edit. Losada S. A.

Simeray, Jean

- 1970 "Erreur simulée et logique différentielle". *Communications* 16, 36-59.

Spitzer, Léo

- 1970 *Études de style*. París: Gallimard.

Vallejo, César

- 1968 *Obra poética completa*. Lima: Francisco Moncloa Editores.

SIMILITUDES Y CONTRADICCIONES DEL
YO-NARRADOR EN EL *LIBRO DE BUEN AMOR* Y
LA SÁTIRA DE MATEO ROSAS DE OQUENDO

Claudia Mejía
Tufts University

Como parte del Cartapacio poético encontrado por Antonio Paz y Melia en la Biblioteca Nacional de Madrid, aparece la *Sátira hecha por Mateo Rosas de Oquendo a las cosas que pasan en el Pirú, año de 1598*¹. Este extenso poema del siglo XVI contiene una visión crítica de la sociedad limeña hecha a través de un narrador-protagonista al momento de partir del Perú después de vivir allí por varios años. Dicho poema, considerado una de las primeras sátiras genuinas de América Latina², recuerda una obra polémica del medioevo español: el *Libro de buen amor*. Es imposible probar que Rosas de Oquendo haya tenido acceso a dicho texto en los 24 (?) años que vivió en España antes de partir para Tucumán, o saber cuál fue la difusión del Libro en Latinoamérica. De todas

¹ Para una historia del manuscrito de la Sátira ver Alfonso Reyes, "Rosas de Oquendo en América", en *Obras completas* (México: Fondo de Cultura Económica, 1957).

² Esto lo desarrolla Julie G. Johnson, "Mateo Rosas de Oquendo", en *Satire in Colonial Spanish America. Turning the New World Upside Down*, (Austin: University of Texas, 1993).

formas, una lectura detallada de la Sátira permite encontrar rasgos comunes entre estas obras. Dos críticos han señalado algunos de los elementos similares entre ambos textos. Pedro Lasarte anota que en ellos se da la ecuación de semejanza autor-texto³. Julie Greer Johnson señala, pero no desarrolla, la similitud entre el punto de vista y la actitud hacia la narración de los narradores en los textos mencionados⁴. Existen, además de los anteriores, otros elementos comunes entre los dos libros que aún no se han mencionado. Por lo tanto, el siguiente trabajo pretende estudiar detenidamente las similitudes, especialmente en el yo-narrador entre la Sátira y el *Libro de buen amor*.

De acuerdo con Lasarte, la Sátira pertenece a la tradición de "literatura carnavalizada"⁵. A su vez, el Libro, según Menéndez Pidal, puede situarse dentro de la tradición juglaresca⁶. Tanto juglaría como carnaval en la literatura, como bien lo anota Alonso Hernández, tienen implicaciones de ironía, burla y especialmente imprimen a las obras que pertenecen a éstas una característica de anormalidad, entendida como transgresión de la norma⁷. En este contexto ambiguo, subversivo y burlesco, se inscriben los dos textos estudiados. Ya situadas ambas obras en un contexto similar, es significativa la semejanza que presenta la figura del narrador en los libros, y por ende la de la narración misma hecha por el narrador.

³ Ver Pedro Lasarte, "Mateo Rosas de Oquendo y la escritura autobiográfica", *MLN*. 105: 2 (marzo 1990), 373-84.

⁴ Johnson, op. cit.

⁵ Ver Pedro Lasarte, "La sátira de Mateo Rosas de Oquendo: el carnaval y la transgresión", *Revista de Estudios Hispánicos* 19 (1992), 251-65.

⁶ Sobre el tema, ver Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, 1957. También los estudios de Vicente Reynal y Jacques Joset en Manuel Criado del Val (ed.) *Juglaría* (Madrid: EDI, 1986).

⁷ José Luis Alfonso Hernández, "Juglaría, cazarismo y carnaval", en *Juglaría*, Criado del Val (ed.), (Madrid: EDI, 1986).

Ambos textos aparecen en forma de autobiografía, con un yo-narrador que los estructura. Este yo-narrador se convierte en el hilo conector de la narración. En el caso del Libro, a través del yo se da unidad a diversas historias amorosas y a diferentes expresiones literarias: fábulas, cantigas, exempla, entre otros. El yo de Rosas de Oquendo unifica una serie de críticas a la sociedad peruana. Además, la utilización de la primera persona está ligada con el carácter didáctico de las obras, como más adelante se verá. Mas la singularidad de la figura del narrador no radica en que sirve como eje narrativo de dichas obras sino en el múltiple papel que desempeña. En ambos libros la configuración del narrador se divide en autor y protagonista; este último, a su vez, se presenta como actor y espectador. Esto es, el yo-protagonista puede presentarse como narrador-agente-dramatizado, que jugará una parte activa en la historia, y como narrador-observador-no dramatizado, que se limita a mirar para luego criticar o alabar el mundo a su alrededor⁸.

El narrador-autor presentó algunos problemas a la crítica temprana de ambas obras, que trató de ver los libros como fuentes para encontrar datos biográficos sobre el escritor. La igualación autor-narrador aparece debido a que ambos poetas se nombran como los protagonistas de su historia. En el Libro, el narrador se presenta así como autor:

E porque de todo bien es comienzo e raíz
La Virgen santa María, por ende yo, Joan Royz,
Arcipreste de Fita, d'ella primero fiz
cantar de los sus gozos siete, que ansí diz: (19)⁹

Más adelante, como protagonista se presenta de la siguiente manera:

⁸ Estos términos se utilizan en José E. Santos, "La disolución del 'yo' en el Libro de buen amor", *Romance Review* 5 (primavera 1995), 55-65.

⁹ Todas las citas del Libro se harán de Juan Ruiz, *Libro de buen amor* (Madrid: Cátedra, 1992).

Yo, Johan Ruiz, el sobredicho arcipreste de Hita,
pero que mi coraçon de trobar non se quita,
nunca fallé tal dueña como a vós Amor pinta,
nin creo que la falle en toda esta cohita. (575)

En la Sátira, el narrador-autor también ocurre. Lo hace así, al principio del poema:

Sepan quantos esta carta
de declaraciones graues
y descargos de consiencia
vieren como el otorgante,
Mateo Rosas de Oquendo (vv. 1-5)¹⁰

Se suma a lo anterior que es escasa la información que se tiene sobre la vida de los autores, por lo tanto sus obras se convirtieron en el lugar ideal para extraer datos biográficos, lo cual causó que el estudio del texto en sí se descuidara. Para Gybbon, la igualación autor-narrador es un rasgo de la mentalidad medieval. Esta mentalidad no permite el concepto de autobiógrafo imaginario con identidad diferente de la del autor¹¹. Lo anterior, sin embargo, no quiere decir que la autobiografía sea real; ambas obras constituyen una autobiografía ficcional y la narración en primera persona es un recurso literario. Entonces, como lo anota Blecua, el Arcipreste, y puede también aplicarse a Oquendo, “es un ente de ficción que el autor utiliza para vertebrar una acción episódica” (Ruiz XX).

En cuanto al narrador-protagonista, se presentan cuatro similitudes básicas entre ambos libros. Por un lado, los narradores no son estáticos, puede verse un cambio en ellos a lo

¹⁰ Todas las citas de la Sátira se harán de Mateo Rosas de Oquendo, *Sátira hecha por Mateo Rosas de Oquendo a las cosas que pasan en el Pirú, año de 1598* (Madison: The Spanish Seminar of Medieval Studies, 1990).

¹¹ Ver el estudio introductorio de G. B. Gybbon Monypenny en Juan Ruiz, *Libro de buen amor* (Madrid: Castalia, 1988).

largo de la obra. Aparecen como pecadores arrepentidos y como pecadores recurrentes; como ascetas moralizantes y como sibaritas que buscan y proporcionan placeres. Esta oscilación ética va a influir, como se anotará más adelante, en el carácter ambiguo de las obras. Por otro lado, cada uno de los libros presenta una descripción de su narrador. Esta descripción es problemática de manera similar en ambos textos. En la *Sátira*, el retrato del narrador es referido por él mismo:

Que soi un poco taheño
los oxos negros i grandez,
algo tiuio de calor,
y el cuerpo de pocas carnes. (vv. 813-16)

En el Libro, *Trotaconventos*, la alcahueta del Arcipreste le describe a doña Garoza cómo es su patrón:

.....
el cuerpo ha bien largo, mienbros grandes, trefudo;
la cabeça non chica, velloso, pescoçudo;
el cuello non muy luengo, cabelprieto, orejudo; (1485)

La particularidad de estos retratos es que a la luz de la ciencia medieval de la fisonomía se ha podido observar que se presentan caracterizaciones contradictorias en cada uno de ellos. Elisha Kane, en un primer análisis sobre el retrato del Arcipreste, señala que se describe a un amante idealizado, con temperamento sanguíneo y gran potencia sexual¹². Luego Dunn, al revisar el trabajo de Kane, y al estudiar la descripción desde la óptica de la fisonomía medieval, descubre que hay ciertos rasgos contradictorios en los atributos del retratado que ponen en duda su temperamento sanguíneo y su potencial erótico¹³. En el retrato en la *Sátira* también pueden

¹² Elisha K. Kane, "The personal appearance of Juan Ruiz", *MLN*. XLV (1930), 103-09.

¹³ Peter N. Dunn, "De las figuras del Arcipreste", en *Libro de buen amor' studies*, ed. G. B. Gybbon-Monypenny (Madrid: Ediciones Castilla, 1970) 79-94.

encontrarse algunas incoherencias. Lasarte resalta cómo entre los rasgos atribuidos al narrador coexisten elementos contrarios, desfigurando éstos la imagen de amante ideal. La importancia de la existencia de dichos rasgos contradictorios radica en el hecho de que las imágenes de ambos narradores se desdibujan cayendo en el terreno de la ambigüedad: no queda claro finalmente si son personajes inclinados al sexo o no lo son. Esta ambivalencia es una más de las tantas que conforman ambas obras.

En tercer lugar, como otro punto en común entre ambos textos, se puede mencionar que tanto en el Libro como en la Sátira el yo-protagonista se iguala con el libro mismo. En el Libro se hace explícitamente esta identificación: “De todos los instrumentos yo, libro, só pariente” (70). En la Sátira se hace de manera implícita. Lasarte indica esta identificación. En los últimos versos el poeta anota: “mirando a mi persona / de la manera que sale” (vv. 2113-14)¹⁴. Aquí se da un juego polisémico, tan común en la obra de Oquendo: persona = cuerpo = volumen (que compone una biblioteca)¹⁵.

El cuarto elemento que comparte el narrador-protagonista del Libro y el de la Sátira tiene que ver con la vacilación moral del narrador. El uso de la primera persona facilitaría la función moralizante de los textos. Los narradores ponen como ejemplo sus vidas para enseñar desde la experiencia. Para esto, los dos se presentan como hombres curtidos a lo largo de los años; se llaman a sí mismos pecadores. En el Libro: “e yo, como só omne como otro, pecador” (76). En la Sátira el narrador será pícaro: “no conmigo que soi zacre” (vv. 1002). Así, el narrador como pícaro-pecador arrepentido empieza a criticar y a hacer una prédica moralizante. En la *Sátira* se dice, refiriéndose a las relaciones con las mujeres y con un juego de palabras con connotaciones sexuales:

¹⁴ Sobre la interpretación del “yo-libro” en Juan Ruiz, ver Mauricio Molho, “Yo Libro”, *Libro del buen amor* 70.

¹⁵ Ver nota 3.

En un tiempo
rrondaba yo vuestras calles
y adorava vuestras cosas,
tan dinas de abominarse,
hasta que mi boso rrubio
començo a desenrrizarse,
y el biuo arrepentimiento
tanto me aflixe y deshaze (vv. 1283-90)

Pero esto es muchísimo más complejo, ya que se produce una movilidad moral a través de la narración. El yo-arrepentido vuelve a sus andanzas olvidando su discurso ético para ser de nuevo yo-pecador. De esta manera surge una dualidad en el propósito del narrador y de la obra misma: ¿su objetivo es divertir o enseñar?; ¿quiere el narrador amonestar o estimular los comportamientos censurados por la sociedad, especialmente los relacionados con el aspecto sexual? Ambos narradores a la vez denuncian y fomentan dichos comportamientos¹⁶.

En cuanto a la narración que hace el complejo narrador, en ambos textos también se presentan marcadas semejanzas. Específicamente aparecen tres similitudes: la mezcla de diferentes discursos, el libro como obra abierta y la ambivalencia del mensaje. Con respecto a lo primero, es clara en ambos libros la coexistencia del discurso oral y el texto escrito. La Sátira se abre como un texto escrito: "Sepan quantos esta carta" (vv. 1), para luego presentarse como discurso oral en forma de confesión pública. Además, se incluye en el texto un oyente ficticio. El narrador, a la manera juglaresca, llama a su público para que lo escuche: "¡Dexen todos sus ofisios / y bengan luego a escucharme:" (vv. 23-24). Igualmente el Libro

¹⁶ Sobre el didactismo en el Libro, ver Pierre Ullman, "La paradoja didáctica y el Libro de buen amor", en *El Arcipreste de Hita, el libro, el autor, la tierra, la época*, ed. Criado del Val (Barcelona: SERESA, 1973). También al respecto ver María Rosa Lida de Malkiel, *Juan Ruiz* (Buenos Aires: Eudeba, 1953), 208-57.

utiliza las formas típicas de la juglaría para referirse a su público: “si queredes, señores, oír un buen solaz, / escuchad el romanze, sosegadvos en paz” (14). Mientras que también se dirige a un lector: “fasta que el libro entienas, d’el bien non digas nin mal” (986).

El concepto de la obra como estructura flexible es común a los dos libros. Tanto la *Sátira* como el *Libro* sugieren la idea de obra abierta inclinada a evolucionar. Esto es claro en Juan Ruiz cuando acepta que se puede añadir material nuevo a su obra: “qualquier omne que l’oya, si bien trobar sopiere, puede más añedir e emendar lo que quisiere” (1629). Asimismo, ambos autores se niegan a dar el punto final a la obra. Rosas de Oquendo anota: “Basta tocar estas cosas / otro abrá que las acabe” (vv. 2025-26). Igualmente, el narrador en el *Libro* termina diciendo: “fiz’le quatro cantares, e con tanto faré / punto a mi librete, mas non lo cerraré” (1626).

Por último, ambos narradores se plantean el problema de la escritura y la ambivalencia del lenguaje: “y todas estas mentiras / podrá que sean verdades” (vv. 1023-24). De esta manera, el lector de ambos textos queda alertado del contenido ambiguo de los mismos. Pero aparece en las obras estudiadas otro juego de ambivalencias, menos explícito para un lector desprevenido.

Hacen ambos narradores un juego polisémico a través de la utilización de palabras de doble sentido, especialmente con connotaciones sexuales. Así, en el *Libro* las horas canónicas pasan a ser una parodia del acto sexual¹⁷, igualmente la trova “Cruz, cruzada, panadera” (st. 115-20). Asimismo, la *Sátira* está colmada de pasajes con clara alusión sexual, como el episodio de la mujer que cae enferma (vv. 607-736) y los juegos de cartas (931-52).

¹⁷ Ver Green, Otis, “On Juan Ruiz’s Parody of the Canonical Hours”, *HR*, XXVI (1958), 12-34.

Así, son muchos los elementos comunes entre el *Libro* y la *Sátira*. Si bien no se puede probar que Oquendo haya conocido el libro antes de escribir su poema, sí se puede demostrar que entre ambos textos existen similitudes innegables. Quedan, entonces, abiertas muchas preguntas sobre el tema: ¿simplemente reminiscencia en la *Sátira* del *Libro de buen amor*? ¿carnavalización y juglaría, tradiciones en las que se insertan las obras, serán suficientes para explicar la complejidad del narrador y la narración?; ¿cuáles serán las implicaciones posibles que tendrá esta intertextualidad para la comprensión de los libros? Todo esto queda aún por resolverse y sería materia para una futura investigación.

BIBLIOGRAFÍA

Criado del Val, Manuel

1973 *El Arcipreste de Hita, el libro, el autor, la tierra, la época*. Barcelona: SERESA.

1986 *La juglaresca*. Madrid: EDI.

Gybbon-Monypenny, G. B.

1970 *Libro de buen amor' studies*. London: Tamesis.

Johnson, Julie G.

1993 *Satire in Colonial Spanish America. Turning the New World Upside Down*. Austin: University of Texas.

Kane, Elisha K.

1930 "The Personal Appearance of Juan Ruiz" *MLN*. XLV: 103-09.

Lasarte, Pedro

1990 "Mateo Rosas de Oquendo y la escritura autobiográfica", *MLN*. 105: 2, 373-84.

1992 "La sátira de Mateo Rosas de Oquendo: el carnaval y la transgresión". 9: 251-65.

- Malkiel, María Rosa Lida de
1973 *Juan Ruiz*. Buenos Aires: Eudeba.
- Menéndez Pidal, Ramón
1957 *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*. Madrid.
- Molho, Mauricio
1970 *Yo Libro* (LBA 70).
- Oquendo, Mateo
1990 *Sátira hecha por Mateo Rosas de Oquendo a las cosas que pasan en el Pirú, año de 1598*. Madison: Hispanic Seminar of Medieval Studies.
- Reyes, Alfonso
1957 *Obra completa*. Vol. 2, México: Fondo de Cultura Económica.
- Ruiz, Juan
1988 *Libro de buen amor*. Madrid: Castalia.
1992 *Libro de buen amor*. Madrid: Cátedra.
- Santos, José E.
1995 "La disolución del 'yo' en el Libro de buen amor" *Romance Review* 5: 55-65.

EL DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y SUS INCONSECUENCIAS EN VOCES NATIVAS PERUANAS

Ana Baldoceda E.

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

En el léxico del español general, que el *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE) trata de reflejar, se nota el aporte de lenguas nativas de América, entre las cuales el quechua y el aimara tienen, pese a su escaso número, una presencia significativa, si consideramos la clase de cosas y realidades representadas por sus vocablos. A partir del descubrimiento de América, los lexicógrafos españoles debieron tomar en cuenta —y así lo hicieron— las palabras procedentes de idiomas nativos amerindios. El trabajo de fijar en el diccionario los significados, el uso y la etimología siempre se ha visto limitado por la vasta extensión de los territorios en que se habla el español influido por estas lenguas, y por la dificultad de encontrar fuentes de consulta confiables, ya que, por ejemplo, los diccionarios coloniales antiguos no siempre llegaron a recoger el grueso de voces de la lengua: es un hecho conocido que lexicones modernos de quechua o aimara contienen palabras que no están registradas en los de hace tres o cuatro siglos.

En el presente artículo, que es desarrollo y ampliación de una ponencia que sustentamos en el I Congreso de Lenguas Indígenas de Sudamérica, celebrado en Lima del 4 al 7 de agosto de 1999, revisamos la vigésima primera edición (1992) del DRAE

para ver cómo son presentados los vocablos provenientes de las lenguas andinas. Así, hemos encontrado un total de 292 entradas atribuibles al quechua y al aimara, que constituyen un 0,34% del total general de las registradas por el DRAE (83 500 entradas). De las 292, la Academia asigna etimología quechua a 216 entradas y etimología aimara a 14.

Este corpus de 292 voces no es uniforme en el sentido de que todas ellas hayan sido claramente identificadas como originarias del quechua o del aimara, o de que sus significados estén claramente establecidos o de que su forma fonológica y su correspondiente representación ortográfica estén adecuadamente señaladas.

Observaciones al registro de voces nativas. Del total de voces nativas andinas incluidas en el DRAE, aproximadamente un 75% tiene errores, deficiencias e imprecisiones en alguna de las 17 categorías que hemos tenido en cuenta para el análisis:

1 Sin étimo; 2 Sin glosa de étimo; 3 Étimo erróneo; 4 Glosa errónea; 5 Étimo insuficiente; 6 Étimo redundante; 7 Omisión de referencia al Perú; 8 Significado erróneo; 9 Transcripción fonológica faltante; 10 Transcripción fonológica errónea; 11 Error de área de difusión; 12 Ortografía errónea; 13 Remisión errónea; 14 Remisión faltante; 15 Aceptación ajena al étimo; 16 Desdoblamiento erróneo; 17 Vocablos no incorporados.

En este trabajo contabilizamos sólo la entrada principal, que consigna el étimo, pero no derivadas que provengan de la misma forma etimológica de la principal; en cambio sí contamos las variantes que reflejen formas etimológicas nativas derivadas. Por esta razón, para efectos ilustrativos o de comparación (no para contabilizar), consignamos algunas palabras que no se originan en formas con derivación de la lengua nativa. Por lo mismo, en nuestro corpus hemos incluido: a) voces derivadas como *aconcharse*, *achunchar*, *achuntar*, *antarquear*, *huaquear*, *huaquero*, *coquear*, *incario*, *yapar*, etc.; b) variantes de palabras: *achojcha*, *achujcha*, *chasque*, *guaco*, *ñapa*, etc.

Pasamos a exponer sucintamente e ilustrar cada uno de los rubros en que organizamos nuestras observaciones.

1 Sin étimo. En 62 entradas que se ha podido encontrar en este rubro, el DRAE no registra étimo. Entre éstas identificamos 34 quechuismos (**ayahuasca**, **azua**, **carachupa**, **chasca**, **ulluco**, **surumpi**, entre otros) que es el 54,83%; 13 aimarismos (**alasita**, **aricoma**, **cañihua**, etc.), que es el 20,96%; 14 quechumarismos (**achuma**, **chaucha**, **chuchoca**, **puquio**, etc.) que equivale al 22,58%, y 1 del mochica (**poto**²) que es el 1,61%.

2 Sin glosa de étimo. Son cuatro entradas que tienen étimo pero no glosa (**acatanca**, **arnaucho**, **misachico**), lo que viene a ser el 1,73%, de las 230 registradas por el DRAE. Hay que señalar que algunas entradas no requieren de glosa, porque en la definición se encuentra el significado en sí.

3 Étimo erróneo. Son palabras aimaras y no quechuas (**aisa**, **apiri**, **carapulca**, **lampa**), quechuas y no aimaras (**ayllu**, **aíllo**, **sora**), de origen incierto o no quechua (**causa**, **chacara**, **chanda**, **chañar**, **chino**³, **chúcaro**, **guampa**, **pacha**) y de origen no latino (**yuyo**). Todas estas palabras hacen un total de 16 con étimo erróneo, que es el 6,95% de las 230 del DRAE.

Hay 62 entradas en el DRAE (que no son parte de las 230) que están sin étimo o con étimo erróneo; de éstas, tres según el DRAE provienen del caribe (**macana**), araucano (**chancalagua**) y una voz onomatopéyica (**chingana**), cuando en realidad son de origen quechua.

4 Glosa errónea. Las entradas con glosa errónea son **capia**, **minga** y **pachamanca**. Total 3, que es 1,30% de las 230 del DRAE.

5 Étimo insuficiente. Hay un grupo de voces quechumaras, esto es, que corresponden al léxico compartido por ambos idiomas. Así, por ejemplo, palabras como **aini**, **pututu** y **coca** figuran en el DRAE como procedentes del aimara; y del quechua **achogcha**, **amancay**, **amauta**, **cantuta**, **chaco**, **icho**, **pampa**, **tотора**, etc., cuando en realidad son raíces comunes a ambas lenguas, aparecen en los antiguos diccionarios, y además —por su forma o significado— no tienen algo en particular que permita caracterizarlas como quechua o aimara. Del total de 230 entradas, identificamos 24 como quechumarismos, que es el 10,43%.

De las 62 entradas que encontramos en el DRAE (que no son parte de las 230), identificamos como quechumara (**achuma**, **apacheta**, **cachua**, **charqui**, **puquio**, etc.), lo que hace un total de 14 quechumarismos, que es el 22,5%.

6 Étimo redundante. Las palabras derivadas (**pichanga**, **gatera**², **quiñazo**, etc.), variantes (**catanca**, **llapa**, **ñapa**, **usuta**, etcétera) o las que tengan la misma raíz (**quin**, **quinaquina**, etc.) no deben llevar el étimo; simplemente se tiene que remitir a la entrada principal; es decir, debe ser, por ejemplo “**pichanga**. (De *pichana*.)”. Total, 14 entradas con étimo redundante, que es el 6,08% de las 230 entradas del DRAE.

7 Omisión de referencia al Perú. Existe una buena proporción de palabras en cuya localización el DRAE no hace referencia al Perú, sino que señala otros países. Así tenemos **opa**, cuyo uso el DRAE sólo asigna a Argentina, Bolivia y Uruguay. También —según el DRAE— **pupo** sólo se conoce en Argentina, Bolivia y Chile. Del total de 230 entradas, identificamos 17 entradas en este rubro, que es el 7,39%.

De las 62 entradas que identificamos en el DRAE en este rubro (que no son parte de las 230), 11 de ellas —el 17,74%— no tienen la indicación *Perú*.

8 Significado erróneo. Entre otros casos, ocurre en palabras como **aïne**, a la que asignan el significado “Préstamo en dinero o en especie que, entre las colectividades quechuas y aimaras, ha de ser devuelto duplicado al año de recibido”. Aquí el error está en lo de devolver el doble, puesto que en el *aini* simplemente se devuelve lo prestado o el favor recibido. También tenemos **añas**, **humita**, **máchica**, **ichu**, etc. Del total de 230 entradas, identificamos 17 en este rubro, que es el 7,39%.

De las 62 entradas que identificamos en el DRAE en este rubro (que no son parte de las 230), 8 —el 12,9%— tienen significado erróneo.

9 Transcripción fonológica faltante. Por otra parte, el DRAE a veces sólo señala “or. quechua” u “or. aimara”, sin consignar ninguna representación fonológica del étimo (**aguayo**,

amauta, callana, etc.). Del total de 230 entradas, identificamos 62 entradas en este rubro, que es el 26,95%.

10 Transcripción fonológica errónea. En 52 entradas el DRAE acierta en este rubro, pero hay casos en que yerra, como en **achogcha, acatanca, aisa, coto, cocha, virakocha**. Del total de 230 entradas, identificamos 65 en este rubro, que es el 28,26%.

Nota. De las 230 entradas, 147 tienen transcripción fonológica, de las cuales 18 palabras llevan tilde, signo innecesario en este caso. Esto, sin embargo, no se contabiliza como error. Ejemplos: **cóndor** (*cúntur*), **nana**² (*nánay*), **topo**³ (*túpu*), etc.

11 Error de área de difusión. El DRAE muchas veces se equivoca al marcar como americanismo ("Amér.") palabras que sólo se emplean en determinados países o en uno solo; en otros casos se menciona únicamente un país y se omite otros. Por ejemplo **apiri** lleva la indicación *Amér.*, cuando sólo se conoce en parte de Perú y Bolivia. En **aravico** no indica en qué país se emplea. Un caso que da la impresión de que se conoce en todo el Perú es **camanchaca**, cuando sólo se usa en algunas zonas del país. Por otro lado, en el español peruano no se da *ñapa*.

Del total de 230 entradas identificamos 5 entradas en este rubro, que es el 2,17%. De las 62 entradas que identificamos en el DRAE en este rubro (que no son parte de las 230), 3 —4,83%— tienen error de área de difusión.

12 Ortografía errónea. Existen palabras empleadas en el Perú con acentuación diferente respecto de la lengua general, registrada en el DRAE. Así tenemos **huacátay** y **aíllu** en lugar de **huacatay** y **aillu**. También se equivoca al transcribir **arnauchu** por **asnaúchu**. Hay, además, casos en que el DRAE contradice la norma de escribir con <i>, no con <y>, los diptongos decrecientes, como en **ayllu** por **aillu**. Sorprendente para los peruanos es la entrada **cuarango** 'árbol del Perú', pues en nuestro medio la pronunciación es /warángo/ o /gwarángo/, por lo que el DRAE debería consignar **huarango** o **guarango** y no la inexistente variante **cuarango**. Otro caso diferente ocurre con la entrada **payana**: el equívoco está en que el DRAE incorpora este vocablo

con una ortografía que refleja la pronunciación yeísta argentina. Atendiendo a la etimología quechua (**pallay** 'recolectar', 'recoger del suelo'), debería ser **pallana**, no **payana**. Del total de 230 entradas identificamos 6 entradas en este rubro, que es el 2,60%.

13 Remisión errónea. Ocurre remisión errónea en el DRAE cuando un derivado: a) remite a una entrada que tiene una homófona o más, sin tomar en cuenta el número volado que las diferencia (**achuchar**, **champear**); b) remite a una entrada cuyo étimo no guarda relación con el derivado (**cucayo**).

14 Remisión faltante. Encontramos cinco entradas (**cacharpas**, **chamicado**, **chácara**¹, **inga** y **poronguero**) en las que no se consigna la remisión a la entrada principal. Por ejemplo, **chamicado** no remite a **chamico**.

15 Acepción ajena al étimo. Existen doce acepciones que no corresponden al étimo de la lengua nativa, como es el caso de **arracacha**; otras veces el DRAE asigna un mismo étimo nativo para todas las acepciones cuando no es pertinente; en realidad, al tener éstas étimo diferente, constituyen entradas. En consecuencia, debe haber desdoblamiento, como, por ejemplo, en el caso de **paco**¹ y **tuco**³, que contienen acepciones no sustentables en el étimo de la entrada.

16 Desdoblamiento erróneo. El DRAE repite algunas variantes y les da definición en vez de consignarlas en una sola entrada (**achojcha** y **achujcha**; **aillu** y **aillo**), o genera una indebida duplicidad, por ejemplo cuando una entrada debe estar como una acepción más, lo que se ve en **champa**¹. En total son cinco casos.

17 Vocablos no incorporados. Existe un buen número de palabras de origen quechua o aimara de uso común o por lo menos conocidas en casi todo el territorio nacional que no están registradas en el DRAE, entre las que podemos señalar *carca*, *chocho*, *chunchulí*, *chullo*, *chuchuy*, *chupe*, *equeco*, *huaino*, *motoso* (de 'hablar con motes'), *piqui*, *quihuicha*, *maca*, *atatau*, *alalau*, *achachau*, *patasca*, *pistaco*, *ñusta*, etc.

Debajo de la entrada principal que transcribimos del DRAE, ponemos, precedida del número que la identifica, la clase de observación o acotación que corresponda. Lo mismo se hace con algunas variantes o derivadas (que van con viñetas). Las observaciones son las siguientes:

aca. (Del quechua *aka*.) f. *NO. Argent.* Excremento.

acatanca. (Del quechua *akatanca*.) f. *Argent. y Bol.* Escarabajo pelotero, catanga. || **2. Bol. catanga**, excremento.

2 Sin glosa de étimo. Debe decir: "(Del quechua *aka*, excremento, y *tangay*, empujar.)"

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *akatanqa*.

- **catanca.** (Del quechua *aka*, excremento, y *tangay*, empujar.) f. *Argent. y Chile*, **acatanca**, escarabajo pelotero. || **2. Argent. y Chile. acatanga**, excremento. || **3. Col. nasa**, arte de pesca. || **4. Bol.** Carrito tirado por un caballo, para el transporte de frutas.

6 Étimo redundante. Por ser **catanca** una variante de **acatanca** no debe llevar el étimo; simplemente se tiene que remitir a ésta, así: "**catanca.** (De *acatanca*.)"

15 Aceptación ajena al étimo. Ver || **3.**

aclla. (Del quechua *aclla*, *ajlla*.) f. Doncella que en el imperio de los incas se destinaba al culto del Sol o al servicio del monarca.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *aklla*.

acullico. (Del quechua *akulliku*.) m. *NO. Argent., Bol. y Perú.* Pequeña bola hecha con hojas de **coca**¹, que suele mezclarse con cenizas de quinua y papa hervida. Al mascarla se diluyen en la saliva los principios activos del estimulante.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *akullikuy*.

- **acullicar.** (De *acullico*.) intr. *Bol. y Perú.* **coquear**.

jachachay! (De or. quechua.) *Col., Chile, Ecuad. y Perú.* Interjección que expresa la sensación de frío o el calor, y que también denota aplauso o aprobación. || **2. m. Col.** Juego de muchachos, llamado así porque el cantar con que lo acompañan empieza con aquella palabra.

- 8 **Significado erróneo.** En Perú significa '¡qué miedo!', '¡qué susto!', lo que necesitaría una acepción aparte.
- 9 **Transcripción fonológica faltante:** *achachay*.
- 11 **Error de área de difusión.** Se debe quitar *Perú*, por lo expuesto en 8.

jachalay! (Del quechua *achallay*, qué lindo, qué bueno.) *N. Argent.*, *Ecuad.* y *Perú*. Interjección afectuosa o irónica que expresa admiración, ponderación y deseo.

- 11 **Error de área de difusión.** Se debe quitar *Perú*, porque en el español peruano se registra *jachalau!* o *jachallau!*
- 12 **Ortografía errónea.** Debe ser (Del quechua *achallay*, ¡qué lindo!, ¡qué bueno!)

achira. (De or. quechua.) f. Planta sudamericana de la familia de las alismatáceas, de tallo nudoso, hojas ensiformes y flores coloradas, que vive en terrenos húmedos. || 2. Planta del Perú, de la familia de las cannáceas, de raíz comestible. || 3. *Chile. cañacoro.*

- 9 **Transcripción fonológica faltante:** *achira*.

achogcha. (Del quechua *achugcha*.) f. *Ecuad.* Planta de cápsula comestible que se usa para la alimentación.

- 5 **Étimo insuficiente.** No sólo es quechua; también, aimara.

- 10 **Transcripción fonológica errónea.** Debe ser *achugcha*.

- **achojcha.** f. *Bol. achogcha.*
- **achujcha.** f. *Bol. achogcha.*

- 16 **Desdoblamiento erróneo.** No se debiera repetir estas variantes, porque se las puede poner en una sola entrada; así, por ejemplo, "**achojcha o achujcha.** f. *Bol. achogcha.*"

achuma. f. *Perú* y *N. Argent.* Planta cactácea, de brazos acanalados, frecuente en los llanos bolivianos.

- 1 **Sin étimo.** Debe ser "**achuma.** (Del quechumara, *achuma*.)"

achupalla. (Del quechua *achupalla*.) f. Planta de América Meridional, de la familia de las bromeliáceas, de tallos gruesos, escamosos y retorcidos; hojas alternas, envainadoras y espinosas por los bordes; flores en espiga y fruto en caja. De sus tallos se hace una horchata muy agradable.

- **chupalla.** (De *achupalla*.) f. *Chile*. Planta bromeliácea que tiene las hojas en forma de roseta y cuyo jugo se emplea en la medicina casera. || **2. Chile.** Sombrero de paja hecho con tirillas de las hojas de esta planta.

achura. (Del quechua *achúray*, repartir.) f. *Argent.*, *Bol.* y *Urug.* Asadura de una res.

aguayo. (De or. aimara.) m. *Bol.* Pieza de lana de colores, que las mujeres utilizan como complemento de su vestidura. También la emplean para llevar a los niños o cargar algunas cosas. || **2. Amér. Merid.** Lienzo fuerte.

9 Transcripción fonológica faltante: *awayu*.

11 Error de área de difusión. Es posible que no se dé en toda América Meridional, como se menciona en || **2.** En Perú sólo es conocido en la zona sur (Puno y Tacna).

aimara. adj. Dícese de la raza de indios que habitan la región del lago Titicaca, entre Perú y Bolivia. Aplicado a los individuos de esta raza. Ú. t. c. s. || **2.** Propio o perteneciente a esta raza. || **2. m.** Lengua **aimara**.

1 Sin étimo. Debe ser "aimara. (Del aimara *aymara*.)"

aine. (Del aimara *ayne*.) m. *Bol.* Préstamo en dinero o en especie que, entre las colectividades quechuas y aimaras, ha de ser devuelto duplicado al año de recibido.

5 Étimo insuficiente. No sólo es aimara; también, quechua.

7 Omisión de referencia al Perú.

8 Significado erróneo. En la realización del *aini*, lo que se presta no es devuelto por duplicado, sino se retorna o retribuye la misma cantidad que se recibió.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *ayni*.

airampo. (De or. quechua.) m. *Amér. Merid.* Cactácea cuya semilla se emplea como colorante.

9 Transcripción fonológica faltante: *ayrampu*.

aisa. (Del quechua *aisa*, tirón.) f. *N. Argent.*, *Bol.* y *Perú*. Derrumbe que, el interior de una mina, obstruye la salida al exterior.

3 Étimo erróneo. No es quechua sino aimara. Debe ser "(Del aimara *aysa*, derrumbe.)" (Cf. M. de Lucca.)

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *aysa*.

ajipa. (Del quechua *asipa*.) f. *Bol.* y *Perú*. Planta papilionácea con tubérculos de zumo azucarado.

alasita. f. *N. Argent.* y *Bol.* Feria artesanal de esa región.

1 Sin étimo. Debe ser "**alasita**. (Del aimara *alasita*, cómprame.)"

7 Omisión de referencia al Perú. Sólo en el altiplano peruano se registra esta palabra.

alcamar. (Del aimara *alcamari*.) m. Especie de ave de rapiña americana.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *allqamari*.

11 Error de área difusión. Falta especificar que se da en *Perú* y *Bolivia* con la forma **alcamari**.

alpaca¹. (Del aimara *all-paka*.) Mamífero rumiante, de la misma familia que la llama, propia de América Meridional y muy apreciado por su pelo, que se emplea en la industria textil. || **2.** fig. Pelo de este animal que es más largo, más brillante y más flexible que el de las bestias lanares. || **3.** Paño hecho con este pelo. || **4.** Tela de algodón abrillantado, a propósito para trajes de verano.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *allpaqa*.

amancay, amancaya o amancayo. (Del quechua *amánkay*, azucena.) m. *Amér.* Nombre de diversas plantas, ya herbáceas, ya arbóreas, cuya flor, blanca o amarilla, recuerda a la azucena. || **2.** Flor de estas plantas.

5 Étimo insuficiente. No sólo es quechua; también, aimara.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *amanq'ay* (quechua) o *amanq'aya* (aimara).

amarcar. (der. del quechua *markana*.) tr. *Ecuad.* Tomar en los brazos. || **2.** *Ecuad.* Apadrinar o sacar de pila a una criatura.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *markana*.

amauta. (De or. quechua.) m. Sabio o filósofo, en el antiguo imperio de los incas. || **2. Bol. y Perú** Persona anciana y experimentada que, en las comunidades indias, dispone de autoridad moral y de ciertas facultades de gobierno.

5 Étimo insuficiente. No sólo es quechua; también, aimara.

9 Transcripción fonológica faltante: *amawta*.

anaco. (Del quechua *anacu*.) m. Tela rectangular que a modo de falda se ciñen las indias a la cintura.

8 Significado erróneo. Debe ser "Vestido que usan las indígenas, de los hombros hasta las rodillas."

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *anaku*.

ananay. (De or. quechua.) *Bol. y Ecuad.* interj. que se usa para manifestar que una cosa es grata a la vista.

9 Transcripción fonológica faltante: *ananay*.

antarca. (Del quechua *hantarqa*.) adv. fam. *N. de Argent.* De espaldas.

añas. (De or. quechua.) f. Especie de zorra en el Perú.

8 Significado erróneo. No es cánido ("especie de zorra") sino mustélido.

9 Transcripción fonológica faltante: *añas*.

apa (al). (Del quechua *apa*, carga.) loc. adv. *Chile.* A la espalda, a cuestras.

apacheta. f. Montón de piedras que los indios y mestizos de algunas regiones andinas ponen a un lado del camino para invocar la protección de la divinidad.

1 Sin étimo. Debe ser "**apacheta.** (Del quechumara, *apachita*.)"

apasanca. (De or. quechua) f. *N. Argent. y Bol.* Araña de gran tamaño, velluda y muy ponzoñosa, afín a la tarántula.

9 Transcripción fonológica faltante: *apasanka*.

api. (De or. quechua.) m. *NO. Argent. y Bol.* Mazamorra de maíz morado triturado, sazónada con diversos ingredientes.

9 Transcripción fonológica faltante: *api.*

apiri. (De or. quechua.) m. *Amér.* Operario que transporta mineral en las minas.

3 Étimo erróneo. No es quechua sino aimara (*apiri* es participio activo de *apaña* ‘cargar’). El error proviene posiblemente de haber consultado el diccionario quechua de Jorge Lira, que incluye buen número de voces aimaras sin indicar su origen.

9 Transcripción fonológica faltante: *apiri.*

11 Error de área de difusión. Es posible que no se dé en toda América; máximo se conoce en Perú y Bolivia.

aravico. m. Poeta, entre los incas.

1 Sin étimo. Debe ser “**aravico.** (Del quechua *harawikuq.*)”

• **haravico.** m. *Perú.* **aravico.**

aricoma. f. *Bol. y Perú.* Tubérculo algo mayor que la patata, que se come crudo.

1 Sin étimo. Debe ser “**aricoma.** (Del aimara *ariquma.*)”

arnaúcho. (De or. quechua.) m. *Perú.* Ají pequeño y muy picante.

2 Sin glosa de étimo. Debe ser: “**asnaúcho.** (Del quechua *asna* oloroso y *uchu* ají.)”

9 Transcripción fonológica faltante: *asna uchu.*

12 Ortografía errónea. Es *asnaúchu* no *arnauchu.*

jarol³ (De or. aimara.) *N. Argent., Bol. y Chile.* Voz que, dicha por la concurrencia, hace que se suspenda el baile para que los bailarines tomen una copa de licor u otra bebida alcohólica o puedan cantar una copla entrecruzando los brazos.

9 Transcripción fonológica faltante: *aru.*

arracacha. (Del quechua *racacha.*) f. Planta de América Meridional de la familia de las umbelíferas, semejante a la chirivía,

pero de raíz más larga y gruesa y muy exquisita. || 2. Col. Sandez, salida de pie de banco.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *rakacha*.

15 Aceptación ajena al étimo. Ver || 2.

¡arrarray! (De or. quechua.) *Ecuad.* interj. con que se expresa la sensación de calor o quemadura.

9 Transcripción fonológica faltante: *arrarray*.

¡atatay! (De or. quechua.) *Ecuad.* interj. con que se expresa la sensación de asco.

9 Transcripción fonológica faltante: *atatay*.

auca². (Voz quechua que significa *guerrero*.) adj. Dícese del indio de una rama de los araucanos, que corría la Pampa en las cercanías de Mendoza. Ú. t. c. s. || 2. Perteneciente a esta rama.

9 Transcripción fonológica faltante: *awqa*.

ayahuasca. f. *Ecuad.* y *Perú*. Planta narcótica, que tomada en infusión embriaga y produce visiones fantásticas.

1 Sin étimo. Debe ser “**ayahuasca**. (Del quechua *aya* muerto y *waskha* sogá.)”

8 Significado erróneo. Debe ser “Liana narcótica...”

ayllu. (Voz aimara.) m. *Bol.* y *Perú*. Cada uno de los grupos en que se divide una comunidad indígena, cuyos componentes son generalmente de un linaje.

3 Étimo erróneo. No es aimara sino quechua. Debe ser “(Del quechua *ayllu*, parentela.)”

9 Transcripción fonológica faltante: *ayllu*.

12 Ortografía errónea. La entrada debe ser **aillu** o **aillo** (no **aillo**, como en la siguiente entrada).

• **aillo.** (De or. aimara.) m. *Chile* y *Ecuad.* Parcialidad en que se divide una comunidad indígena, cuyos componentes son generalmente de un linaje.

3 Étimo erróneo. No es aimara sino quechua.

16 Desdoblamiento erróneo. Se debe consignar en una sola entrada, por ejemplo:

ayllu o **aillo**. (Del quechua *ayllu* parentela.) m. *Bol., Chile, Ecuad. y Perú.* [...]

azua. f. **chicha**².

1 **Sin étimo**. Debe ser “**azua**. (Del quechua *aswa*.)”

11 **Error de área de difusión**. Se debe consignar en qué país o países se utiliza esta palabra; por ejemplo, acá en en el Perú sólo se la conoce en la sierra norte.

cachaco, **ca**. adj. *Col.* Dícese del joven, elegante, servicial y caballeroso. || 2. *Col., Ecuad. y Venez.* Gomoso, lechuguino, petimetre. || 3. m. despect. *Perú.* Policía; militar en general. || 4. m. f. *P. Rico*. Nombre que se da a los españoles de buena posición económica de la zona campesina de la isla.

1 **Sin étimo**. Debe ser “**cachaco**, **ca**. (Del quechua *kachaku*.)”. Válido sólo para || 3.

15 **Acepción ajena al étimo**. Ver primera, || 2. y || 4.

cacharpari. (Del m. or. que *cacharpas*.) m. *Perú*. Convite de despedida que se ofrece al que va a emprender un viaje. || 2. *Perú*. Baile que se celebra con este motivo.

1 **Sin étimo**. Debe ser “**cacharpari**. (Del quechua *kacharpariy*, liberar, soltar.)”

• **cacharpaya**. f. *N.* de la *Argent.* Fiesta con que se despide al carnával y, en ocasiones, al viajero.

1 **Sin étimo**. Debe ser “(Del aimara *kacharpaya*.)”

7 **Omisión de referencia al Perú**. En el altiplano peruano se conoce esta palabra.

• **cacharpas**. (Del quechua *cacharpayani*, despachar, aviar al caminante.) f. pl. *Amér. Merid.* Trebejos, trastos de poco valor.

14 **Remisión faltante**. Debe ser “**cacharpas**. (De *cacharpari*.)”

cachua. f. Baile de los indios del Perú, Ecuador y Bolivia, suelto y zapateado que tiene tres figuras.

1 **Sin étimo**. Debe ser “**cachua**. (Del quechumara, *kachwa*.)”

caigua. f. Planta de la familia de las cucurbitáceas, indígena del Perú, cuyos frutos, que son unas pequeñas calabazas de cáscara

gruesa, rellenos de carne picada, constituyen un plato usual en aquel país. Plántase también como enredadera.

1 Sin étimo. Debe ser “**caigua**. (Del quechua *kaywa*.)”

calaguala. f. Helecho de la familia de las polipodiáceas, originario del Perú, con hojas rastreras, ensiformes, lisas, de unos ocho decímetros de largo, y raíz rastrera y dura. Se emplea en medicina.

1 Sin étimo. Debe ser “**calaguala**. (Del quechua *qalawala*.)”

calato, ta. adj. *Perú*. Desnudo, en cueros.

1 Sin étimo. Debe ser “**calato, ta**. (Del aimara *q'ala*.)”

callampa. (Del quechua *ccallampa*.) f. *Chile*. **seta**², especie de hongo. || **2.** fig. y fam. *Chile*. Sombrero de fieltro. || **3.** fig. *Chile*. Vivienda muy pobre construida generalmente por el propio habitante, en la periferia de las ciudades, con materiales de desecho.

5 Étimo insuficiente. No sólo es quechua; también, aimara.

7 Omisión de referencia al Perú.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *qallampa*.

callana. (De or. quechua.) f. *Amér*. Vasija tosca que usan los indios americanos para tostar maíz o trigo. || **2.** Manchas callosas que se dice tienen en las nalgas los descendientes de negros o zambos. || **3.** Escoria metalífera que puede beneficiarse. || **4.** Crisol para ensayar metales. || **5.** fig. *Chile*. Reloj de bolsillo, muy grande. || **6.** *Perú*. **tiesto**¹, pedazo de vasija de barro.

8 Significado erróneo. En || **6.** se debe quitar “pedazo” y queda como “vasija de barro para tostar granos”.

9 Transcripción fonológica faltante: *kallana*.

• **cayana.** f. *callana*, vasija de los indios.

callapo. (Del aimara *callapu*.) m. *Min. Chile*. **entibo**, madera para apuntalar. || **2.** *Min. Chile*. Grada de escalera en la mina.

7 Omisión de referencia al Perú.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *kallapu*.

camanchaca. f. *Chile* y *Perú*. Niebla espesa y baja.

1 Sin étimo. Debe ser “**camanchaca**. (Del aimara *kamanchaka*, oscuridad.)”. (Voz relacionada con *ch'amaka* ‘oscuridad’).

11 Error de área de difusión. En el *Perú* este vocablo es conocido sólo en el litoral sur (entre Nazca y Tacna).

camarico. (De or. quechua.) m. Ofrenda que hacían los indios americanos a los sacerdotes, y después a los españoles. || **2.** fig. y fam. *Chile*. Lugar preferido de una persona. || **3.** fig. y fam. *Chile*. Amorío, enredo amoroso. *Tener un CAMARICO*.

9 Transcripción fonológica faltante: *kamariku*.

15 Aceptión ajena al étimo. Ver || **2.** y || **3.**

cancha¹. (Del quechua *cancha*, recinto, cercado.) f. Local destinado a la práctica de diversos deportes. || **2.** Local destinado al juego de pelota, riñas de gallos u otros juegos análogos. || **3.** Suelo del frontón o trinquete con pavimento de piedra o cemento y del mismo ancho que el frontis. || **4. Amér.** En general, terreno, espacio, local o sitio llano y desembarazado. || **5. Amér.** Corral o cercado espacioso para depositar ciertos objetos. CANCHA de maderas. || **6. Amér. hipódromo.** || **7. Amér.** Lugar en que el cauce de un río es más ancho y desembarazado. || **8. Col. y Par.** Lo que cobra el dueño de una casa de juego. || **9. Chile, R. De la Plata. y Perú.** Campo de fútbol. || **10. Urug.** Senda o camino. || **11. Fig. Argent., C. Rica, Chile, Par. y Perú.** Habilidad que se adquiere con la experiencia. || ¡**cancha!** *Argent., C. Rica, Chile, Par. y Perú.* interj. Que se emplea para pedir que abran paso. Ú. m. en las expresiones **abrir, dar o pedir cancha.** || **estar en su cancha.** fr. fig. *Chile y Par.* **estar en su elemento.** || **tener cancha.** fr. fig. *Argent.* Tener experiencia.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *kancha*.

12 Ortografía errónea. Después de recinto no va coma. Debe ser “(Del quechua *cancha*, recinto cercado.)”

- **canchamina.** f. *Chile*. Cancha o patio cercado en una mina para recoger el mineral y escogerlo.
- **canchaminero.** m. *Chile*. El que trabaja en una canchamina.
- **canchero, ra.** m. y f. *P. Vasco y Amér.* Persona que tiene una cancha de juego o cuida de ella. || **2. Adj. Argent., Chile, Par., Perú y Urug.** Ducho y experto en determinada actividad. || **3.**

Adj. *Argent.* y *Chile*. Se aplica al trabajador encargado de una cancha.

- **cancho**². (De *cancha*¹.) m. desus. fam. *Chile*. Paga que exigen por servicios nimios algunas personas, especialmente abogados y clérigos.
- **canchón**. (De *cancha*¹.) m. Perú. Terreno amplio, cercado o no, donde existen o se depositan cosas de poco valor.

8 Significado erróneo. Sólo debe ser "*Perú*. Terreno amplio y cercado."

cancha². (Del quechua *cancha*, maíz tostado.) f. Maíz o habas tostadas que se comen en América del Sur. || **2. Perú**. Maíz tostado. || **blanca. Perú**. Rosetas de maíz.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *kamcha*. (Cf. Garcilaso en *Comentarios Reales* y Domingo de Santo Tomás.)

canchalagua. (Del araucano *canchanlagua*, hierba contra dolor de costado.) f. Planta anual, americana, de la familia de las gencianáceas, muy semejante a la centaurea menor, pero con tallos más delgados y las hojas más estrechas. Se usa en medicina. || **de Aragón**. Lino purgante.

3 Étimo erróneo. No es araucano sino quechua. Debe ser "(Del quechua, *kanchalawa*.)"

cantuta. (De or. quechua.) f. *Amér. Merid.* **clavellina**, clavel, también llamada flor de los incas.

5 Étimo insuficiente. No sólo es quechua; también, aimara.

9 Transcripción fonológica faltante: *qantu*.

cañihua. f. *Perú*. Especie de mijo que sirve de alimento a los indios y con el cual, fermentado, se hace chicha.

1 Sin étimo. Debe ser "**cañihua**. (Del aimara *qañiwa*.)"

11 Error de área de difusión. Falta consignar Bolivia.

capia. (Del quechua *qaphia*, frágil, quebradizo.) f. *N. de Argent., Col.* y *Perú*. Maíz blanco y muy dulce que se emplea en la preparación de golosinas. || **2. N. Argent. y Col.** Dulce o masita compuesta con harina de **capia** y azúcar. || **3. Bol.** Harina de maíz tostado y masa hecha con esa harina.

- 4 **Glosa errónea.** Debe ser “(Del quechua *qhapya*, suave, blando.)” (Cf. González Holguín “Mayz blando de comer. **Ccapia**.”)
- 10 **Transcripción fonológica errónea.** Debe ser *qhapya*.
- **capi.** (De or. quechua.) m. *Amér. Merid.* **Maíz.** || 2. *Bol.* Harina blanca de maíz. || 3. *Chile.* Vaina de simiente, como el fréjol, cuando está tierna.
- 6 **Étimo redundante.** Por ser **capi** una variante de **capia** no debe llevar el étimo; simplemente se tiene que remitir a ésta, así: “**capi.** (De *capia*.)”

caracha. (De or. quechua.) m. Enfermedad de los pacos o llamas y otros animales, semejante a la sarna o roña. En el *Perú* se llama también a la sarna de las personas.

9 **Transcripción fonológica faltante:** *qaracha*.

- **carache.** m. **caracha.**
- **carachento, ta.** adj. *Amér. Merid.* **carachoso.**
- **carachoso, sa.** adj. *Perú.* **sarnoso.**

carachupa. F. *Perú.* zarigüeya.

- 1 **Sin étimo.** Debe ser “**carachupa.** (Del quechua *qara*, pelada y *chupa*, cola.)”

carapulca. (De or. quechua.) Cierta guisado criollo hecho de carne, papa seca y ají.

- 3 **Étimo erróneo.** No es quechua sino aimara. Debe ser “**carapulca.** (Del aimara *qala*, piedra y *phurka*, asado.)” El error es que se limitaron a consignar el dato que obtenían del diccionario quechua de González Holguín, que trae *ccalapurca*, sin reparar en el carácter aimara de la entrada (inclusive la forma alterna *pari rucru*, que da el mismo autor, es parcialmente aimara por la presencia del adjetivo *pari* ‘caliente’). El préstamo aimara *ccalapurca* figura en el diccionario aimara de Bertonio como *cala phurca*, que literalmente significa ‘asado de piedra’, porque metían en la olla una piedra muy caliente que cocinaba los ingredientes.

9 **Transcripción fonológica faltante:** *qala phurka*.

cariucho. (De or. quechua.) *Ecuad.* Guiso de carne y patatas con ají.

9 **Transcripción fonológica faltante:** *kari uchu*.

carpa³. (Del quechua *carppa*, toldo, enramada.) f. Gran toldo que cubre un circo o cualquier recinto amplio. || 2. *Amér.* **tienda de campaña**. || 3. *Argent., Perú y Urug.* Tienda de playa. || 4. Tienda montada en algunas fiestas populares, donde se venden comestibles y bebidas.

5 **Étimo insuficiente**. No sólo es quechua; también, aimara.

10 **Transcripción fonológica errónea**. Gonçález Holguín transcribe *carppa* (con *p* glotalizada) en la versión quechua de su diccionario; en cambio, encontramos en la parte del castellano-quechua *carpa* al igual que Bertonio. Esto demuestra que hubo un equívoco en el diccionario de Gonçález Holguín. Por tanto, la transcripción fonológica correcta es *karpa*.

causa². (Del quechua *causay*, el sustento de la vida.) f. fam. *Perú*. Puré de papas, aderezado con lechugas, queso fresco, aceite, ají. Se come frío y es plato criollo.

3 **Étimo erróneo**. No se ha comprobado que provenga del quechua. Es de origen incierto.

8 **Significado erróneo**. Debe ser "Puré de papas con ají, aceite, limón. Se sirve con lechugas y aceitunas y se come frío como entrada."

caví. m. Raíz seca y guisada de la oca del Perú.

1 **Sin étimo**. Debe ser "**qawi**. (Del quechua *qawi*, oca seca.)". Vocablo desusado en Perú.

cenca. f. *Perú*. Cresta de las aves.

1 **Sin étimo**. Debe ser "**cenca**. (Del quechua *sinqa*, nariz.)". Término desusado en Perú.

cencapa. f. *Perú*. Jáquima que se le pone a las llamas.

1 **Sin étimo**. Debe ser "**cencapa**. (Del quechua *sinqapa*.)". Término desusado en Perú.

cimba². (Del quechua *simpna*, crizneja, trenza, entrelazamiento ordenado de hilos.) f. *Bol. y Perú*. **simpa**. Cf. **cimpa**, **crizneja**, **trenza**.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *simp'a*.

- **cimpa.** (De *cimba*².) f. *Perú*. **simpa.**
- **simpa.** (De *cimba*².) *Argent., Chile y Perú*. Trenza hecha con cualquier material, y especialmente en el cabello.

Nota. En el español peruano *cimba*, *simpa* y *cimpa* son vocablos desusados.

coca¹. (Del aimara *kkoka*.) f. Arbusto del Perú, de la familia de las eritroláceas, con hojas alternas, aovadas, enteras de estípulas axilares y flores blanquecinas. Indígena de América del Sur, se cultiva en la India y en Java y de ella se extrae la cocaína. || **2.** Hoja de este arbusto. || **del Perú.** **coca**¹.

5 Étimo insuficiente. No sólo es quechua; también, aimara.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *kuka*.

- **coca**⁶. f. abrev. coloq. de **cocaína**.
- **cocador, ra.** adj. fam. Que coca. Ú. t. c. s.
- **cocaína.** f. Alcaloide de la coca del Perú, que se usa mucho en medicina como anestésico de las membranas mucosas y en inyección hipodérmica como anestésico local de la región en que se inyecte. También se usa como droga o estupefaciente.
- **cocainomanía.** adj. (De *cocaína* y *manía*.) f. Adicción a la cocaína.
- **cocainómano, na.** adj. Perteneciente o relativo a la cocainomanía. || **2.** Adicto a la cocaína. Ú. t. c. s.
- **cocal.** m. *Perú*. Sitio donde se cría o cultiva **coca**¹. || **2. co-cotal.**
- **cocalero, ra.** adj. *Perú*. Perteneciente o relativo a los cicales.
- **coquear.** (De **coca**¹.) intr. *NO. Argent. y Bol.* Extraer, en la boca, el jugo del acullico.

cocaví. m. *Amér. Merid.* Provisión de **coca**¹ y, en general, de víveres que llevan los que viajan a caballo.

1 Sin étimo. Debe ser “**cocaví.** (Del quechua *quqaw*.)”

- **cucayo.** (De *coca*.) m. *Bol. y Ecuad.* Provisiones de boca que se llevan en el viaje.

13 Remisión errónea. Debe ser “**cucayo.** (De *cocaví*.)”, no “**cucayo.** (De *coca*.)”; además no existe en el DRAE la entrada **coca** sin superíndice.

cocha¹. (Del quechua *kocha*, laguna.) f. En el beneficio de los metales, estanque que se separa de la tina o lavadero principal con una compuerta. || **2. Ecuad.** Laguna, charco.

7 Omisión de referencia al Perú. Ver acepción || **2.**

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *qucha*.

cochayuyo. (Del quechua *kocha*, laguna, y *yuyu*, hortaliza.) m. *Amér. Merid.* Alga marina cuyo talo, en forma de cinta, puede alcanzar más de tres metros de largo y dos centímetros de ancho. Es comestible.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser “(de *qucha*, laguna y *yuyu*, hortaliza.)”

colla⁴. adj. *Bol.* Dícese del habitante de las mesetas andinas. Ú. t. c. s.

1 Sin étimo. Debe ser “**colla**⁴. (Del aimara *qulla*.)”

7 Omisión de referencia al Perú. En el Perú se utiliza como un dato histórico referencial.

conacho. m. *Min. Perú.* Mortero de piedra que se usaba para triturar los minerales que tenían oro o plata nativos.

1 Sin étimo. Debe ser “**conacho.** (Del aimara *qhunaña*, moler.)”

concho¹, **cha.** (Del quechua *gonchu*, *cunchu*, heces, posos.) adj. *Ecuad.* Del color de las heces de la chicha o de la cerveza. *Una mula CONCHA.* **2. M. Amér.** Poso, sedimento, restos de la comida.

5 Étimo insuficiente. No sólo es quechua; también, aimara.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *qunchu*.

- **aconcharse.** (De *a-*¹ y *concho*, poso, sedimento.) prnl. *Chile y Perú.* Clarificarse un líquido por sedimento de los posos. || **2.** Fig. y fam. *Chile y Perú.* Hablando de asuntos, situaciones, etc., revueltos o turbios, normalizarse, serenarse.

- **cuncho.** m. **concho**¹.

- **cunchu.** m. Afrecho, resto de la chicha.

11 Error de área de difusión. Se debe consignar en qué países se da esta variante (posiblemente Ecuador).

cóndor. (Del quechua *cúntur*.) m. Ave rapaz diurna, de la misma familia que el buitre, de poco más de un metro de largo y tres de envergadura, con la cabeza y el cuello desnudos, y en aquella carúnculas en forma de cresta y barbas; plumaje fuerte de color negro azulado, collar blanco, y blancas también la espalda y la parte superior de las alas; cola pequeña y pies negros. Habita en los Andes y es la mayor de las aves que vuelan.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *kuntur*.

congona. (Del quechua *concona*.) f. *Chile*. Hierba glabra, de la familia de las piperáceas y originaria del Perú; con hojas verticiladas, pecioladas, enteras y algo pestañosas en la punta y flores y espigas terminales.

7 Omisión de referencia al Perú.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *kunkuna*.

cora². f. *Perú*. Hierbecilla perjudicial que crece en los plantíos y hay que extirpar con frecuencia.

1 Sin étimo. Debe ser “**cora**². (Del quechumara, *qura*.)”

coronta. (Del quechua *k'oronta*.) f. *NO. Argent., Bol., Chile y Perú*. Zuro o caroso.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *q'urunta*.

coto⁵. (del quechua *koto*, papera.) m. *Amér. Merid.* Bocio o papera.

5 Étimo insuficiente. No sólo es quechua; también, aimara.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *q'utu*.

• **cotudo**², **da.** (De *coto*⁵.) adj. *Amér. Merid.* Que tiene coto o bocio.

coya. f. Mujer del emperador, señora soberana o princesa, entre los antiguos incas.

1 Sin étimo. Debe ser “**coya.** (Del quechua *quya*.)”

cuarango. (De or. quechua.) m. Árbol del Perú, de la familia de las rubiáceas, que alcanza de cinco a seis metros de altura, con trino liso y corteza de color pardo amarillento, hojas casi redon-

das y dentadas, flores grandes y rojizas, y fruto seco y capsular. Es una de las especies de quino más apreciadas por su corteza.

9 Transcripción fonológica faltante: *waranqu*.

12 Ortografía errónea. Debe ser: **huarango** o **guarango** no **cuarango**.

- **guarango**². m. *Col.*, *Ecuad.* y *Perú*. Aromo silvestre, árbol espinoso de la familia de las acacias. || **2. Venez. dividivi**.

cuculí. (Voz onomatopéyica.) m. *Chile* y *Perú*. Especie de paloma silvestre del tamaño de la doméstica, pero de forma más esbelta; de color ceniza y con una faja de azul muy vivo alrededor de cada ojo.

1 Sin étimo. No es voz onomatopéyica. Debe ser “**cuculí**. (Del aimara *kukuri*.)”

curaca. (De or. quechua.) m. *Amér. Merid.* Cacique, potentado o gobernador.

9 Transcripción fonológica faltante: *kuraka*.

curiquingue. m. *Ecuad.* Ave que se asemeja al buitre por su rostro desnudo. Era el ave sagrada de los incas.

1 Sin étimo. Debe ser “**curiquingue**. (Del quechua, *quriquinqi*.)”

7 Omisión de referencia al Perú. En libros de historia del Perú se menciona a esta ave, con la ortografía.

cuy. (De or. quechua.) m. *Amér. Merid.* **conejillo de Indias**. El pl. es **cuyes**.

9 Transcripción fonológica faltante: *quwi*.

- **cui**. m. *Argent.* y *Chile*. **cuy**. Su plural es **cuis**.
- **cuis**. *Argent.*, *Chile* y *Ecuad.* **cuy**, cobayo, conejillo de Indias. Existen los plurales *cuis* y *cuis*.
- **cuye**. m. *Chile* **cui**.

cuzma. (De or. quechua.) f. Sayo de lana, sin cuello ni mangas, que cubre hasta los muslos, usado en algunas partes de América por los indios de la serranía.

9 Transcripción fonológica faltante: *kusma*.

- **cusma.** f. *Perú.* Camisa que usan los indios que viven en las selvas.

chacra. (Del ant. quechua *chacra*, mod. *chajra*.) f. *Amér.* Alquería o granja.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *chakra*.

- **chácara**¹. f. *Amér.* chacra, granja.

14 Remisión faltante. En este caso debería decir "(De *chacra*.)"

- **chagra.** com. Campesino de la república del Ecuador. || **2.** f. *Col.* **chacra**, alquería.

chácara². (De or. quechua.) m. *Col.* monedero.

3 Étimo erróneo. No es de origen quechua.

chaco. (De or. quechua.) m. Montería con ojeo, que hacían los antiguos indios de América del Sur estrechando en círculo la caza para cobrarla.

5 Étimo insuficiente. No sólo es quechua; también, aimara.

8 Significado erróneo. En el Perú todavía se utiliza esta palabra.

9 Transcripción fonológica faltante: *chaku*.

chagual. (De quechua *chahuar*; estopa.) m. *Argent., Chile y Perú.* Planta bromeliácea, de tronco escamoso y flores verdosas. La médula del tallo nuevo es comestible; las fibras sirven para cordeles, y la madera seca para suavizadores de navajas de afeitar. || **2.** *Chile.* Fruto del **cardón**, planta bromeliácea.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *ch'awar*.

- **cháhuar.** adj. *Ecuad.* Se dice de la caballería de color bayo. Ú. t. c. s. || **2.** *Amér.* **cháguar**.
- **cháguar.** m. *Amér.* **caraguatá**.

chala. (De or. quechua.) f. *Amér. Merid.* Espata del maíz. Una vez seca se usa en algunas partes, en lugar del papel, para liar cigarrillos. || **2.** *Chile.* Chalala, sandalia de cuero crudo.

5 Étimo insuficiente. No sólo es quechua; también, aimara.

9 Transcripción fonológica faltante: *chhalla*.

challar. (De or. quechua.) tr. *Bol.* Rociar el suelo con licor en homenaje a la madre tierra o Pachamama. || **2. Bol.** Festejar con comidas o bebidas la adquisición de un bien.

5 Étimo insuficiente. No sólo es quechua; también, aimara.

7 Omisión de referencia al Perú.

9 Transcripción fonológica faltante: *ch'allay*.

challulla. f. *Perú.* Cierta pez fluvial sin escamas.

1 Sin étimo. Debe ser "**challulla**. (Del quechumara *challwa*.)"

chamico. (De or. quechua.) m. *Amér. Merid., Cuba y Santo Dom.* Arbusto silvestre de la familia de las solanáceas, variedad de estramonio, de follaje sombrío, hojas grandes dentadas, blancas y moradas, y fruto como un huevo verdoso, erizado de púas, de olor nauseabundo y sabor amargo. Es narcótico y venenoso; pero lo emplean como medicina en las afecciones del pecho.

9 Transcripción fonológica faltante: *chamiku*.

• **chamicado, da.** adj. *Chile y Perú.* Dícese de la persona taciturna, y de la que está perturbada por la embriaguez.

14 Remisión faltante. Debe ser "**chamicado, da.** (De *chamico*.)"

chamillo. (De or. quechua.) m. *Bol.* Pan integral.

9 Transcripción fonológica faltante: *chamillu*.

champa¹. (voz onomatopéyica.) f. *NO. Argent. y Chile.* Raigambre, tepe, capellón. || **2. NO. Argent.** Leña y pasto que se emplean para encender el fuego. || **3. NO. Argent.** Limo y hojarasca que, llevadas por la creciente, se acumulan en las acequias.

1 Sin étimo. No es voz onomatopéyica. Debe ser "**champa¹**. (Del quechumara, *ch'ampa*.)"

7 Omisión de referencia al Perú.

champa². (De or. quechua.) f. *Bol.* enredo.

7 Omisión de referencia al Perú.

16 Desdoblamiento erróneo. Indebida duplicidad, porque debería estar como una acepción más en **champa¹**, así: "|| **4. Bol. y Perú.** enredo."

• **champear.** (De *champa*.) tr. *Chile, Ecuad. y Perú.* Tapar o cerrar con césped una presa o un portillo.

13 Remisión errónea. Debe ser “**champear**. (De *champa*’.)”
no (De *champa*.)

chancaca. (Del nahua *chiancaca*, azúcar moreno, o del quechua *chánkkay*, triturar.) f. *Amér.* Masa preparada con azúcar o miel, y de diversas maneras.

10 Transcripción fonológica errónea. La transcripción fonológica del quechua es *ch’anqay*.

chancar. (Del quechua *chánkkay*, machacar, moler.) tr. *Amér. Central, Argent., Chile y Perú.* Triturar, machacar, moler, especialmente minerales. || **2.** *Chile y Perú.* Apalea, golpear, maltratar. || **3.** fig. *Chile y Perú.* Apabullar, vencer, sobrepujar. || **4.** fig. *Chile y Ecuad.* Ejecutar mal o a medias una cosa. || **5.** *Perú.* Estudiar con ahínco, empollar.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *ch’amqay*.

• **chanca**³. (De *chancar*.) *Argent., Chile, Ecuad. y Perú.* Trituración. || **2.** *Chile y Perú.* Tunda, paliza.

chanda. (De or. quechua.) f. *Col.* Sarna.

3 Étimo erróneo. No es de origen quechua.

chañar. (De or. quechua.) m. *Amér. Merid.* Árbol de la familia de las papilionáceas, espinoso, de corteza amarilla. Sus legumbres son dulces y comestibles. || **2.** Fruto de este árbol.

3 Étimo erróneo. Es de origen incierto.

chaqui. (Voz quechua que significa «seco».) m. *Bol.* **resaca**, malestar que padece al despertar quien ha bebido en exceso.

9 Transcripción fonológica faltante: *ch’aki*.

charqui. m. *Amér. Merid.* Tasajo, carne salada.

1 Sin étimo. Debe ser “**charqui**. (Del quechumara *ch’arki*.)”

- **charque.** m. *Argent. y Urug.* **charqui**.
- **charquear.** tr. *Amér.* Hacer charqui.
- **charquecillo.** m. *Perú.* Congrio, salado y seco.
- **charquicán.** m. *Amér.* Guiso hecho con charqui, ají, patatas, judías y otros ingredientes.

chasca. (Voz onomatopéyica.) f. Leña menuda que procede de la limpia de los árboles o arbustos. || 2. Ramaje que se coloca sobre la leña dispuesta para hacer carbón. || 3. *And.* Acción y efecto de chascar, labor que se da a mano, con zoleta, en los cultivos [...]. || 4. f. *N. Argent., Bol., Chile, Perú y Urug.* Cabello enmarañado.

1 Sin étimo. No es voz onomatopéyica. Debe ser “**chasca**. (Del quechua *ch'aska*.). Válido sólo para 4.

15 Aceptción ajena al étimo. Ver primera, || 2. y || 3.

- **chasco**². adj. *Amér. Central.* Enmarañado. Dícese del pelo y del plumaje.
- **chascón, na**. adj. *Chile.* Enmarañado. Dícese del pelo y del plumaje.
- **chasconear**. tr. *Chile.* Enredar, enmarañar. || 2. *Chile.* repelar.

chasqui. (De or. quechua) m. *Amér. Merid.* **chasque**.

9 Transcripción fonológica faltante: *chaski*.

- **chasque.** (De *chasqui*.) m. *Amér. Merid.* Indio que sirve de correo. 2. *Amér. Merid.* Mensajero, emisario.

chaucha. f. *Chile y Ecuad.* Moneda chica de plata o níquel. || 2. *Argent. y Urug.* Judía verde. || 3. *Argent.* **vaina**, túnica, o cáscara de alguna de las simientes. || 4. *Chile y Ecuad.* Moneda de plata de baja ley. || 5. *Chile.* Patata temprana o menuda que se deja para simiente. || 6. pl. *Argent.* Escasa cantidad de dinero.

1 Sin étimo. Debe ser “**chaucha**. (Del quechua, *chawcha*.). Válido sólo para || 5.

7 Omisión de referencia al Perú. Ver || 5.

15 Aceptción ajena al étimo. Ver primera, || 2., || 3., || 4. y || 6.

chiche². adj. *El Salv.* Dícese de la persona muy blanca o rubia. || 2. *Argent., Bol., Chile, Perú y Urug.* Pequeño, delicado, bonito. || 3. m. fam. *Argent.* Cosa delicada, bonita y por lo común, pequeña. La casa es un **CHICHE**. || 4. *Amér.* Pecho de la mujer. En el Salvador, ú. en f. || 5. *Amér.* **juguete**, entretenimiento de niños.

1 Sin étimo. Debe ser “**chiche**². (Del quechua, *chichi*.). Válido sólo para || 4.

15 Aceptción ajena al étimo. Ver primera, || 2., || 3. y || 5.

chilca. (Del quechua *chilca*, arbusto de hojas pegajosas.) f. *Col.* y *Guat.* Arbusto resinoso de la familia de las compuestas que crece en las faldas de las montañas de todo el continente americano.

7 Omisión de referencia al Perú.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *chhillka*.

chimbador, ra. adj. fam. *Ecuad.* Dícese del candidato que no pretende el triunfo en una campaña electoral sino impedir el de otro. || **2. m. Perú.** Indígena perito en atravesar ríos.

1 Sin étimo. Debe ser “**chimbador, ra.** (Del quechua, *chimpay*, ‘cruzar el río’).”. Sólo es válido para || **2.**

15 Acepción ajena al étimo. Ver primera.

chingana. (De *chingar*.) f. *Amér. Merid.* Taberna en que suele haber canto y baile.

3 Étimo erróneo. Debe ser “(Del quechua, *shinkana*, lugar de embriagarse.)”

8 Significado erróneo. Al menos para el Perú significa ‘tienducha donde se expende licores de baja calidad’

chinchilla. (De or. aimara.) f. Mamífero roedor, propio de la América Meridional, poco mayor que la ardilla y parecido a esta, pero con pelaje más gris, más claro por el vientre que por el lomo, y de finura y suavidad extraordinarias. Vive en madrigueras subterráneas, y su piel es muy estimada para forros y guarniciones de vestidos de abrigo. || **2.** Piel de este animal.

9 Transcripción fonológica faltante: *chinchilla*.

chinchulín. (Del quechua *chunchulli*, tripas menudas.) m. *Bol., Ecuad.* y *R. de la Plata.* Yeyuno de ovino o vacuno, trenzado y asado. U. m. en pl.

chingua. (Del quechua *chihua*, trenza de pelo.) f. *Col.* trenza de pelo. || **2. Col.** Rollo de fique destinado a la venta.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *chiwa*.

chino³, na. (Del quechua *china*, hembra, mujer.) *Argent., Chile, Par., Urug.* y *Venez.* Dícese de la persona aindiada. U. t. c. s. || **2.**

Col. Dícese del indio o india no civilizados. Ú. t. c. s. || **3. Perú. chino cholo.** || **4. Cuba.** Dícese del descendiente de negro o mulata, o de mulato y negra. Ú. t. c. s. || **5. m. y f. Col., Chile, Ecuad. y Venez.** Persona del pueblo bajo. || **cholo. Perú.** Dícese del descendiente de indio y negra, o de negro e india.

3 Étimo erróneo. Ninguna de las acepciones corresponde al étimo ('hembra'), que no se aplica a mujer.

8 Significado erróneo. Debe decir: "|| **cholo. Perú.** Dícese del descendiente de indio y blanca, o de negro e india."

• **achinado², da.** (De **chino³.**) adj. **chino³,** mestizo.

chirapa. f. *Bol.* andrajo, trapo o jirón de ropa. || **2. Perú.** Lluvia con sol.

1 Sin étimo. Debe ser "**chirapa.** (Del quechua, *chirapa.*)". Válido sólo para || **2.**

• **cilampa.** (Del quechua *tzirapa*, llovizna.) f. C. Rica y *El Salv.* llovizna.

10 Remisión faltante. Debe ser "**cilampa.** (De *chirapa.*)"

choclo². (Del quechua *choccllo.*) m. *Amér. Merid.* Mazorca tierna de maíz. **2. Amér. Merid.** humita.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *chuqllu.*

• **chócolo¹.** (Del quechua *choccllo.*) m. Mazorca de maíz.

6 Étimo redundante. Por ser **chócolo¹** una variante de **choclo** no debe llevar el étimo; simplemente se tiene que remitir a ésta: "**chócolo¹** (De *choclo.*)".

• **choclotanda.** f. *Ecuad.* **choclo².** Humita, guisado de maíz tierno.

1 Sin étimo. Debe ser "**choclotanda.** (Del *choclo* y *tanda*, pan.)"

cholo, la. adj. *Amér.* Mestizo de sangre europea e indígena. Ú. t. c. s. || **2. Amér.** Dícese del indio que adopta los usos occidentales.

1 Sin étimo. Debe ser "**cholo, la.** (Del aimara *chhulu.*)" (Cf. L. Bertonio.)

• **acholado, da.** p. p. de acholar. || **2.** adj. *Amér.* Dícese de la persona que tiene la tez del mismo color que la del cholo; mestizo.

- **acholar.** (De *a-*¹ y *cholo*.) tr. *Chile* y *Ecuad.* Correr, avergonzar, amilantar. Ú. t. c. prnl. En Perú se usa solo c. prnl.

chonta. (Del quechua *chunta*.) f. *Amér.* Variedad de la palma espinosa, cuya madera, fuerte y dura, se emplea en bastones y otros objetos de adorno por su hermoso color oscuro y jaspeado.

- **achuntar.** (De *chonta*, árbol de cuya madera se hacían flechas.) tr. fam. y vulg. *Bol.* y *Chile* Acertar, dar en el blanco. Ú. t. c. intr.

choro², m. *Chile.* mejillón.

1 Sin étimo. Debe ser “**choro**². (Del quechua *ch'uru*.)”

7 Omisión de referencia al Perú.

chúcaro, ra. (Del quechua *chucru*, duro.) adj. *Amér.* Arisco, bravo. Dícese principalmente del ganado vacuno y del caballo y mular aún no desbravado.

3 Étimo erróneo. Es de origen incierto.

chucho³. (Del quechua *chujchu*, frío de calentura.) m. *Amér.* Escalofrío. **2.** *Amér.* Fiebre producida por el paludismo, fiebre intermitente. || **3.** fam. *Argent.* y *Urug.* Miedo.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *chukchu*.

- **achuchar**². (De *chucho*².) intr. y prnl. *Argent.* y *Urug.* Tiritar, estremecerse a causa del frío o de la fiebre.

13 Remisión errónea. Debe ser “(De *chucho*³.)” no “(De *chucho*².)”

chuchoca. f. *Amér. Merid.* Especie de frangollo o maíz cocido o seco, que se usa como condimento.

1 Sin étimo. Debe ser “**chuchoca.** (Del quechumara, *chuchuqa*.)”

chulla². adj. *Bol.*, *Col.*, *Ecuad.* y *Perú.* Dícese del objeto que usándose en número par, se queda solo. *Un guante* CHULLA.

1 Sin étimo. Debe ser “**chulla**². (Del quechua *ch'ulla* ‘impar’.)”

chumbe. (Del quechua *chumpi*, faja.) m. *Amér. Merid.* Ceñidor o faja.

chuncho, cha. (Del quechua *ch'unchu*, salvaje.) adj. *Perú*. Dícese generalmente de los naturales de la región selvática escasamente incorporados a la civilización occidental. Ú. t. c. s. || **2.** fig. y fam. *Perú*. Incivil, rústico, huraño. || **3.** m. *Perú*. **caléndula**.

5 Étimo insuficiente: No sólo es quechua; también, aimara.

• **achunchar.** (De *chuncho*.) tr. *Bol.* y *Chile*. Avergonzar, turbar. Ú. m. c. prnl. En *Perú* se usa solo c. prnl.

chuño. (Del quechua *ch'uñu*, patata helada y secada al sol.) m. *Amér. Merid.* Fécula de la patata.

chupe. (De *chupar*.) m. *And.* **chupador** de los niños. || **2.** *Argent., Col., Chile, Ecuad., Pan. y Perú.* Guisado hecho de papas en caldo, al que se añade carne o pescado, mariscos, huevos, ají, tomates y otros ingredientes.

1 Sin étimo. Debe ser "**chupi**². (Del quechua *chupi*.)". Válido sólo para || **2.**

8 Significado erróneo. Debe decir: || **3.** *Perú.* Sopa de papas con o sin carne de res o pescado a la que se agrega otros ingredientes.

chupo. (Del quechua *ch'upu*, tumor.) m. *Amér. Merid.* Grano, divieso.

churo. m. *Col.* y *Ecuad.* **rizo de pelo.** || **2.** *Ecuad.* **caracol**, molusco, gasterópodo.

1 Sin étimo. Debe ser "**churo**². (Del quechua *ch'uru*.)". Válido sólo para || **2.**

7 Omisión de referencia al Perú.

chuspa. (Del quechua *chchuspa*.) f. *Amér. Merid.* Bolsa, morral. || **2.** *Urug.* Bolsa pequeña para llevar el tabaco.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *ch'uspa*.

chuyo, ya. (Del quechua *chullu*, remojar.) adj. *Bol.* y *Ecuad.* Aguado, poco espeso. Dícese especialmente de algunos alimentos.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser del quechua *chulluy*.

gato². (Del quechua *ccatu*.) m. desus. *Perú*. Mercado al aire libre.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *ghatu*.

- **gatera**². (Del quechua *ccatu*, mercado.) f. *Bol.*, *Ecuad.* y *Perú*. Revendedora, y más especialmente verdulera.

6 Étimo redundante. Por ser **gatera**² un derivado de **gato**² no debe llevar el étimo; simplemente se tiene que remitir a ésta que es la entrada principal, es decir, “**gatera**² (De *gato*².)”

guaca. (Del quechua *waca*, dios de la casa.) f. Sepulcro de los antiguos indios, principalmente de Bolivia y Perú, en que se encuentran objetos de valor. || **2.** América Central y gran parte de la del Sur, sepulcro antiguo en general. || **3.** *Pan.* Vasiija, generalmente de barro cocido, donde aparecen las joyas y objetos artísticos, en las sepulturas indígenas. || **4.** *Amér. Merid.* Tesoro escondido o enterrado. || **5.** *C. Rica* y *Cuba*. Hoyo donde se depositan frutas verdes para que maduren. || **6.** *Bol. C. Rica* y *Cuba*. Hucha o alcancía.

5 Étimo insuficiente. No sólo es del quechua; también, aimara. La glosa es insuficiente debe ser “(Del quechua *wak’a*, lugar sagrado.)”

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *wak’a*.

- **huaca.** f. **guaca**.

guaco². *Amér. Merid.* Objeto de cerámica u otra materia que se encuentra en las guacas o sepulcros de los indios.

1 Sin étimo. Debe ser “**guaco**². (Del quechua *waku*.)”

8 Significado erróneo. Debe ser “Vasiija ornamental de cerámica ...” no ‘objeto de cerámica ...’

- **huaco.** m. **guaco**.
- **huaquear.** tr. *Perú*. Excavar en los cementerios prehispánicos para extraer el contenido de las tumbas o huacas.
- **huaquero, ra.** m. y f. *Ecuad.* y *Perú*. Persona que huaquea por lucro o afición.

guache¹. (Del quechua *huaccha*, pobre.) m. *Col.* y *Venez.* Hombre de la hez, villano, bajo, canalla.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *wakcha*.

guacho², **cha**. (Del quechua *huaccha*, pobre.) adj. *Argent., Col., Chile, Ecuad. y Perú*. Dícese de la cría que ha perdido la madre. || **2.** *Argent., Chile, Ecuad. y Perú*. Por ext., huérfano, desmadrado, expósito. Ú. t. c. s. || **3.** *Chile*. Descabalado, desparejado. || **4.** m. Cría de un animal, y especialmente pollo de cualquier pájaro. || **5.** V. **boca de guacho**. || **6.** *Albac. y Cuenc*. Niño pequeño, chiquillo.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *wakcha*.

guagua². (Del quechua *wawa*, niño de teta.) *NO. Argent., Bol., Col., Chile, Ecuad. y Perú*. Rorro, niño de teta. En Ecuador es com.

guaiño. (Voz quechua.) m. *Bol. yaraví*.

9 Transcripción fonológica faltante. Debe ser *waynu*.

guaira. (Del quechua *guaira*, viento.) f. Hornillo de barro en que los indios del Perú fundían los minerales de plata aprovechando la fuerza del viento. || **2.** *Mar*. Vela tringular que se enverga al palo solamente, o a este y a un mastelerillo guindado en él. || **3.** *Amér. Central*. Especie de flauta de varios tubos que usan los indios.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *wayra*.

guampa. (Voz quechua.) f. rur. *Argent., Par. y Urug*. Asta o cuerno del animal vacuno.

3 Étimo erróneo. Es de origen incierto.

guanaco. (Del quechua *wanaku*.) m. Mamífero rumiante de unos 13 decímetros hasta la cruz, y poco más de largo desde el pecho hasta el extremo de la grupa; cabeza pequeña con orejas largas y puntiaguadas; ojos negros y brillantes; boca con el labio superior hendido; cuello largo, erguido, curvo y cubierto, como todo el cuerpo, de abundante pelo largo y lustroso, de color generalmente pardo oscuro, a veces gris, rojo amarillento y hasta blanco; cola corta y adornada de cerdas finas; patas delgadas y largas, con pies de dos dedos bien separados y con fuertes uñas. Tiene en el pecho y rodillas callosidades como los camellos. Es animal salvaje que habita en los Andes meridionales. || **2.** fig. *Amér. Central*. **páparo**, aldeano. || **3.** fig. *Amér.* Tonto, simple.

guando. (Del quechua *wantu*.) m. *Col., Ecuad., Pan. y Perú.* Especie de andas o parihuela.

guano¹. (Del quechua *wanu*, estiércol.) m. Materia excrementicia de aves marinas, que se encuentra acumulada en gran cantidad en las costas y en varias islas del Perú y del norte de Chile. Se utiliza como abono en la agricultura. || **2.** Abono mineral fabricado a imitación del **guano**. || **3.** *O. y N. Argent., Chile y Perú.* **estiércol.**

- **guanera.** f. Sitio donde se encuentra el **guano**¹.
- **guanero, ra.** adj. Perteneciente o relativo al **guano**¹.

guara³. (Probablemente del quechua *wara*, calzón, pantalón.) f. *Chile.* Perifollo, adorno en el vestido.

guaraca. (Del quechua *warak'a*.) f. *Col., Chile, Ecuad. y Perú.* Zurriago.

guarapo. (Voz quechua) m. *Amér.* Jugo de la caña dulce exprimida, que por vaporización produce el azúcar. || **2.** Bebida fermentada hecha con este jugo.

9 Transcripción fonológica faltante: *warapu.*

guasca. (Del quechua *waskha*.) f. *Amér. Merid. y Ant.* Ramal de cuero, cuerda o sogá, que sirve de rienda o de látigo y para otros usos.

- **huasca.** (Voz quechua.) f. *Amér. Merid.* *guasca.*

6 Étimo redundante. Por ser **huasca** una variante de **guasca** no debe llevar el étimo; simplemente se tiene que remitir a ésta que es la entrada principal, es decir, debe ser "**huasca.** f. **guasca.**"

guayaca. (Del quechua *wayaga*, bolsa.) f. *hur. Argent., Bol. y Chile.* Bolsillo suelto o taleguilla para guardar monedas o adminículos para fumar. || **2.** fig. Objeto al que se atribuye virtud sobrenatural contra un daño.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *wayaga*.

huacátay. (Del quechua *wakátay*.) m. Especie de hierbabuena americana, usada como condimento en algunos guisos.

12 Ortografía errónea. La entrada debe ser **huacatay**, sin tilde.

huacho. (Del quechua *huachu*, camellón.) *Ecuad.* Surco, hendedura que se hace con el arado en la tierra.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *wachu*.

- **huachar.** (De *huacho*, camellón.) tr. *Ecuad.* Arar, hacer surcos.
- **guacho**¹ m. **huacho**.

huaico. (Del quechua *wayq'o*.) m. *Perú.* Masa enorme de peñas que las lluvias torrenciales desprenden de las alturas de los Andes y que, al caer en los ríos, ocasionan su desbordamiento.

1 Sin étimo. Debe ser “**huaico.** (Del quechua *wayq'u*, quebrada.)”

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *wayq'u*.

huairuro. (Del quechua *wayrúru*.) Arbusto alto, de frutos en vaina, como frijoles, de color rojo y negro, no comestibles, que se usan como adornos: collares, aretes, gemelos, etc. || **2.** Fruto de la misma planta.

- **guairuro.** m. *Bol.* Árbol de la zona tropical. Sus frutos, de color negro y rojo, se usan como abalorios.

16 Desdoblamiento erróneo. Debe ser “**guairuro.** m. **huairuro.**”

huango. (Del quechua *wanku*, vendaje, faja.) m. Peinado de las indias ecuatorianas, que consiste en una sola trenza fajada estrechamente y que cae por la espalda.

huincha. (Voz quechua.) f. *Chile y Perú.* Vincha, cinta de lana o de algodón.

9 Transcripción fonológica faltante: *wincha*.

huir¹. (Del quechua *wiru*, caña dulce del maíz.) m. *Bol. y Perú.* Tallo del maíz verde.

- **güiro**² m. **huir**¹.

huminta. (Voz quechua.) f. *N. Argent.* **humita.**

9 Transcripción fonológica faltante: *humint'a.*

- **humita.** (De *huminta.*) f. *Argent., Chile, Perú y Urug.* Comida criolla hecha con pasta de maíz o granos de choclo triturados, a la que se agrega una fritura de cebolla, tomate y ají colorado molido. Se sirve en pequeños envoltorios de chala, en empanadas o en pote como un guiso. || **2.** *Argent., Chile y Perú.* Cierta guisado hecho con maíz tierno.

8 Significado erróneo. En cuanto a la primera acepción, es posible que en ciertos lugares se prepare esta variedad de *humita*; en cuanto a la segunda, acá en el Perú la *humita* no se prepara o come como guiso. El envoltorio no se llama *chala* sino *panca*. En consecuencia, se debería definir para Perú, así: "pasta de maíz o granos de choclo triturados, a la que se agrega sal o azúcar y otros ingredientes y envuelta con *panca*".

- **humitero, ra.** m. y f. *Chile y Perú.* Persona que hace y vende humitas.

icho. (Del quechua *ichu*, paja, planta gramínea.) m. Caña de algunas plantas.

5 Étimo insuficiente. No sólo es quechua; también, aimara.

8 Significado erróneo. Debe ser **caña brava**.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *ichhu*.

inca. adj. Perteneciente o relativo a los aborígenes americanos que, a la llegada de los españoles, habitaban en la parte oeste de América del Sur, desde del actual Ecuador hasta Chile y el norte de la República Argentina, y que estaban sometidos a una monarquía cuya capital era la ciudad de Cuzco. || **2.** Dicese del habitante del Cuzco y de sus alrededores. Ú. t. c. s. || **3.** Dicese del individuo comprendido en la unidad política del imperio incaico. Ú. t. c. s. || **4.** m. Denominación dada al que gobernaba el imperio incaico. || **5.** Descendiente del **inca**. || **6.** Antigua moneda de oro de la república del Perú. || **7.** V. **espejo de los incas**.

1 Sin étimo. Debe ser "**inca**. (Del quechua, *inka*.)"

- **incaico, ca.** adj. Perteneciente o relativo a los incas.
- **incario.** (De *inca*.) m. Período en que duró el imperio de los incas. || **2.** Estructura política y social del imperio incaico.

- **inga.** (Del quechua *inca*.) V. **piedra inga.** Ú. t. c. s. || **2.** m. ant. **inca.** || **3.** Árbol de la familia de las mimosáceas, que vive en las regiones tropicales de América y es parecido al timbó, pero menor que este. Su madera es pesada y muy parecida a la del nogal.

14 Remisión faltante. Debe ser “**inga.** (De *inca*.)”

lampa. (Voz quechua.) f. *C. Rica, Chile, Ecuad. y Perú.* **azada.**

3 Étimo erróneo. No es quechua sino aimara.

9 Transcripción fonológica faltante: *lampa.*

- **lampear.** tr. *Chile y Perú.* Remover la tierra con la lampa.

locro. (Del quechua *rogthro*.) Plato de carne, patatas, maíz y otros ingredientes, usado en varios países de la América Meridional.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *rugru.*

Nota. En el Perú es un plato a base de zapallo, papas y choclo.

lúcuma. (Del quechua *rucma*.) f. Fruto del lúcumo. || **2. lúcumo.**

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *rukma.*

- **lúcumo.** (De *lúcuma*.) m. Árbol de Chile y del Perú, de la familia de las sapotáceas, de hojas casi membranáceas, trasovadas y adelgazadas hacia el peciolo. Su fruto, del tamaño de una manzana pequeña, se guarda, como las serbas, algún tiempo en paja, antes de comerlo.

llama². (Voz quechua.) f. Mamífero rumiante, variedad doméstica del guanaco, del cual solo se diferencia en ser algo menor, pues tiene un metro de altura hasta la cruz, y aproximadamente igual longitud. Es propio de América Meridional. Usáb. t. c. m.

8 Significado erróneo. Debe ser “[...] tiene aprox. 1,25 m de altura hasta la cruz, y más o menos igual longitud...”

9 Transcripción fonológica faltante: *llama.*

llanca. (Voz quechua.) f. *Chile.* Mineral de cobre del color verde azulado. || **2.** Pedrezuelas de este mismo mineral o parecidas a él, que usan o usaban los araucanos para collares y sartas, y para adorno de sus trajes.

9 Transcripción fonológica faltante: *llanka.*

lliclla. f. *Bol.*, *Ecuad.* y *Perú*. Manteleta vistosa, de color distinto del de la falda, con que los indias se cubren los hombros y la espalda.

1 Sin étimo. Debe ser “(Del quechua *lliclla*.)”

llicta. (Del quechua *llicpta*.) f. *N. Argent.* y *Bol.* Masa semiblanda hecha a base de papas hervidas, de sabor salado y coloración gris oscura por la ceniza de algunas plantas de que se compone. Acompaña las hojas de coca del acullico.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *llicpta*.

macana². (Voz caribe.) f. Arma ofensiva, a manera de machete o de porra hecha con madera dura y a veces con filo de pedernal, que usaban los indios americanos. || **2. Amér.** Garrote grueso de madera dura y pesada. || **3. C. Rica.** Palo con que los indios americanos la tierra, coa¹. || **4. fig.** Artículo de comercio que por su deterioro o falta de novedad queda sin fácil salida. || **5. fig.** *Ar.* Chanza, broma. || **6. fig.** *Argent.*, *Perú* y *Ur.* Desatino, embuste. || **7. Argent.** Regalo de poca importancia. Ú. m. en d. || ¡**qué macana!** loc. fig. *Argent.* Exclamación con que se expresa contradicción.

3 Étimo erróneo. No es voz caribe es quechua. Debe ser “**macana**². (Del quechua *maqana*, porra.)”. Válido sólo para la primera, || **2.** y || **3.** acepciones.

15 Acepción ajena al étimo. Ver || **4.**, || **5.**, || **6.** y || **7.**

máchica. (Del quechua *machka*.) f. Harina de maíz tostado que comen los indios peruanos mezclada con azúcar y canela.

8 Significado erróneo. Debe ser “Harina tostada que puede ser de maíz, habas, trigo u otros cereales que se come sola o con azúcar, también con café o leche.”

mamacona. (Del quechua *mama*, madre, con la terminación pl. *-kuna*.) f. Cada de las mujeres vírgenes y ancianas dedicadas al servicio de los templos entre los antiguos incas, y a cuyo cuidado estaban las vírgenes del Sol.

• **mamancona.** (De *mamacona*.) f. Chile. Mujer vieja y gorda.

maritata. (Voz aimara.) f. Chile. Canal de ocho a diez metros de largo y unos cincuenta centímetros de ancho, con el fondo cubier-

to de pellejos de carnero, para que, haciendo pasar por él una corriente de agua a la cual se han echado minerales pulverizados, deposite esta sobre aquellos el polvo metalífero que arrastra. || **2. Chile.** Cedazo de tela metálica usado en los establecimientos mineros. || **3. pl. And., Guat. y Hond.** Trebejos, chismes, baratijas.

9 Transcripción fonológica faltante: *maritata*.

mate³. (Del quechua *mati*, calabacita.) m. *Amér. Merid.* Calabaza que, seca, vaciada y convenientemente abierta y cortada, sirve para muchos usos domésticos. || **2. Chile y Perú.** Lo que cabe en una de estas calabazas. || **3. R. de la Plata.** Calabaza, fruto de la calabacera, especialmente el que se usa para preparar y servir la infusión de yerba, que se sorbe de ella mediante una bombilla. || **4. R. de la Plata.** Por ext. cualquiera de los recipientes, de diversas formas y materias, que se emplean para tomar la infusión de yerba. || **5. Bol. y R. de la Plata.** Calabacera. || **6. Bol. y R. de la Plata.** Infusión de yerba **mate**. || **7. Bol. y R. de la Plata.** Infusión o tisana que se obtiene de cualquier yerba medicinal que se toma con bombilla, como el **mate**: **MATE de menta**, **MATE de menta**, **MATE de poleo**, etc. || **8. Bol. y R. de la Plata.** fig. cabeza humana. || **9. Bol. y R. de la Plata.** fig. Juicio, talento, capacidad. || **amargo.** *R. de la Plata.* El que se ceba sin azúcar. || **cimarrón.** *R. de la Plata y Urug.* **mate amargo.** || **cocido.** *R. de la Plata.* El que se prepara por decocción, como el té, y no se sirve en el fruto de la calabacera. || **dulce.** *R. de la Plata.* || **de leche.** *R. de la Plata.* El que se prepara con leche en vez de agua. || **lavado.** **mate** chirle por no renovarse oportunamente la yerba de la cebadura. || **yerbeado.** *R. de la Plata.* **mate cocido.** || **verde.** *R. de la Plata.* **mate amargo.** || **barajar el mate.** fr. fam. *Urug.* Tomar el **mate**, al pasar la persona a la que le tocaba el turno. || **echar el mate.** *R. de la Plata.* Prepararlo añadiendo agua caliente a la yerba. || **curar el mate.** *R. de la Plata.* Preparar la calabacita del **mate** eliminando los hollejos y partes superfluas del interior y adaptándola al tipo de infusión a que se destina. || *R. de la Plata.* Hacer que la calabaza en que se toma el **mate** adquiera, antes del uso, el sabor particular de la yerba, de modo que el **mate** resulte más agradable.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *mat'i*.

mayuato. (Del quechua *máyu*, río y *attok*, zorro.) m. *NO. Argent.* Pequeño carnívoro sudamericano semejante al coatí.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser (*mayu*, río y *atuq*, zorro.)”

minga. (Del quechua *mink'a*, alquiler, especialmente de jornaleros.) f. *N. Argent., Col., Chile, Par. y Perú.* Reunión de amigos y vecinos para hacer un trabajo en común, sin más remuneración que la comilona que les paga el dueño cuando lo terminan. || **2.** *Perú.* Chapuza que en día festivo hacen los peones en las haciendas a cambio de un poco de chicha, coca o aguardiente.

4 Glosa errónea. Debe ser “**minga.** (Del quechua *mink'a*, trabajo colectivo para tareas de interés social ayuda mutua.) ...”
Nota. La acepción || **2.** es desusada.

- **mingaco.** (Del quechua *mink'akuy*, pedir ayuda a otro, prometiéndole algo.) m. *Chile.* **minga**, reunión de amigos o vecinos.

misachico. (De un híbrido quechua-español.) m. *NO. Argent.* **romería**, ceremonia de campesinos que, entre festejos, realizan una procesión en honor de un santo.

2 Sin glosa de étimo. Debe ser “(Del español *misa* y los sufijos quechuas *-chi*, causativo, y *-ku*, reflexivo.)”

mita. (Del quechua *mit'a*, turno, semana de trabajo.) f. Repartimiento que en América se hacía por sorteo en los pueblos de los indios, para sacar el número correspondiente de vecinos que debían emplearse en los trabajos públicos. || **2.** Tributo que pagan los indios del Perú.

5 Étimo insuficiente. No sólo es del quechua; también, aimara. La acepción || **2.** es desusada, por ser de carácter histórico.

- **mitayo.** (De *mita*.) m. Indios que en América daban por sorteo y repartimiento los pueblos para el trabajo. || **2.** Indio que llevaba lo recaudado de la mita.

molle. (Del quechua *mulli*.) m. Árbol de mediano tamaño, de la familia de las anarcadiáceas, propio de América Central y Meridional, que tiene hojas fragantes, coriáceas y muy poco dentadas; flores en espigas axilares, más cortas que las hojas, y frutos

rojizos. Su corteza y resina se estiman como nervinas y antiespasmódicas. || 2. Árbol de Bolivia, Ecuador y Perú, de la misma familia que la anterior y cuyos frutos se emplean para fabricar una especie de chicha.

morocho, cha. (Del quechua *muruchu*.) adj. V. **maíz morocho**. Ú. t. c. s. || 2. fig. fam. *Amér.* Tratándose de personas, robusto, fresco, bien conservado. || 3. fig. *Argent., Perú y Urug.* Dícese de la persona que tiene pelo negro y tez blanca.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *muruch'u*.

mote². (Del quechua *mut'i*, maíz cocido.) m. Maíz desgranado y cocido con sal, que se emplea como alimento en algunas partes de América. || 2. *Chile*. Guiso o postre de trigo quebrantado o triturado, después de haber sido cocido en lejía y deshollejado.

nana². (Del quechua *nánay*, dolor.) *Argent., Chile, Par. y Urug.* Pupa, voz afectiva con que se alude a las lastimaduras o enfermedades de los niños. || 2. pl. *Argent., Chile, Par. y Urug.* Achaques y dolencias sin importancia, especialmente los de la vejez.

ñaño, ña. (Del quechua *ñaña*, hermana de ella.) m. y f. *Perú. niño.* || 2. adj. *Col. y Pan.* Consentido, mimado en demasía. || 3. *Ecuad. y Perú.* Unido por amistad íntima. || 4. m. *Chile.* Hermano mayor.

• **ñaña.** f. *Chile. niñera.* || 2. *Argent. y Chile.* Hermana mayor.

ñuto, ta. (Del quechua *ñut'u*, desmenuzado, reducido a polvo.) adj. *Col., Ecuad., N. de Argent. y Perú.* Dícese de la carne blanda o ablandada a golpes. Ú. t. c. s. || 2. m. *Perú.* Añicos, trizas, polvo.

oca². (Del quechua *oqa*.) f. Planta anual de la familia de las oxalidáceas, con tallo herbáceo, erguido y ramoso; hojas compuestas de tres hojuelas ovales, flores pedunculadas, amarillas, con estrías rojas y pétalos dentados, y raíz con tubérculos feculentos, casi cilíndricos, de color amarillo y sabor parecido al de la castaña, que en el Perú se comen casi cocidos. || 2. Raíz de esta planta.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *uqa*.

ojota. (Del quechua *ushuta*.) f. *Amér. Merid.* Calzado a manera de sandalia, hecho de cuero o filamento vegetal, que usaban los indios del Perú y de Chile, y que todavía usan los campesinos de algunas regiones de América del Sur.

- **usuta.** (De or. quechua.) f. *NO. Argent.* Ojota, especie de sandalia.

6 Étimo redundante. Por ser **usuta** variante de **ojota** no debe llevar el étimo; simplemente se tiene que remitir a ésta: “**usuta.** (De *ojota*.)”

opa¹. (Del quechua *upa*, bobo, sordo.) adj. *Argent., Bol. y Urug.* Tonto, idiota. Ú. t. c. s.

7 Omisión de referencia al Perú.

oroya. (Del quechua *oroya*, cable con plataforma corrediza para pasar ríos.) *Amér. Merid.* Cesta o cajón del andarivel.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *uruya*.

pacay. (Del quechua *páqay*.) m. *Amér. Merid.* **guamo**, árbol. || **2.** Fruto de este árbol.

- **pacayal.** m. *C. Rica, Guat., Hond. y Nicar.* Lugar sembrado de pacayas.

- **pacayar.** m. *Perú.* **pacayal.**

paco¹. (Del quechua *p'aqo*, rojizo.) m. **paca**¹, roedor. || **2. Amér.** Mineral de plata con ganga ferruginosa. || **3. llama**², rumiante. || **4. Col., Chile, Ecuad. y Pan.** fam. Policía. || **5. Argent., Chile y Perú.** Color rojizo o bermejo. Ú. t. c. adj.

1 Sin étimo. La acepción || **3.** se desdobra y pasa a ser “**paco**². (Del quechua *paqu*.) f. **alpaca**¹.”

8 Significado erróneo. La acepción || **3.** “**llama**² o rumiante” es errónea, por lo expuesto en **1** (“**Sin étimo**...”).

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *p'aqu*.

15 Acepción ajena al étimo. Ver primera, || **3.** y || **4.**

pacha. (De or. quechua.) f. *Nicar.* Biberón. **2. Nicar.** Botella pequeña y aplanada que se usa corrientemente para llevar licor.

3 Étimo erróneo. No es quechua.

pachamanca. (Del quechua *pacha*, general, y *manka*, olla.) f. *Amér. Merid.* Carne condimentada con ají que se asa entre piedras caldeadas o en un agujero que se abre en la tierra cubierto con piedras calientes.

4 **Glosa errónea.** Debe ser “(Del quechua ‘*pacha*, tierra, y *manka*, olla.)”

8 **Significado erróneo.** Debe ser “Comida que se prepara con piedras muy calientes en un hoyo de 1 m de hondo, en el que se disponen los ingredientes como camotes, papas; carne de res, cerdo, cuyes; humitas, habas, etc., en capas según su resistencia a la cocción. Todo esto es cubierto con costales de yute y encima se cubre con la tierra excavada. El cocimiento dura, más o menos una hora.”

paico. (Del quechua *payqu*.) m. *Amér. Merid.* Planta herbácea de la familia de las quenopodiáceas, usada como antihelmíntico en la medicina popular.

palca. (Del quechua *palqa* o *pallqa*, bifurcado, horqueta.) f. *Bol.* Cruce de dos ríos o de dos caminos. || 2. *Bol.* Horquilla formada por una rama.

7 Omisión de referencia al Perú.

palta. (De or. quechua.) f. *Amér. Merid.* **aguacate**, fruto.

• **palto.** m. *Amér. Merid.* **aguacate**, árbol.

pallar². (Del quechua *pállay*, recoger del suelo, cosechar.) tr. Entresacar o escoger la parte metálica o más rica de los minerales. || 2. intr. *Amér. Merid.* Improvisar coplas, en controversia con otro cantor.

• **pallaco.** (Del quechua *pallákuy*, recoger para sí.) m. *Chile.* mineral bueno que se recoge entre los escombros de una mina abandonada.

• **pallada.** m. *Amér. Merid.* Canto del pallador.

• **pallador.** (Del quechua *pállay*, recolectar.) m. *Amér. Merid.* Cantor popular errante.

6 **Étimo redundante.** Por ser **pallador** un derivado de **pallar²** no debe llevar el étimo; simplemente se tiene que remitir a ésta: “**pallador.** (De *pallar²*.)”

- **pallaquear.** tr. *Perú.* **pallar**².
- **payana.** (Del quichua *pállay*, recolectar, recoger del suelo.) f. *Argent. (NO. y Cuyo).* Juego de los cantillos.
- 6 **Étimo redundante.** Debe ser "**payana.** (De *pallar*².)"
- 12 **Ortografía errónea.** La entrada debe ser **pallana** no **payana.**

pallas. (De etim. disc.) f. Baile de los indígenas del Perú.

- 1 **Sin étimo.** Debe ser "**pallas.** (Del quechua *palla*, mujer de la nobleza incaica.)"
- 8 **Significado erróneo.** Debe ser "Baile de las indígenas con vestimentas peculiares en diversas provincias del Perú."

pampa. (Del quechua *pampa*, llano o llanura.) f. Cualquiera de las llanuras extensas de América Meridional que no tienen vegetación arbórea.

- 5 **Étimo insuficiente.** No sólo es quechua; también, aimara.
- **altipampa.** (De *alti-* y *pampa.*) f. *Bol. y Perú.* **altiplanicie.** **Nota.** Debe ser "(De *alto* y *pampa*)". En palabras compuestas *alti* es variante de *alto*.
- **pampón.** (aum. de *pampa.*) m. *Perú.* Corral grande.

panca². (Del quechua *p'anqa.*) f. *Amér.* Hoja que cubre la mazorca del maíz.

- 8 **Significado erróneo.** Debe decir "Espata que cubre la mazorca del maíz."

papa². (Del quechua *papa.*) f. **patata**, planta. || 2. **patata**, tubérculo. || **de caña**, **patata de caña.**

- **papal**². m. *Amér.* Terreno o sembrado de papas².
- **pataca**². (De *patata.*) f. **aguaturma.** || 2. Tubérculo de la raíz de esta planta, que es de color rojizo o amarillento, fusiforme, de seis a siete centímetros de longitud y cuatro o cinco de diámetro por la parte más gruesa, carne acuosa algo azucarada y buen comestible para el ganado.
- **patata.** (De la confusión de las voces americanas *papa* y *batata.*) f. Planta herbácea anual, de la familia de las solanáceas, originaria de América y cultivada hoy en casi todo el mundo, con tallos ramosos de cuatro a seis decímetros de

altura, hojas desigual y profundamente partidas, flores blancas o moradas en corimbos terminales, fruto en baya carnosa, amarillenta, con muchas semillas blanquecinas, y raíces fibrosas que en sus extremos llevan gruesos tubérculos redondeados, carnosos, muy feculentos, pardos por fuera, amarillentos o rojizos por dentro y que son uno de los alimentos más útiles para el hombre. || **2.** Cada uno de los tubérculos de esta planta. || **3.** batata, tubérculo. || **de caña. pataca**².

- **patatal.** Terreno plantado de patatas.
- **patatar.** Terreno plantado de patatas.
- **patatero, ra.** adj. Perteneciente o relativo a la patata. || **2.** Que se dedica al comercio de las patatas. Ú. t. c. s. || **3.** Dícese de la persona que con frecuencia se alimenta o se supone se alimenta con patatas. || **4** fig. y fam. p. us. **chusquero.**

paraca. (Del quechua *paraqa*, de *páraq*, pluvial.) f. *Amér.* Viento muy fuerte del Pacífico.

pascana. (Del quechua *paskana*, de *páskay*, desatar.) f. *Argent., Bol., Col., Ecuad. y Perú.* Etapa o parada en un viaje. || **2.** *Argent., Bol., y Perú.* Posada, tambo, mesón.

patasca. (Del quechua *phatasqa*, maíz reventado.) f. *Argent.* Guiso de cerdo cocido con maíz. || **2.** *Pan.* Disputa, pendencia.

picana. (De *picar*, con el sufijo quechua *-na*.) f. *Amér. Merid.* Aguijada de los boyeros.

pichana. (Del quechua *pichana*, de *píchay*, barrer.) f. *Argent.* Escoba rústica hecha de un manojo de ramillas.

- **pichanal.** m. *Argent. (NO. y Cuyo.)* Terreno poblado de pichanas.
 - **pichanga.** (Del quechua.) f. *Col.* Escoba de barrer. || **2.** *Argent. (NO. y Cuyo.)* Vino que no ha terminado de fermentar. || **engaña pichanga.** com. *Argent.* **engañapichanga**, engañosobos.
- 6** **Étimo redundante.** Por ser **pichanga** un derivado de **pichana** no debe llevar el étimo; simplemente se tiene que remitir a ésta, que es la entrada principal; es decir, debe ser "**pichanga.** (De *pichana*.)"

pirca. (Del quechua *pirca*, pared.) f. *Amér. Merid.* Pared de piedra en seco.

5 Étimo insuficiente. No solo es quechua; también, aimara.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *pirqa*.

- **pilca.** f. *Amér. Merid.* Pared de piedra en seco, pirca.

- **pircar.** tr. *Amér. Merid.* Cerrar un lugar con muro de piedra en seco.

pisco². (Del quechua *pishku*.) m. *Col.* y *Venez.* **pavo**, ave. || **2.** despect. *Col.* Individuo de poca o ninguna importancia.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *pisqu*.

pite. (Del quechua *piti*, cosa pequeña.) m. *Col.* y *Ecuad.* Porción pequeña de una cosa. || **2.** *Col.* Juego infantil que consiste en arrojar tejos o monedas contra una pared, árbol, etc. Gana quien deja las monedas lo más apartadas posible de la pared, árbol, etc. || **3.** pl. *Col.* Entresijos del cordero.

pongo². (Del quechua, *punco*.) m. *Bol., Chile, Ecuad.* y *Perú.* Indio que hace oficios de criado. || **2.** *Bol., Chile, Ecuad.* y *Perú.* Indio que trabaja en una finca y que está obligado a servir al propietario, durante una semana, a cambio de permiso que este le da para sembrar una fracción de su tierra. || **3.** *Ecuad.* y *Perú.* Paso angosto y peligroso de un río.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *punku*.

poro². (Del quechua *puru*.) m. *R. de la Plata.* Calabaza en forma de pera y con cuello, que sirve para diversos usos, especialmente para cebar mate.

7 Omisión de referencia al Perú.

porongo. (Del quechua *puruncu*.) m. Planta de la familia de las cucurbitáceas, herbácea anual de hojas grandes y frutos blancos o amarillentos, de siete a noventa centímetros de largo, que se emplean como recipientes para diversos usos y que, tiernos, pueden comerse como zapallitos. Es originaria de la India, islas Molucas y Abisinia. Se cultiva en casi todos los países de América del Sur. || **2.** *R. de la Plata.* **poro**². || **3.** *Perú.* Recipiente de hojalata, con cuello angosto, tapa y asa, que sirve para la venta

de leche. || 4. *Argent., Bol., Chile, Pan., Perú y Urug.* Vasija de arcilla para guardar agua o chicha².

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *purunku*.

- **poronguero.** m. *Perú.* Vendedor de leche, que lleva en los recipientes llamados porongos.

14 Remisión faltante. Debe ser “**poronguero.** (De *porongo*.)”

poroto. (Del quechua *purutu*.) m. *Amér. Merid.* Especie de alubia de la cual se conocen muchas variedades en color y tamaño. || **2. Amér. Merid.** Guiso que se hace con este vegetal. || **apuntarse un poroto.** fr. fig. y fam. *Argent., Chile, Par, Perú y Urug.* Anotarse o apuntarse un tanto en el juego, o un acierto en cualquier actividad.

poto. m. *Perú.* Vasija pequeña, para líquidos. Un **POTO** de chicha. || **2. NO. Argent. y Perú.** Trasero, nalgas.

- 1 Sin étimo.** Se debe desdoblar: “**poto**¹. (Del quechua *putu*.) m. *Perú.* Vasija pequeña, para ...” y “**poto**². (Del mochica *potos*, partes pudendas.) **NO. Argent. y Perú.** Trasero, nalgas.”

pucara o pucará. (De or. quechua.) m. Fortaleza con gruesos muros de pirca, que en las regiones quechuas y diaguitas contruían los indios en alturas estratégicas.

9 Transcripción fonológica faltante: *pukara*.

pucho. (Del quechua *puchu*, sobrante.) m. *Amér. Merid.* Resto, residuo, pequeña cantidad sobrante de alguna cosa. || **2. Amér. Merid.** Colilla del cigarro. || **a puchos.** loc. adv. *Amér. Merid.* En pequeñas cantidades, poco a poco. || **no valer un pucho.** loc. *Argent., Col., Chile, Perú y Urug.* No valer nada. || **sobre el pucho.** loc. adv. *Argent., Bol., Perú y Urug.* Inmediatamente, en seguida.

- **puchuela.** (d. de *pucho*.) f. *Ecuad.* Insignificancia, cosa de infimo valor, mínima cantidad de dinero.

puma. (De or. quechua.) m. Mamífero carnívoro de América, parecido al tigre, pelo suave y leonado.

8 Significado erróneo. No es parecido a un tigre sino a una leona.

9 Transcripción fonológica faltante: *puma*.

puna². (De or. quechua.) f. Tierra alta, próxima a la cordillera de los Andes. || **2. Amér. Merid.** Extensión grande de terreno raso y yermo. || **3. Amér. Merid.** Angustia que se sufre en ciertos lugares elevados, soroche.

9 Transcripción fonológica faltante: *puna*.

pupo. (Del quechua *pupu*.) m. fam. *Argent., Bol. y Chile.* **ombli-go**, cicatriz.

7 Omisión de referencia al Perú.

puquio. *Amér. Merid.* Manantial de agua.

1 Sin étimo. Debe ser "**puquio**. (Del quechumara *phukyu* 'manantial'.)

pututo o pututu. (De or. aimara.) *Bol. y Perú.* Instrumento indígena hecho de cuerno de buey, que los campesinos de los cerros tocan para convocar una reunión.

5 Étimo insuficiente. No sólo es aimara; también, quechua.

8 Significado erróneo. Debe decir "Trompeta hecha de cuerno o de un gran caracol marino que se utiliza en varias comunidades andinas."

9 Transcripción fonológica faltante: *pututu*.

quechua. (Probablemente el nombre de una tribu peruana.) adj. Dícese del indígena que en tiempo de la colonización habitaba la región del Cuzco; por ext., dícese de otros indígenas pertenecientes al imperio incaico. Ú. t. c. s. || **2.** Dícese de los actuales descendientes de estos. Ú. t. c. s. || **3.** Perteneciente o relativo a estos indios y su lengua. || **4.** Lengua hablada por los primitivos **quechuas**, extendida por los incas a todo el territorio de su imperio, y por los misioneros católicos a otras regiones.

1 Sin étimo. Debe ser "**quechua**. (Del quechua *qhichwa*.)"

- **quechuismo**. m. Palabra o giro de la lengua quechua, empleado en otra lengua.
- **quichua**. adj. **quechua**.

quena. (De or. quechua.) f. Flauta o caramillo que usan los indios de algunas comarcas de América para acompañar sus cantos y especialmente el yaraví.

9 Transcripción fonológica faltante: *qhina*.

quijo. (Del aimara *kisu kala.*) m. *Amér.* Cuarzo que en los filones sirve regularmente de matriz al mineral de oro o plata.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *kisu qala*.

quiñar. (Del quechua *k'iñay*, hender.) tr. *Col., Chile, Ecuad., Pan. y Perú.* Dar golpes con la púa del trompo. || **2. Perú.** Desportillar, descantillar, astillar.

- **quin.** (Del quechua *kiñu*, agujero.) m. *Col.* **quiñazo**, golpe con la punta del trompo. || **2. Col.** Agujero que esta punta hace.
6 Étimo redundante. Por tener **quin** la misma raíz que **quiñar** no debe llevar el étimo; simplemente se tiene que remitir a ésta, así: "**quin.** (De *quiñar*)."
- **quiñazo.** (Del quechua *k'iña*, hendidura.) m. *Col., Chile, Ecuad. y Perú.* **cachada**, golpe dado con la púa del trompo. || **2.** Agujero que hace la púa al trompo. || **3.** Golpe de mala suerte. || **4.** Encontrón, empujón.
6 Étimo redundante. Por ser **quiñazo** derivado de **quiñar** no debe llevar el étimo; simplemente se tiene que remitir a ésta, así: "**quiñazo.** (De *quiñar*)."

quincha. (De or. quechua.) f. *Amér. Merid.* Tejido o trama de junco con que se afianza un techo o pared de paja, totora, cañas, etc. || **2. NO. Argent., Chile y Perú.** Pared hecha de cañas, varillas u otra materia semejante, que suele recubrirse de barro y se emplea en cercas, chozas, corrales, etc.

9 Transcripción fonológica faltante: *qincha*.

- **quinchar.** tr. *Amér. Merid.* Cubrir o cercar con *quinchas*.

quingos. (De or. quechua.) m. *Amér.* Líneas o direcciones que forman alternativamente ángulos entrantes y salientes, zigzag.

9 Transcripción fonológica faltante: *qinqu*.

quino. (De or. quechua.) m. Árbol americano del que hay varias especies, pertenecientes a la familia de las rubiáceas, con hojas opuestas, ovales, más o menos grandes y apuntadas, enteras, lisas en la haz y algo vellosas en el envés, y fruto seco, capsular, con muchas semillas elipsoidales. Su corteza es la quina. || **2.** Concreción de diversos zumos vegetales muy usada como astringente. || **3.** Quina², corteza del **quino**.

9 Transcripción fonológica faltante: *kinu*.

- **quina**². (De *quinaquina*.) f. Corteza del quino, de aspecto variable según la especie de árbol de que procede, muy usada en medicina por sus propiedades febrífugas. || **2**. Líquido confeccionado con la corteza de dicho árbol y otras sustancias, que se toma como medicina, tónico o mera bebida de aperitivo.
- **quinaquina**. (Del quechua *quinaquina*, corteza.) f. Corteza del quino.

6 Étimo redundante. Por tener **quinaquina** la misma raíz que **quino** no debe llevar el étimo; simplemente se tiene que remitir a ésta, así: "**quinaquina**. (De *quina*²)."

quinua. (De or. quechua.) *NO. Argent., Bol. y Perú*. Planta anual, de la familia de las quenopodiáceas, de hojas triangulares y racimos paniculares compuestos.

9 Transcripción fonológica faltante: *kinwa*.

quipu. (Del quechua *quipu*, nudo.) m. Cada uno de los ramales de cuerda anudados, con diversos nudos de varios colores, con que los indios del Perú suplían la falta de escritura y daban razón, así de las historias y noticias, como de las cuentas en que es necesario usar guarismos. Ú. m. en pl.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *kipu*.

quirquincho. (Del quechua *quirquinchu*, armadillo.) m. *Amér. Merid.* Mamífero, especie de armadillo, de cuyo carapacho se sirven los indios para hacer charangos.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *kirkinchu*.

quisca. (Del quechua *quichca*, espina.) f. *Chile*. **quisco**. || **2**. Cada una de las espinas de este árbol.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *kichka*.

ratania. (Del quechua *ratania*, mata rastera.) f. Arbusto americano de la familia de las poligaláceas, de unos tres decímetros de altura, con tallos ramosos y rastreros, hojas elípticas, enteras, duras y bastante gruesas y lanuginosas; flores axilares de cáliz blanquecino y corola carmesí; fruto capsular, seco, casi esférico

y velludo, y raíz gruesa, leñosa, de corteza encarnada e interior róseo, muy usada en medicina como astringente poderoso. || 2. Raíz de esta planta.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *ratanya*.

rocoto. (De or. quechua.) m. *Amér. Merid.* Planta y fruto de una especie de ají grande, de la familia de las solanáceas.

10 Transcripción fonológica faltante: *ruqutu*.

ruco, ca. adj. *Amér. Central.* Viejo, inútil. Aplicado especialmente a las caballerías, matalón.

1 Sin étimo. Debe ser "ruco, ca. (Del quechua *ruku*, hombre viejo, decrepito.)

11 Error de área de difusión. No sólo en *Amér. Central* esta palabra es conocida sino también en el Perú.

runa². (De or. quechua.) m. Hombre indio. Ú. a veces con valor despect. || 2. f. *Bol.* y *N. Argent.* Variedad pequeña de patata, cuya cocción es lenta.

9 Transcripción fonológica fatante: *runa*.

sambo. (Del quechua *sambu*.) f. *Ecuad.* Cierta especie de calabaza.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *sampu*.

sanco. (Del quechua *sancu*.) m. *Chile.* Gachas que hacen de harina tostada de maíz o de trigo, con agua, grasa y sal y algún condimento. || 2. *NO. Argent.* Comida a base de harina o maíz tierno que usualmente se cocina junto a un sofrito de cebolla y ajo. || 3. fig. *Chile.* Barro muy espeso.

7 Omisión de referencia al Perú.

10 Transcripción fonológica faltante. Debe ser *sankhu*.

• **sango.** m. *Ecuad.* y *Perú.* Sanco, especie de gachas. Ú. m. c. d.

sicu. m. *Argent.* **siringa**, instrumento musical compuesto por una doble hilera de tubos de longitud decreciente.

1 Sin étimo. Debe ser "sicu. (Del aimara *siku*.)"

7 Omisión de referencia al Perú.

sicuri. m. *NO. Argent.* Tañedor de sicu. || *NO. Argent. sicu.*

1 Sin étimo. Debe ser “**sicuri.** (Del aimara *sikuri.*)”

7 Omisión de referencia al Perú.

sora. (De or. aimara.) f. ant. Maíz germinado para hacer chicha, jora.

3 Étimo erróneo. No es aimara, es quechua. Aparece con la ortografía *sora* o *sura* (Perroud y Chouvenec) y *shura* (Parker y Chávez), que por influencia del castellano devino en *jora*.

9 Transcripción fonológica faltante: *shura*.

• **jora.** (De *sora.*) *Amér. Merid.* Maíz germinado para hacer chicha.

soroche. (Voz quechua.) m. *Amér. Merid.* Mal de montaña. || **2. Bol. y Chile. galena.**

9 Transcripción fonológica faltante: *suruchi.*

suri. m. *Argent. y Bol.* Avestruz de América, ñandú.

1 Sin étimo. Debe ser “**suri.** (Del quechumara, *suri.*)”

7 Omisión de referencia al Perú.

surumpe. m. *Perú.* Inflamación de los ojos que sobreviene a los que atraviesan los Andes nevados, causada por la reverberación del sol en la nieve.

1 Sin étimo. Debe ser “**surumpe.** (Del quechumara *surump'i.*)”

tambo. (Del quechua *tampu.*) m. desus. *Col., Chile, Ecuad. y Perú.* Venta, posada, parador. || **2. Argent.** Establecimiento ganadero destinado al ordeño de vacas y a la venta, generalmente al por mayor, de su leche. || **3. Argent.** Corral donde se ordeña. || **4. Perú.** Tienda rural pequeña.

• **tambero, ra.** adj. *Argent.* Dícese del ganado manso, especialmente de las vacas lecheras. Ú. t. c. s. f. || **2. Amér. Merid.** Perteneciente al tambo. || **3. m. y f. Amér. Merid.** Persona que tiene un tambo o está encargada de él.

tara³. f. *Venez.* Especie de langosta de tierra, mayor que la común. || **2. Col.** Especie de culebra o víbora venenosa. || **3. Perú.**

Arbusto con hojas pinadas, flores amarillas y legumbres oblongas y esponjosas. Se usa como tintórea.

1 Sin étimo. Debe ser "**tara**. (Del quechumara *tara*.)" Válido sólo para || **3**.

15 Aceptación ajena al étimo. Ver primera y || **2**.

tarasa. (Voz quechua.) f. Planta americana de la familia de las malváceas.

9 Transcripción fonológica faltante: *tarasa*.

tauca. (Del quechua *tauqa*, montón.) f. *Bol.* y *Ecuad.* Montón, gran cantidad de cosas agrupadas.

5 Étimo insuficiente. No sólo es quechua; también, aimara.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *tawqa*.

- **taucar.** (De *tauca*.) tr. *Bol.* y *Ecuad.* Montón, gran cantidad de cosas agrupadas.)
- **ataucar.** tr. **taucar**.

tincar. (Del quechua *t'inkay*.) tr. *NO. Argent.* Golpear o golpearse con la uña del dedo medio haciéndolo resbalar con violencia sobre la yema del pulgar. || **2. NO. Argent.** En el juego de las canicas, impulsarlas con la uña del dedo pulgar. || **3. NO. Argent.** Golpear una bola con otra.

5 Étimo insuficiente. No sólo es quechua; también, aimara.

7 Omisión de referencia al Perú.

- **tincazo.** (De *tincar*.) m. *NO. Argent.* y *Ecuad.* **capirotazo**.

tipa. (De or. quechua) f. Árbol leguminoso sudamericano, que crece hasta 20 metros de altura, con tronco grueso, copa amplia, hojas compuestas de hojuelas ovales y lisas, flores amarillas, y fruto con semillas negras. Da una variedad poco apreciada de sangre de drago, y la madera, dura y amarillenta, se emplea en carpintería y ebanistería. || **2. Argent.** Cesto de varillas o de mimbre sin tapa.

9 Transcripción fonológica faltante: *tipa*.

toco. (Del quechua *tojo*.) m. *Perú.* Nicho u hornacina rectangular muy usado en la arquitectura incaica.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *t'uqu*.

topo³. (Del quechua *túpu*, prendedor.) m. *NO. Argent., Chile y Perú*. Alfiler grande con que las indias se prenden el mantón.

• **tupo**. m. *Ecuad.* **topo**³.

tola¹. f. *Amér. Merid.* Nombre de diferentes especies de arbustos de la familia de las compuestas, que crecen en las laderas de las cordilleras.

1 **Sin étimo**. Debe ser “**tola**¹. (Del quechumara *t’ula*.)”

tola². (Del quichua *tola* o *tula*). f. *Ecuad.* Tumba en forma de montículo, perteneciente a los antiguos aborígenes.

10 **Transcripción fonológica errónea**. Debe ser *tula*.

tatora. (Del quechua *tutura*.) f. *Amér. Merid.* Especie de anea o espadaña que se cría en terrenos pantanosos o húmedos. || 2. V. caballito de totora.

5 **Étimo insuficiente**. No sólo es quechua; también, aimara.

9 **Transcripción fonológica faltante**: *t’utura*.

• **totoral**. m. *Amér. Merid.* Paraje poblado de totoras.

tuco². (Del quechua *tucu*, brillante.) m. *Argent.* Insecto luminoso como el cocuyo, pero con la fuente de luz en el abdomen. || 2. *Perú*. Especie de búho.

1 **Sin étimo**. La acepción || 2. se desdobra y pasa a ser “**tuco**³. (Del quechua *tuku*) m. *Perú*. Especie de búho.”

9 **Transcripción fonológica errónea**. Debe ser *tuku*.

15 **Acepción ajena al étimo**. Ver || 2.

tulpa. (Del quechua *tullpa*, hogar, fogón.) f. *Col., Ecuad. y Perú*. En el lenguaje rural, cada una de las tres piedras del hogar.

uchu. (Del quechua.) m. *Perú*. **ají**, guindilla americana.

9 **Transcripción fonológica faltante**: *uchu*.

ulluco. m. *Ecuad. y Perú*. Melloco u olluco, planta.

1 **Sin étimo**. Debe ser “**ulluco**. (Del quechua, *ulluku*.)”

urpila. f. *Argent.* Paloma pequeña.

1 Sin étimo. Debe ser “**urpila.** (Del quechumara *urpila.*)”

usupuca. (De or. quechua.) f. *Argent.* **pito**², garrapata amarillenta con una pinta roja.

2 Sin glosa de étimo. Debe ser “(Del quechua *usa* piojo y *puka* rojo.)”

9 Transcripción fonológica faltante: *usu puka.*

uta. (De or. quechua.) f. *Perú.* Enfermedad de úlceras faciales muy común en las quebradas hondas del Perú.

9 Transcripción fonológica faltante: *uta.*

vicuña. (Del quechua *vicunna.*), f. Mamífero rumiante que viene a tener el tamaño del macho cabrío, al cual se asemeja en la configuración general.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *wik'uña.*

vincha. (Del quechua *wincha.*) f. *Argent., Bol., Chile, Ecuad., Perú* y *Urug.* **cinta**, elástico grueso o accesorio con que se sujeta el pelo sobre la frente.

5 Étimo insuficiente. No sólo es quechua; también, aimara.

viracocha. (Del quechua *Wirakocha*, nombre de un dios de la mitología incaica.) Nombre que los súbditos de los incas dieron a los conquistadores españoles.

10 Transcripción fonológica errónea. Debe ser *wiraqucha.*

viravira. (Voz quechua.) f. *Argent., Chile, Perú* y *Venez.* Planta herbácea de la familia de las compuestas, con hojas lanceoladas, flores en cabezuela; involucre de escamas blancas. Está cubierta de una pelusa blanca; se emplea en infusión como pectoral.

9 Transcripción fonológica faltante: *wirawira.* Debemos aclarar que en Perú se pronuncia /wirawira/, no /birabira/; en consecuencia, debe incluirse la entrada que refleje la pronunciación peruana “**huirahuir.** f. *Perú.* **viravira.**”

vizcacha. (De or. quechua.) f. Roedor parecido a la liebre de su tamaño y pelaje y de cola tan larga como la del gato, que vive en el Perú, Bolivia, Chile y Argentina.

9 Transcripción fonológica faltante: *wisk'acha*.

yanacona. (De or. quechua.) adj. Dícese del indio que estaba al servicio personal de los españoles en algunos países de América Meridional. Ú. t. c. s. || **2.** com. *Bol.* y *Perú*.

9 Transcripción fonológica faltante: *yanakuna*.

yapa. (De or. quechua.) f. *Amér. Merid.* Añadidura, adehala, refacción. || **2.** *Min.* Azogue que en las argentíferas de América se añade el mineral para facilitar el término de su trabajo en el buitrón. || **de yapa.** *Amér. Merid. loc. adv.* Por añadidura, de propina. || **2.** f. *Amér. Merid.* Gratuitamente, sin motivo.

9 Transcripción fonológica faltante: *yapa*.

Nota. La acepción || **2.** debe ser || **3.**

- **llapa.** (Del quechua *yapa*.) f. *Amér. Merid.* Añadidura, añadido, *yapa*.

6 Étimo redundante. Por ser **llapa** variante de **yapa** no debe llevar el étimo; simplemente se tiene que remitir a ésta que es la entrada principal; es decir, debe ser: "**llapa.** (De *yapa*)...."

- **llapar.** tr. *Min. Amér. Merid.* Añadir, *yapar*.
- **yapar.** tr. *Amér. Merid.* Añadir la *yapa*. || **2.** rur. *Argent.* Agregar un objeto de la misma materia o que sirve para el mismo uso.
- **ñapa.** (Del quechua *yapa*, ayuda, aumento.) f. *Col., C. Rica, Chile, Ecuad., El Salv., Guat., Hond., Nicar., Pan., Perú, Pto. Rico, Sto. Dom., Urug. y Venez.* Añadidura, propina, *yapa*.

11 Error de área de difusión. En el Perú no se da *ñapa*.

6 Étimo redundante. Por ser **ñapa** variante de **yapa** no debe llevar el étimo; simplemente se tiene que remitir a **yapa**, que es la entrada principal, así: "**ñapa.** (De *yapa*)...."

yaraví. (De or. quechua.) m. Especie de cantar dulce y melancólico que entonan los indios de algunos países de América Meridional.

9 Transcripción fonológica faltante: *yarawi*.

yunga. (Del quechua.) adj. Natural de los valles cálidos que hay a un lado y otro de los Andes. Ú. t. c. s. || **2.** m. Antigua lengua del norte y centro de la costa peruana. || **3.** pl. *Perú*. Valles cálidos que hay a un lado y otro de los Andes.

9 Transcripción fonológica faltante: *yunka*.

yuyo. (Del lat. *lolium*, cizaña.) m. *Argent.*, *Chile* y *Urug*. Yerbajo, hierba inútil. || **2.** *Chile*, **jaramango**, planta. || **3.** pl. *Perú*. Hierbas tiernas comestibles. || **4.** *Col.* y *Ecuad.* Hierbas que sirven de condimento. || **colorado.** *Argent.* **Carurú**.

3 Étimo erróneo. No proviene del latín sino del quechua *yuyu* ‘hortaliza’, ‘verdura’.

zapallo. (Del quechua *sapallu*.) m. *Amér. Merid.* Árbol bignoniáceo, güira, jícaro. || **2.** *Amér. Merid.* Cierta calabaza comestible. || **3.** fig. y fam. *Chile*. Chiripa, fortuna inesperada.

• **sapallo.** *Amér. Merid.* **zapallo**.

CONCLUSIONES

Respecto de las palabras de origen quechua y aimara que figuran en el DRAE podemos formular las siguientes observaciones:

- a) Hay palabras que —por las indicaciones del diccionario, que especifica “Perú”— aparentemente serían usadas en todo nuestro territorio, lo cual no ocurre, puesto que son conocidas sólo en algunas ciudades o en alguna región. Un aspecto conexo es que se registran acepciones válidas sólo en el Perú cuando también se conocen en otros países, o viceversa.
- b) El DRAE no precisa con claridad si una palabra tiene origen en el quechua, en el aimara, en el jacaru o en otra lengua nativa. Puede ocurrir que el étimo de una palabra no sea quechua sino aimara o viceversa, o que proceda de una raíz común a las tres lenguas, sin que se pueda precisar de cuál de ellas pasó el préstamo al español. Así, por ejemplo, *pampa* se encuentra en quechua, aimara y jacaru; entonces, no podríamos consignar este vocablo —a menos que sepamos

que el uso se originó en zona quechua— como proveniente sólo del quechua; también habría que mencionar al aimara y jacaru. En este caso se debería consignar «quechumara» en el étimo.

- c) Unas veces sólo señala el étimo como “(or. quechua.)”, “(or. aimara.)”; otras, “(Voz quechua.)” o “(Voz aimara)” o simplemente “(De un híbrido quechua-español.)”, cuando lo más acertado sería poner en forma uniforme “(Del quechua ...)” o “(Del aimara ...)”, pero consignando la representación fonológica del étimo.
- d) En cuanto a la transcripción fonológica también debe de haber uniformidad, porque se observa que en algunas palabras colocan acento ortográfico; mientras que en la mayoría de ellas no lo tiene.
- e) Existe un buen número de significados (acepciones) que ingresan en una misma entrada pero que no corresponden a un mismo étimo nativo. Tales acepciones, que responden a étimos diferentes, constituyen *entradas*.
- f) A nivel ortográfico la Academia no debería hacer ingresar palabras nativas siguiendo el criterio basado en la pronunciación yeísta cuando las entradas son con *ll* inicial, porque si no el DRAE tendría que ampliar el número de palabras que empiezan con *y* para incluir las que empiezan con *ll*.
- g) Otra fuente importante de inexactitud en el DRAE es la omisión de nombres científicos de muchas plantas y animales. Este dato ayudaría a precisar de qué planta o animal hablamos.
- h) Existen palabras o acepciones que ocurren en el español del Perú y que no se han registrado en el DRAE.
- i) En el campo léxico, algunas voces tienen una significación diferente de la que da el mencionado diccionario.

- j) Las 292 voces nativas recolectadas del DRAE constituyen un grupo reducido y además incompleto; sólo viene a ser el 0,34% de un universo de 83 500 entradas del diccionario.
- k) Urge una revisión crítica del DRAE en lo que concierne al léxico nativo.
- l) Son necesarios más estudios lexicográficos y trabajos de investigación para determinar con exactitud la procedencia, significado, uso y difusión de los vocablos andinos.

BIBLIOGRAFÍA

Academia Española de la Lengua

1992 *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Espasa-Calpe S. A., 21.^a edición.

Belleza Castro, Neli

1995 *Vocabulario Jacaru-Castellano Castellano-Jacaru*, Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.

Bertonio, Ludovico

1612 (1984) *Vocabulario de la Lengua Aymara*, Cochabamba. Edición facsimilar de CERES, IFEA, MUSEF.

Büttner, Thomas y Condori, Dionisio

1984 *Diccionario Aymara-Castellano Arunakan Liwru Aymara-Kastillanu*, Lima-Puno.

Carrión Ordóñez, Enrique

1983 *La lengua en un texto de la ilustración*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Cerrón Palomino, Rodolfo

1976 *Diccionario Quechua Junín-Huanca*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

Cordero, Luis

1992 *Diccionario Quichua-Castellano Castellano-Quichua*, Quito, Corporación Editora Nacional, Proyecto Educación Bilingüe Intercultural.

- Cusihuamán, Antonio
1976 *Diccionario Quechua Cuzco-Collao*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- González Holguín, Diego
1989 (1608) *Vocabulario de la Lengva General de todo el Peru*, Lima, UNMSM. Edición publicada con auspicio de Concytec, basada en la del Instituto Nacional de Historia (1952).
- Lira, Jorge
1982 *Diccionario Kkechuwa-Español*, Bogotá, 2.^a edición, Secretaría Ejecutiva Permanente del Convenio «Andrés Bello».
- Lucca, Manuel de
1987 *Diccionario Práctico Aymara-Castellano Castellano-Aymara*, La Paz-Cochabamba, Los Amigos del Libro.
- Parker J., Gary y Chávez, Amancio
1976 *Diccionario quechua Áncash-Huailas*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos y Ministerio de Educación.
- Perroud, P. C. y Chouvenc, J. M.
1970 *Diccionario Castellano-Kechua-Castellano*, Santa Clara (Perú), Seminario de San Alfonso, Padres Redentoristas.
- Santo Tomás, Domingo de
1563 (1951) *Lexicón o Vocabulario de la Lengua General del Peru*, Lima, Instituto de Historia. Edición facsimilar.
- Tauro, Alberto
1987 *Enciclopedia Ilustrada del Perú*, VI tomos, Barcelona, PEISA.

NOTAS

EL MAR Y LOS NÚMEROS EN *TRILCE* DE CÉSAR VALLEJO

Pedro Granados

INTRODUCCIÓN

Este ensayo pretende encontrar una lógica, probablemente no la única, a lo que pasa en *Trilce*; es decir, explicar de modo coherente la ubicua movilidad y metamorfosis de algunos de sus signos, en este caso los números. La importancia de estos en la poesía de César Vallejo ha sido ya señalada por Coyné 1955, Meo Zilio [1960] 1996, Larrea 1962, Abril 1963, Yurkievich 1966 y Ferrari 1968; asimismo, incluso Anthony Salvia 1978 los ha analizado ya de modo independiente en relación a *Poemas humanos*. Pero quien primero los ha estudiado como tema autónomo en *Trilce* es José Fernández (1980), que llega a muy sugestivas aunque, a veces, apresuradas conclusiones: “a) Los números han sido empleados como medios expresivos de angustias metafísicas. b) Se encuentran relacionados con la angustia de la ruptura del ser en la existencia. c) Connotan la fatalidad y el destino en la existencia. d) Denotan la organicidad del infinito. e) Expresan la percepción y el sentido del tiempo psicológico, del tiempo actuarial, del tiempo metafísico y del tiempo madre-evocación. f) El número DOS, en sus diversas formas gramaticales arroja el índice 46/152; le sigue el número UNO con 22/152; el TRES con 14/152; el CUATRO con 13/152 y el

SEIS con 8/152. Este último, salvando lo señalado por los críticos de Vallejo, tiene una raíz ontológica no dilucidada. g) El uso de signos para enunciar números está ligado a problemas del tiempo en razón de 5/22; y el del infinito 10/22. h) La frustración amorosa y el sentimiento erótico se hacen presentes también en el lenguaje aritmético" (252).

Como podemos observar, no hace falta justificar la importancia de los dígitos en este poemario¹ y, aparentemente, no viene al caso hacer nuevas calas —con registros aún más ceñidos y en relación a otros tópicos posibles— sobre este mismo tema. Esto, en definitiva, es casi cierto, aunque nos sorprende no se haya incluido en estas estadísticas al 0, guarismo de suma importancia en *Trilce* y también en nuestro trabajo. Lo que nosotros nos proponemos es, más bien, inscribir este tema tan relevante dentro de una lógica que asimismo lo implique y lo explique y, por tanto, pueda brindarnos una perspectiva más amplia o más íntima de este libro². Dicha perspectiva, creemos, la otorga la presencia del mar en *Trilce*; mas no sólo como referente³ sino ante todo como dinámica interna que se iconiza⁴ en los números; al

¹ Por lo demás, el propio Vallejo parecería llamarnos la atención sobre esto; leemos en el poema X: "Cómo siempre asoma el guarismo / bajo la línea de todo avatar" (Ferrari 1996: 179).

² Esto, de alguna manera también, en consonancia con las ideas del poeta sobre la Poesía Nueva: "Ya a principios de 1926, Vallejo proclamaba la necesidad que nuestra época tiene de un 'método' [...] se opone a la falacia de todos aquellos que se imaginan hacer algo nuevo y verídico, únicamente por emplear unas cuantas palabras nuevas y llenar sus versos de vocablos como 'cinema, motor, jazz, band, etc.'" (Coyné 1958: 134).

³ Por ejemplo: "El mar es una indeseable conjunción de opuestos y también espejo de una interioridad conflictiva" (Neale-Silva 465).

⁴ "Para Charles S. Pierce, el icono es uno de los tres tipos fundamentales de signos [índice, icono y símbolo]. Un signo es un icono cuando existe una relación de analogía formal entre el representante y lo representado, por ejemplo, el plano de una casa o, mejor aún, un retrato. [...] En la crítica literaria, el icono tiene importancia en la consideración de las obras que presentan por una parte una vertiente textual y diegética —el teatro, el cine— y por otra una cualidad distinta a ésta

margen de sus metonimias o metáforas, abundantes también en este mismo poemario.

Explícito o tácito el mar, y por eso el agua, está presente en todo *Trilce*. En este sentido son importantes sus vinculaciones con el mito, el psicoanálisis y otros textos de la tradición literaria que recrean el tema marino, llámense la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Don Luis de Góngora, que nos remite a la *Metamorfosis* de Ovidio, o el tópico del viaje que tiene su paradigma en *La Odisea* de Homero. Respecto a esto último, al tópico del viaje, creemos que es muy pertinente y puede ser enormemente productivo aplicarlo al caso de *Trilce*; viaje entendido como “aventura cognoscitiva” (Ortega 1986: 46), como desarraigo⁵ y, ligado directamente a esta última variante e indirectamente a la primera, como relato mítico. En este sentido, *Trilce* se acercaría a ser un discurso oral tradicional que es por lo común una narración “y no una elaboración reflexiva, una lista o un registro impersonal” (Pacheco 42-43); se entiende, además, un relato vinculado a una comunidad específica. Sin embargo, nosotros vamos a soslayar adrede el tinte local, vamos a ponerlo entre paréntesis, para intentar comprender de un modo formal y minucioso —si esto es posible— algo a lo que posteriormente podríamos añadirle su matiz específico⁶. Evidentemente, si *Trilce* es un relato, no

—las imágenes, otros elementos visuales— que les son precisas para ser realizadas” (Marchese y Forradellas 203).

Para estos y otros, digamos, procedimientos gráficos en *Trilce* se ha invocado la influencia del ultraísmo (Ferrari 1996: 270).

⁵ Por ejemplo, José Cerna-Bazán nos informa: “César Vallejo poetiza una experiencia de larga data en la historia y la cultura del Perú: la migración del individuo desde su aislamiento en el campo y la aldea hacia una colectividad mayor, en donde se supone que está construyendo un nuevo sentido de la vida social” (67), y agrega: “en *Heraldos* y en *Trilce* apenas se relata el viaje del individuo. Casi siempre aparece el momento de partida o el de llegada. Pero esos momentos, en su laconismo, junto con otros diversos elementos, evidencian que se ha producido un desplazamiento en la experiencia inmediata” (71).

⁶ Es lo que no hace, por ejemplo, Miguel Lema en su sugestiva tesis “*Trilce*: en el sendero del meditar inka”; sin embargo, el aspecto mítico

sólo una pasión por el conocimiento o un testimonio de la diáspora tan patente hoy en el mundo entero, su manera de establecer un contexto común con el lector es, sin duda, a través del mito; el cual, sin embargo, al menos en este poemario, veremos que es el mar mismo, es decir, el mar es el relato; y los números, sus personajes.

Así como en el *Polifemo* de Góngora, el mar también preside y cierra este libro de Vallejo. La isla, “imagen ejemplar de toda creación” (Eliade 152), la epifanía misma es lo primero que se nos muestra en ambas obras⁷. En el caso del texto del cordobés, el famoso verso, “Donde espumoso el mar siciliano”, no sólo es un topónimo, sino sobre todo la representación de un tabú: la prohibición de que el mar —enamorado— cubra la isla (la tierra); es decir, acorde al lugar donde apareció Venus, este verso de Góngora, que abre propiamente la historia de los trágicos amores entre Acis y Galatea, está cargado de alusiones sexuales: la unión, siempre imperfecta o incompleta, entre Sicilia (la ninfa) y Palemo (el dios de las riberas) (Granados 190-191). De modo análogo, las cuatro estrofas del poema I de *Trilce* aluden a similar epifanía aunque, además, introducen de soslayo el motivo del viaje marino por excelencia: Ulises de vuelta a Ithaca.

tratado aquí es perfectamente aprovechable, mas no así la filología del runa simi aplicada a un texto escrito en otra lengua, en este caso el castellano. Con todo, no deja de ser sumamente atractivo considerar que César Vallejo en *Trilce* (1922) —tal como José María Arguedas en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1969)— esté subvirtiendo un discurso “de apariencia occidental a partir de un sistema de signos de origen andino, que aflora en la superficie del texto [...] como un sistema de coordenadas simbólicas, referidas a la cosmovisión quechua” (Lienhard 322); pero, al no haber sido Vallejo un quechuahablante, queda centrarnos, en torno a estas reflexiones, más en el aspecto simbólico que en el propiamente lingüístico.

⁷ “Con este término [epifanía] denomina James Joyce los fragmentos, impresiones rápidas que se presentan ante el hombre y que éste, si es escritor, debe fijar con la ayuda del lenguaje en todo su carácter apasionante y convertirlas en perceptibles para los demás” (Forradellas y Marchese 132).

De esta manera en los 2 primeros versos el yo poético deja traslucir su malestar ante un fuerte ruido ("bulla") que impide experimentar plenamente aquella epifanía; en este caso, la de las "islas" que van apareciendo ("quedando") en el viaje. Pareciéramos hallarnos aquí en un espacio exterior; mas, en la segunda estrofa (vv. 3-10), una vez desatado el hipérbaton, la frase "insular corazón" nos instala, más bien, en un espacio interior. Singular paradoja ya que un "alcatraz" (ave guanera) está, "sin querer", ejecutando sus funciones en este último ámbito. La tercera estrofa reitera, por tercera y última vez, el malestar del yo poético ante tanta "bulla" que no permite escuchar y gozar de la música ("DE LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES") e, implícitamente, de la belleza del crepúsculo ("seis de la tarde"). La cuarta estrofa podríamos leerla como: "Y la (pen)ínsula párase / por la espalda"; es decir, superada la "bulla" acontece, aunque efímera ("en la línea mortal del equilibrio"), plenamente la epifanía, el nacimiento de la isla; es obvio que el prefijo "pen-" remite a pene: "A symbol for perpetuation of life, of active power and the propagation of cosmic forces" (Cirlot 253), subrayándose con esto el acontecimiento y otorgando, a su vez, un *crescendo* mimético (icónico) a esta estrofa que es la última del poema. El alcatraz como ave es, finalmente, un ser celeste, del mundo de arriba, que guarda en sí el mítico prestigio del cielo y que simboliza asimismo el alma (Cirlot 26-28); lo que sucede en este poema místico es que Vallejo jamás caería o redundaría en el esquema típico (de corte idealista o trascendentalista) y nos propone una aparente inversión, incluso casi una parodia de la poesía mística. El guano, así como para la agricultura finalmente es una riqueza, aquí es una materia sagrada.

Respecto al último poema de *Trilce*, el LXXVII, que comienza con la palabra "graniza" y concluye con el término "mar", si lo traducimos a números arábigos: 77, estamos, asimismo, ante la iconización misma de las olas; el agua, simbólicamente, inunda todo este texto. En este sentido, encontramos este elemento en toda su distribución espacial (en lo alto, el granizo y la lluvia; en lo bajo, el mar), y, probable-

mente también, en todos sus estados posibles: sólido (grani-
zo), líquido (lluvia y mar) y gaseoso (“agua / que surtiera de
todos los fuegos” vv. 8-9). Y es sin duda la “lluvia”, no sólo por
el prestigio adosado que guarda —así como las aves— con lo
celeste, sino también por ser ‘dulce’ (“pasa la brisa sin sal” del
poema XLV) la que merece aquí las preferencias del yo poé-
tico⁸: “¡Canta, lluvia, en la costa aún sin mar!” En realidad, lo
que se está oponiendo, fundamentalmente, es la horizontalidad
contra la verticalidad que se “iconiza” en los dos sietes: la
circularidad del tiempo, expresada en el permanente ritmo
del mar, contra la aparición, esta vez desde lo alto (la “lluvia”
ahora, y ya no la “isla” del poema I), de la efímera epifanía.

Este contraste entre circularidad y verticalidad es suma-
mente importante en este poemario y será, a la larga, su
coordinada semántica e icónica. Cíclicas son las olas del mar,
y la concepción del tiempo en Vallejo (Caviglia 416), y esto
numéricamente está expresado por el 0 en *Trilce*, guarismo
que, a su vez, implica a nivel semántico lo indistinto y no
fragmentado. Siguiendo este argumento, el resto de los nú-
meros, cada uno de ellos, pertenecería al eje de lo fragmen-
tado y distinto; es decir, a la línea vertical entre aquellas
coordinadas. En realidad, más bien cabría hablar de contras-
te y complementariedad: “Pues no deis 1, que resonará al
infinito. / Y no deis 0, que callará tanto, / hasta despertar y
poner de pie al 1” (*Trilce* V). Es decir, el 1 se transforma en
0 si se abre o —como en el caso de una moneda que está de
perfil— si ésta se observa de frente, y el 0 —en extraordina-
ria y elocuente animización— se vuelve 1 si se junta los
labios, si se calla la boca; mas, donde la condición fundamen-
tal o primigenia es el círculo, no la unidad, ya que la verti-
calidad es a fin de cuentas —como la lluvia— sólo un momen-

⁸ “Lo que ha salado los mares ha sido una perversión. La sal traba una
ensoñación, la ensoñación de la dulzura, una de las ensoñaciones más
materiales y más naturales que existen. La ensoñación natural guarda
siempre un privilegio para el agua dulce, para el agua que refresca y
quita la sed” (Bachelard 235).

to de distinción o figuración pasajero. Lo definitivo, pues, en cuanto al tiempo-espacio en *Trilce*, es el círculo; desde otro punto de vista, el vientre materno⁹, la tierra misma¹⁰. Además, porque desde el propio *corpus* previo de la poesía de César Vallejo, *Los Heraldos negros*, el círculo o el 0 es un símbolo fundamental; pensemos sino, entre otros ejemplos, en “Los dados eternos”, “La araña” —que de alguna manera ilustran el devenir de la tierra—, o en “Huaco” donde, más bien, se nos ilustra ya figurativamente sobre otro círculo que tendrá un papel también muy importante en *Trilce*: “la enorme capacidad del Sol, de hacer mover el sistema de planetas a su alrededor con la fuerza de la gravitación, es como lo que está haciendo el “corequenque” a un “huaco” que él “girara” [...] “Globo”, no es el Mundo donde se calculan las poblaciones, ni las producciones económicas; sino que es “como un huaco” que gira por las fuerzas cósmicas del universo” (Lema 235).

Mas, es importantísimo aclararlo, tanto la “lluvia” del poema LXXVII como el “guano” del I no son número, sino más bien una “Masa” (tal el título de un poema póstumo de Vallejo que invoca la unión de todos los hombres en pos de la utopía), una multitud incontable, a su modo —y aunque de sustancia común— otra totalidad opuesta al mar¹¹. La lluvia innumera-

⁹ “encontramos en la vivencia temporal de Vallejo un tiempo de mayor eficacia poética. Es un tiempo caracterizado por su gravitación hacia el pasado maternal e infantil. A este tiempo le llamamos maternal, no solamente porque en él la imagen dominante es la madre, sino principalmente porque la madre, o mejor la maternidad, es el símbolo poético y mítico de su fecundidad y de su dulzura” (Iberico 304).

¹⁰ En la cosmovisión andina, por ejemplo: “La muerte o la vida, la partida o la estadia es parte de la Madre Tierra, que es una noción sagrada del universo (Pacha Kamak)” (Lema 242).

¹¹ En “Masa”, en su última estrofa, el “todos” (de “todos los hombres”) ya no es un número (símbolo, como hemos visto, de lo fragmentario, lo diverso, lo metamorfoseante, y de la aparente unidad o plenitud), sino ya otra condición o dimensión. Como, en este mismo sentido, el “primer hombre”, al que el cadáver se abraza en el último verso, tampoco debemos confundirlo con “un hombre” del 2.º verso; se trata, ahora más bien, de un nuevo Adán en otro mundo cualitativamente distinto.

ble pertenece a otra dimensión, no está definida por el eje vertical y tampoco está sometida al 0. Una imagen de esto mismo la tenemos ya en el primer verso del poema IV: “Rechinan dos carretas contra los martillos”, objetos icónicamente harto elocuentes cuya dinámica y fuerza se contrasta; otra vez la circularidad (“carretas”, “lagrimales”, “túnel”, “anillos”, “crisol” y, sobre todo, “ovario” que es par como “carretas” y una palabra que anagramáticamente repite el 0 o el círculo) contra un coro vertical (“los martillos”).

Pero aquella necesaria aclaración apenas es un comienzo para comprender la complejidad de las metamorfosis de las aguas en este poemario. Por un lado, debemos subrayar que el mar no tiene siempre una connotación negativa, sino también positiva en *Trilce* (Ferrari 1996: 270-271), y esto porque constituye —creemos— temática e icónicamente el elemento de integración por excelencia. Así como los ríos, todo confluye en el mar; todo tipo de objetos, experiencias y afectos de variada índole. Asimismo, la lluvia no siempre es epifánica o connotativamente positiva, sobre todo si está inscrita dentro de un texto al que preside la “noche”, como podemos observar —en relación al sentimiento de la ausencia amorosa— en el poema XV. Aquí, también en la cuarta estrofa (vv. 14-18) el mar y, por tanto lo horizontal y circular, está representado por el “viento”¹², ya que éste en el poema describe el movimiento marino: “dos puertas [los ex amantes] que al viento van y vienen / sombra a sombra” (vv. 17-18). En el caso del verso 17 por la selección de los verbos IR y VENIR que aluden al movimiento de las aguas sobre la playa; en el caso del verso 18 por la reiteración del sustantivo que, a su vez, intensifica el color del poema y fonética y anagramáticamente pone de relieve, aparte de la /a/, la vocal /o/ (el círculo).

¹² En el poema LXIII parecería haber, asimismo, esta identificación: “las astas del viento” (v. 12); con el término “astas” reproduciendo a las olas del mar.

El número “dos” en este poema representa a cada uno de los enamorados, la lamentable separación entre ellos y la alineación —división ontológica— al interior de cada uno “ya lejos de ambos dos” (v. 15). Todo lo cual demuestra de alguna manera lo que ya había sido advertido por José Fernández: “el número DOS, en sus diversas funciones gramaticales aparece, ya como símbolo de diversidad, ya como anhelo de unidad” (247). Sobre todo, una vez que advertimos que en este texto, de intenso recuerdo de la unidad el yo poético también está, digamos, rememorando como ‘mujer’ o ‘femeninamente’: “*tu entrar y salir / poca y harta y pálida por los cuartos*” (vv. 12 y 13, donde el primero de éstos evoca también el movimiento del mar). El DOS, entonces, es implícitamente UNO; aquellas “dos puertas abriéndose cerrándose” del verso 16, en el contexto de la convivencia experimentada por los amantes y realizada por la memoria de los “tiernos puntos” (v. 8) y del “rincón amado” (vv. 9-10), pueden ser también, metafóricamente, la vulva cuyos dos juegos de labios (“dos puertas”) son el sello de la ausencia y, además, corroboran la metamorfosis que experimenta aquí el yo poético¹³.

Dado este ejemplo, entonces, podemos ir entendiendo mejor la naturaleza de la correlación entre el agua y los números en *Trilce*; aunque en este sentido, sea todavía quizá más complejo el poema V. Aquí, los 17 versos que lo integran (17, icónicamente, el tránsito mismo de la verticalidad a la circularidad) están divididos en cuatro estrofas, la última de las cuales (“Ah grupo bicardiaco”) es un apóstrofe que sintetiza la temática del poema: la pareja humana. Nuevamente el número DOS, pero cuyo significado inferido por Fernández

¹³ Meo Zilio, aborda este aspecto desde los porcentajes de los sustantivos masculinos o femeninos en la poesía de Vallejo, más abundantes aquéllos en *España...*, y más abundantes éstos en *Trilce*, de lo que concluye: “ello debe de tener alguna relación con el hecho de que, en esta obra, más que proyección hacia el hombre del mundo, sus héroes y demás personajes, hay interiorización, abstracción, desvinculación del mundo social y de lo masculino tradicional que lo alimenta” (Ferrari 1996: 631).

("ya como símbolo de diversidad, ya como anhelo de unidad") debe ser glosado aquí de modo inverso: símbolo de unidad, anhelo de diversidad. A esta inversión semántica, de parte del yo poético, debemos añadir su crítica a todo lo que no sea concreto e inmediato. Así en la primera estrofa hallamos al yo poético describiéndonos desapasionadamente, al menos en los cuatro primeros versos, la situación de aquella pareja humana que tiene "propensiones" de amor perfecto ("trinidad"). Inmediatamente antes, en el encabalgamiento entre los versos 1 y 2, se nos presenta el altamar ("el más allá") implícito en "petreles": "Ave palmípeda [...] común en todos los mares, donde se la ve a enormes distancias de la tierra" (*Diccionario de la Real Academia Española*). Asimismo, los "finales que comienzan" (v. 3) ilustran, sin duda, la eternidad, el círculo. Todo esto, entonces, el amor perfecto; el más allá, la eternidad, aunque sutil, son severamente cuestionados aquí.

En la segunda estrofa el yo poético es mucho más transparente, percibimos que incluso dictamina sobre estos temas; en realidad, el imperativo rige allí todos los predicados. De esta manera, "Aquello sea sin ser más" se refiere, creemos, a lo que él desea sea el amor de pareja, en contraposición a la "trinidad" que simboliza aquí el amor perfecto¹⁴. "No trascienda hacia fuera" (hacia altamar, hacia el más allá). Pareciera expresar su opción por lo concreto e inmediato, aunque no necesariamente desde una perspectiva hedonista o epicúrea. La crítica a la eternidad se reserva para la tercera estrofa.

¹⁴ Vallejo está atento aquí a la cualidad de amor de la "trinidad", no al número. Creemos, al respecto, que es una verdad sólo a medias el hecho de que el número TRES sea el de "mayor significación en Trilce" y que "La ecuación podría, ontológicamente, residir en la unidad [...] hoy-mañana-ayer [...] siempre ha de ser 1-2-3" (Fernández 248). El 3 es el icono de un círculo (0) temporalmente abierto, como el "hoy-mañana-ayer" es finalmente el terco presente o, más bien, "el pasado [poema LXIV], como si el tiempo fuera cíclico y no progresivo: como si supusiese un círculo sin continuidad, y no un decurso lineal" (Ortega 1986: 57).

En la tercera estrofa: "La creada voz [...] no quiere ser malla ni amor" (vv. 11-12), el yo poético, que ahora representa a la pareja humana, quiere vivir por sí mismo, digamos, independientemente del 'creador'. La crítica a la metafísica o a la teología, presente en esta estrofa y en todo este poema, es el contexto donde debemos leer: "Los novios sean novios en eternidad" (v. 13). Verso aparentemente paradójico a dicho contexto, que subraya en el morfema del plural la importancia del número DOS (¿Dios?) y no del TRES ("trinidad"), como si a Vallejo le fuera difícil aceptar la idea armónica y estable de la Trinidad¹⁵, pero no el concepto de Dios padre, ya que pareciera existir en esta relación (podemos inferirlo), a pesar del amor o el afecto, un margen mucho mayor de contingencia, de espacio para las incomprensiones, de mayor libertad que en el concepto trinitario¹⁶. Es esta misma idea la que se desplaza en el diseño, de parte del yo poético, de la ideal pareja humana; pero, además, donde al término "eternidad" se le ha vaciado ya su trascendentalismo e inmaterialidad (crítica de la segunda estrofa), haciendo en este sentido posible establecer un puente entre este Vallejo y el *Necada de Residencia en la tierra*¹⁷.

¹⁵ En general la armonía y estabilidad repugnan a la poesía de Vallejo: "serán rechazadas en la medida en que el encuentro con el objeto, la completud, significarán la muerte del deseo, del sujeto definido como deseable, al mismo tiempo que la muerte de todo lenguaje" (Ostrov 350).

¹⁶ Postulamos que esta presencia de Dios padre está representada, entre los elementos de la naturaleza, por el Sol; esto lo veremos más adelante en nuestro análisis del poema XIV. Presencia paterna, por lo demás, que ha sido rescatada, entre la supuestamente abrumadora imagen materna en la poesía de Vallejo, y puesta de relieve por la estilística cuantitativa, y es un aporte fundamental de Meo Zilio a la crítica vallejianista; aunque cabe señalar, asimismo, que no es en *Trilce* sino en *España...* donde esta imagen paterna se torna predominante (Ferrari 1996: 646).

¹⁷ Aunque "En *Trilce* es difícil saborear el presente, porque tal gozo es atributo de los animales [LXI, XIX]. El hombre, siendo animal y conciencia a la vez, encuentra que la extirpación de su mente es muy difícil, a pesar de su ardiente deseo de hacerse carne bruta" (Caviglia 411).

Mas son los versos 14, 15 y 16, obviamente, los más aptos para una lectura icónica y dinámica (acorde al movimiento de las aguas), ya que quedan muy gráficamente establecidas —tal como hemos explicado más arriba— las relaciones entre el 1 y el 0. El 1 representa aquí, en contraposición a noviazgo, matrimonio (análogo al amor en la “trinidad”) y, por tanto, en el contexto, armonía o unidad alienante; por su parte, el 0, la circularidad por excelencia, representa la eternidad misma, concepto también negativo en este poema. Sin embargo, lo más interesante para el propósito de este trabajo es advertir —una vez más— cómo el 0 se metamorfosea en 1, y viceversa. Este fenómeno, aparentemente insignificante, no ha sido aún observado por la crítica que insiste en la necesaria linealidad entre los números (Ortega 1991: 62), y no en su virtual simultaneidad¹⁸. De este modo, un 0 que calla y luego despierta y se yergue es aparentemente aquel que —invitado por la evidente antropoformización— después de hartar meditar resuelve un problema y modifica su conducta; es decir, deja de lado su desenvolvimiento habitual (horizontal y circular) para convertirse en la unidad; por lo tanto, y tácitamente, todo 0 (eje horizontal) puede ser un 1 (eje vertical). Mas no existe auténtica diferencia cualitativa entre ambos: estar dormido o despierto, ser tonto o lúcido —en este eje de coordenadas— en última instancia sería exactamente igual¹⁹. La única ma-

¹⁸ Aunque, desde otra perspectiva de lectura, tenga cierta analogía, y complemento a la nuestra, lo que dicen Marco Martos y Elsa Villanueva sobre este poema: “Los versos 13-16 señalan reiteradamente los peligros de una nueva entrega. Un número llama al otro; mencionar el 1 (uno), (grafismo masculino), es anunciar también la serie, la prolongación. Además dar 0 (cero), (grafismo femenino), es invitar al 1 (uno) a la comunicación amorosa” (67). Como vemos, se trata de una lectura semántica e icónica que, creemos, es fundamental para trascender el espíritu de la letra —el valor denotativo— de los números, al menos para el caso de *Trilce*.

¹⁹ Dicha postura estaría en relación, por lo menos, con la crítica de la identidad del nombre en esta poesía: “Si extraña que Vallejo en Trujillo en 1920 y antes aún de la gran difusión de Freud en Francia, dé este salto, basta recordar que la ecuación aludida por Schopenhauer (lo ilusorio de la individualización) más el problema de la representación

nera de escapar de este *fatum* de trascendencia y eternidad y, más bien, de intentar de vivir lo inmediato y lo concreto sería permanecer siendo 2, pero no DOS como meros individuos o como dígito (desde nuestra lógica, de por sí ya alineado al eje vertical), sino como 2 totalidades (“masas”) el uno para el otro entre los amantes, dos plenitudes, dos círculos ligados pero diferentes²⁰; no menos vectores de una misma coordenada, tal como no lo son el “guano” o la “lluvia” —de Trilce I y LXXVII— respecto del “mar”, o el sol respecto a la tierra, o ésta respecto a la luna, o —tal como deberían serlo— un corazón respecto al otro en la pareja humana: “Ah grupo bicardiaco” (v. 17).

El poema LXIX es el texto más explícitamente marino de todo el libro. Ya la crítica se ha manifestado ampliamente sobre él, por ejemplo: “La sabiduría del mar radica finalmente en su propia condición: ser una unidad que liga su frente y su envés; imagen de la unidad porque concilia la contradicción, por eso es ‘docente’. Y, no obstante, el mar es inconsolable y atroz: también su lenguaje persigue abrir una puerta en las fronteras, y esa agonía es su lección profunda” (Ortega 1991: 332); e incluso se ha considerado su aspecto icónico: “[Dice Coyné] Si bien en T 69 el mar es nombrado desde el comienzo y percibimos el movimiento de sus olas y oímos su

lingüística de este yo es lo que va a activar los [sus] poemas. Lo que hace la poesía de Vallejo singularmente difícil es que el poeta trata de rescatar lo inconsciente, de introducirlo de nuevo en el lenguaje que lo ha excluido” (Franco 1979: 57).

²⁰ Puede resultar pertinente considerar esta correlación de círculos como una utopía, como un ideal; como algo aún no realizado o virtual. De esto darían cuenta en *Trilce*, por ejemplo, un término icónico como el “ovario” del poema IV; pero, sobre todo, la elocuente no inclusión en este libro del número 8 (Fernández 250). Este sería un símbolo aún por realizarse en Vallejo, algo que no tendría correlato en la realidad ni palabras en la poesía y sería, eventualmente, objetivo de su búsqueda e insatisfacción. Es el único número, de los que contienen el círculo —señalando en la o— entre los primeros doce dígitos (UNO, DOS, CUATRO, CINCO, ONCE y DOCE), irreducible a un solo cero: OCHO; icono poderoso, entonces, símbolo de plenitud.

llanto, las palabras de pronto parecen escapársenos, luego las letras, hasta que el espasmo se detiene en “estáticas eles quelonias” (sustantivada la letra cuyo nombre más se parece a la ola” (Ortega 1991: 322). Otras imágenes evidentes de las olas o el movimiento marino serían “azadones”, “hacha(ndo)”, “colmillos”, “alas negras que vibran” (en la segunda y tercera estrofas), con esta última cita (v. 12) revelando asimismo la vocación aérea del mar, la atracción que sobre sus aguas ejerce el cielo. Sin embargo, nosotros quisiéramos advertir que en su última estrofa (vv. 14-16) el mar, desde nuestra óptica el 0 por antonomasia, sufre la misma metamorfosis que ya señalábamos en el poema V; es decir, se pone “en pie”, se vuelve 1 (símbolo de la unidad). De esta manera, lo que se pone “en pie”, finalmente, también es una pareja abrazada uno de cara al otro (“anverso” y “reverso”), intimísimamente vinculada (quizá tampoco deberíamos desdeñar la alusión de los arábigos: 69); y, claro está, a la cual no podemos verle los rostros, no podemos identificarlos; de los que sólo podemos conocer, digamos, sus pieles o, dicho con más propiedad, su no delimitada desnudez.

De aquí que el mar como piel o superficie, como espejo, también sea característico de *Trilce*: “Flotáis nadamente detrás de aquesa membrana que, péndula del cénit al nadir, viene y va de crepúsculo a crepúsculo, vibrando ante la sonora caja de una herida que a vosotros no os duele” (LXXV); es decir, el mar como puro significante cuyo contenido desconocemos²¹. En este sentido, asimismo, podríamos decir que el lugar predilecto de Vallejo en este poemario es la ribera, la playa²²; a diferencia del *Polifemo* de Góngora que incluye también el mar de las profundidades (Neptuno, “monarca de

²¹ Esta condición ‘membranosa’ del mar en *Trilce* justifica y apoya su lectura desde una perspectiva icónica: observar cómo la forma se hace significativa.

²² El mar de Venus o el mar del erotismo tan presente en *Trilce*. Palemo (“amante nadador”, leemos en el *Polifemo*) es también, entonces, uno de los dioses tutelares de este libro.

esas grutas hondas”, leemos en el verso 403) (Rivers 229) y que, sobre todo, enfatiza mucho más que el poeta peruano el aspecto bienhechor (Doris), materno del mar. Esto quizá se relacione a que Vallejo cuando escribió este libro sólo tenía aproximadamente 30 años, mientras el poeta español ya pasaba de los 50. Es decir, mientras el poema del cordobés funciona metafóricamente como una hoja de vida, hechos que se comprenden a la luz de una acendrada experiencia; en *Trilce*, más bien, subsiste como un espíritu adolescente, travieso, esencialmente rebelde y en plena búsqueda. No debemos desdeñar este aspecto vital del poeta, sin ceñirnos necesariamente —como hace Espejo Asturizaga— al anecdótico; es de otro modo, más bien, como con propiedad ha sido abordado por parte de la crítica. Ésta vincula aquel aspecto vital de los textos de Vallejo, por ejemplo, al Dadaísmo: “lo más fresco de *Trilce* surge del ejemplo dadaísta” (Wilson 107), o al “cultivo deliberado de la inseguridad” propio del vanguardismo en general (Rowe 298); y que, aunque no de modo irrefutable, esta misma crítica apovecha para marcar diferencias entre Vallejo y, verbigracia, su contemporáneo Neruda²³.

Otras muy significativas relaciones entre las proporciones o los números y el mar las podemos también observar en la “equis” (X), un poderoso icono trilceano presente en el penúltimo poema de *Trilce*, el LXXVI (“De la noche a la mañana voy / sacando la lengua a las más mudas equis”, vv.

²³ Al respecto, Saúl Yurkievich nos brinda una interesante reflexión: “el surrealismo salvaguarda lo mítico, lo mágico, lo místico, lo misterioso y, en esta dirección, prolonga el vector romántico-simbolista. Mientras que el surrealismo presupone un retorno reparador al orden preindustrial, el dadaísmo decide enfrentar el menoscabo provocado por el nuevo contexto urbano y la sociedad de masas [...] los dadaístas saben que tienen que obrar en el vacío, con horizonte clausurado y al borde del precipicio [...] Si Pablo Neruda inaugura en la poesía hispanoamericana la alucinada videncia que los surrealistas preconizan, la actitud dadaísta está representada por la movilidad *icónica* [cursivas nuestras] y la mutabilidad verbal, por las torsiones de César Vallejo” (27-28).

1-2) y el poema XI ("He encontrado a una niña [...] Equis disertada" (primera estrofa). Américo Ferrari, en su *Obra poética* de Vallejo, concluye que para ambos casos la **X** representa a mujeres insulsas (271). Nosotros pensamos más bien que, por ejemplo, en el poema XI, incluso dispuesto sobre la página a la manera de una **X**, este signo es un icono envolvente de todo el texto, un gráfico: "Quaternary-spiritual, active or dynamic" (Cirlot 123) y, a su vez, un símbolo que representa a "St. Andrew's cross: union of the Upper and Lower Worlds" (Cirlot 68). Por lo tanto, aunque no deja de ser una cruz (**T**), su movilidad está asociada al 0 (al mar), que es una manera de entender, por ejemplo, para las cuatro estrofas que lo integran, su circularidad y precariedad temporal: vv. 1-4 (Presente-Pasado-Futuro) [primera estrofa]; vv. 5-10 (Presente) [segunda estrofa]; vv. 11-15 (Pasado-Presente) [tercera estrofa]; vv. 16-19 (Presente-Pasado) [cuarta estrofa], con este último esquema de temporalidad definiendo de modo recurrente el poema. Y, asimismo, invitándonos a ver simbolizada la cruz de San Andrés ya que, desde cierto punto de vista, el recuerdo trae al mundo de arriba (la vigilia) lo que ya estaba muerto (los hechos del pasado) o enterrado (el inconsciente), aquello que constituía el mundo de abajo²⁴.

Algo análogo ocurre en el poema LXXVI. Si la "equis" (**X**) en lo fundamental representa lo monótono —el círculo (0), el cielo de las olas marinas— elocuente u oculto en la vida diaria ("las más mudas equis", v. 2), es evidente que, por lucidez y desacuerdo existencial, el yo poético le esté perma-

²⁴ Resulta muy provocador vincular esta oposición Arriba-Abajo con la cosmogonía quechua: "ella ordena todas las coordenadas del universo social y material" (Lienhard 327). Sin embargo, podemos traer a colación otro vínculo conceptual, si no tan específico, no menos pertinente y que relaciona esta obra del poeta peruano con la del último José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*: "Escobar distingue dos ejes que se cruzan en la obra. Uno es "el eje vertical" (p. 225) del mito, expresado en los Zorros, que representan el arriba y el abajo. Otro, "el eje histórico que se actualiza en el discurso de su obra narrativa" (p. 215)" (Rouillón 341).

nentemente “sacando la lengua”; es decir, retando y burlándose de este símbolo, tomando distancia de él. En este sentido, en los siguientes dos versos (segunda estrofa), el mismo yo poético se apoyará en otro personaje (al que se califica de “pura”) y en el hecho de “mirar” para sentar diferencia respecto de aquella monotonía o involuntario destino: “En nombre de ella que no tuvo voz / ni voto, cuando se dispuso / esta su suerte de hacer” (vv. 7-9), verbo, este último, que resuena SER. Vamos notando entonces que, en cuanto objeto de polémica con el yo poético, nuevamente el motivo del mar va comprometiendo todo este texto.

Lo ‘puro’, en Vallejo, tiene un enorme prestigio y, aparte de este verso, sólo lo encontramos otra vez en el poema XLII, curiosamente en relación a otra “Pura” (“Pura / búscate el talle. / ¡A dónde se han saltado tus ojos!”) y, muy ilustrativamente, en el poema LXXIII calificando al “absurdo”: “Absurdo, sólo tú eres puro” (v. 11). Acaso porque aquella unidad léxica significa literalmente: “Contrario y opuesto a la razón; que no tiene sentido” (*Diccionario de la Real Academia Española*). Así, en el “mirar” están implícitos los ojos, que son dos; número que está asociado o es consecuencia de los “puro” en este poema: “En nombre de esa pura / que sabía mirar hasta ser 2” (vv. 3-4). Se nos presenta, entonces, una compañera a la que se le reconoce un misterio o extrañeza esencial (tercera estrofa), pero que, al mismo tiempo, ésta no se hace cuajar del todo en el poema: “sólo estuvo a 99 burbujas” (v. 12). Esta inminencia, entre lo que está a punto de separarse, pero finalmente está unido; esta virtualidad o primicia añorada, pero que no se consuma (“Contra ellas ellas seríamos contigo, los dos, / más dos que nunca”, poema XVIII), es lo característico de la última estrofa del poema: “Remates, esposados en naturaleza, / de dos días que no se juntan, / que no se alcanzan jamás”. Donde “esposados” —no liberados y plenos, no un “absurdo” el uno para el otro, tal como en el poema V— alude a la actual condición de la pareja humana; y donde ahora la disposición física de los ojos en el rostro (vv. 14-15), refuerza icónicamente este concepto que, dicho sea de paso, también

nos trae la imagen del número ocho, ícono ya dilucidado en este trabajo.

Pareciera que la lucidez de Vallejo, su apuesta, nos va invitando a imaginar otro tipo de plenitud. La que posee, por ejemplo, una “Pura”; alguien que es más que su sola individualización; alguien cuyas ventanas del alma se nos figuran como separadas del rostro, presentes y ausentes en él, y que tiene acceso simultáneo a experiencias diferentes, a ámbitos o mundos distintos; en fin, sorpresa o testimonio que el yo poético nos deja traslucir en la interrogación-exclamación del verso: ¡A dónde se han saltado tus ojos! (XLII, v. 16). Plenitud que asimismo estamos invitados a visualizar en el poema “Masa”, esencialmente símbolo de otra historia, otra “Era” (Trilce II); en el cuestionamiento del prestigio unilateral de lo vertical (crítica a la metafísica y a la teología) al considerarlo sólo como uno de los ejes móviles de toda coordenada (Trilce V); en el desafío que implica la concepción de que —tal como la lluvia bienhechora— se crece para abajo: “¿No subimos acaso para abajo?” (poema LXXVII, v. 17); en el hecho de que una X sea un círculo y, desde cierto punto de vista, también un macrocosmos (desde “La araña” y “Los dados eternos” de *Heraldos negros*) y un microcosmos: el hombre mismo —con sus contradicciones de todo tipo— rotando y en el espacio abierto.

Así también, quizá forzando un poco la lógica hasta ahora esbozada en este capítulo, podríamos inferir que si una X son 4 partes equitativas, también son 2 áreas equivalentes (los dos ejes mismos de la coordenada); y que si el 4 es 2, y éste es 1 (“Cuatro conciencias / simultáneas enrédanse en la mía”, *Poemas póstumos I*, 326), y éste, finalmente, 0 (“Todos han partido de la casa [...] lo que continúa es [...] el agente en gerundio y en círculo”, *Poemas póstumos I*, 323) tenemos, entonces, un retrato en vivo, la filmación misma del mar en *Trilce*; y donde es posible, claro está, la reversión del proceso descrito.

En realidad, la **X** en este libro, tratando de sintetizar y deslindar sus implicaciones, estaría, digamos, en función de O: rueda, mar ("Pacífico [...] preñado / de todos los posibles", LIX, vv. 6-7), metamorfosis, mitología; y en función de T: la cruz (Cristo); dicho sea de paso como Cirlot, de alguna manera, ya nos lo había informado. Esta es la dualidad y ambigüedad inherentes a este poemario; por un lado la frescura y la travesura vinculadas al Dadaísmo y a Venus y, por otro, el remanente de la tristeza o la gravedad que vienen desde *Heraldos negros*²⁵, y que preservan algún eco del Modernismo²⁶, aunque esta estética esté ya casi totalmente superada en *Trilce*. Son ambos aspectos los que confluyen en este poemario, y que desautorizan cualquier acercamiento crítico que sólo privilegie uno en desmedro del otro²⁷. De este modo,

²⁵ Desde el psicoanálisis, podríamos hacer nuestra esta cita en cuanto a este aspecto tan importante en la obra del poeta peruano: "Freud insiste en lo que podría llamarse un grado-cero de la vida psíquica donde el sufrimiento no erotizado ("masoquismo primario", "melancolía") es la inscripción psíquica primordial de una ruptura (memoria del salto de la materia orgánica a la materia inorgánica), efecto de la separación entre el cuerpo y el ecosistema, el niño y la madre, etc." (Kristeva: 148).

²⁶ Por ejemplo, el final del poema XV: "dos puertas que al viento van y vienen / sombra a sombra" y, sobre todo, los últimos versos del LXXVI: "dos días que no se juntan, / que no se alcanzan jamás", nos hace pensar en José Santos Chocano, al que Vallejo siempre consideró un gran artista, cuyo "De viaje" de *Fiat Lux* (1908) presenta a los dos amantes como remos de un bote y concluye: "ella de un lado, yo del otro lado, como dos remos. / toda la vida bogando juntos y separados toda la vida" (1972: 105).

²⁷ En realidad, el movimiento circular de la **X**, a la manera de un molino, estaría comprometiendo varios niveles fundamentales de *Trilce*, entre estos el temático y retórico. Respecto al primero, por ejemplo, en el integrar, tal como ya hemos visto, lo consciente y lo inconsciente en un discurso; sin duda para Vallejo, tal como para Freud o Lacan: "el yo no es siempre más que la mitad del sujeto" (Azouri 88). Otro aspecto temático aglutinado sería el cultural, digamos, el de ser su óptica el de la transculturación, aunque: "Aquí, el referente no es el mundo indígena. Sin embargo, se pueden comprobar influencias de las culturas indígenas precolombinas como fragmentos de sus mitologías y su oralidad primaria" (Bueno 43); precisamente es este último rasgo cul-

tendríamos que matizar, por ejemplo, afirmaciones tan categóricas como: "El de Vallejo no es un tiempo vertical (éxtasis, idealismo romántico, estética trascendental, surrealismo), es horizontal (cotidiano, fragmentario)" (Yurkievich 1973: 41); en realidad, como estamos tratando de demostrar, no sería exactamente sólo lo uno ni lo otro. O lo que de modo sumario, Jean Franco, apunta de su poesía: "lleva a cabo como una dramatización de la destrucción" (1975: 134); esto, tal cual, tampoco es necesariamente exacto²⁸.

Eso sí, y con esto justificamos nuestro acercamiento metodológico, lo único que podríamos ir generalizando es que en la base misma de la poesía de Vallejo existe la conciencia de "una distancia entre el sentido y las palabras, que explican

tural en *Trilce* el que, ya a nivel retórico, le otorga su peculiar capacidad performativa: "Los miembros de una sociedad oral no conciben la palabra como un instrumento de registro de conocimiento o como un signo mediador, sino como un evento, como una acción" (Pacheco 39), y permite incluso al predominante soliloquio que define este poemario no perder su capacidad convocatoria: "Este salto [desde *Los Heraldos negros* a *Trilce*] a una irracional mitología del dolor andino la realiza Vallejo sin perder, por el contrario, perfeccionando su actitud conversacional [...] que ahora está tratada como un *leif motiv*, es decir, como recurso auditivo a la vez que como factor de sugerencias. Es una fórmula de encantamiento [ej. "Un poco más de consideración", I]" (Alegria 30). Asimismo, esta confluencia de oralidad y escritura explica la importancia de la lengua coloquial y de la atención puesta al diccionario por parte del autor; como también el empleo de arcaísmos y la creación de neologismos, abundantes ambos, revela la confluencia de tiempos en este libro. Incluso, y con esto de ninguna manera agotamos los posibles paralelismos, en la X de *Trilce* confluyen el tono trágico y el humor.

²⁸ Aunque, a nuestro entender, sea muy interesante y no menos polémico hablar sobre la poesía de Vallejo en términos de "dramatización"; en otro lugar la misma autora señala: "[Respecto a *Trilce*] Vallejo no construye una máquina para la liberación sino un miniteatro en el cual el sujeto actúa su propio drama. Le será difícil, por tanto, pasar de este desengaño necesario a una visión socialista. No es de sorprenderse que en *Poemas humanos* casi no se vislumbre la sociedad utópica ni que, dada su crítica a la "autoridad" paterna, su aproximación más cercana sea la 'madre' España" (Franco 1979: 63).

más que implican, que representan en abstracto en vez de figurar en concreto” (Ferrari 1986: 40). Y que este anhelo de lo “concreto” es también, sin duda, un concepto pertinente para entender su poesía; aunque refiriéndose sobre todo a los denominados “poemas de París”, Julio Ortega resume: “porque el mundo ha perdido su sustancia, su materialidad viva, alienados como estamos de la sabiduría de lo concreto” (1992: 5). Y que esto, a su vez, traducido a términos más amplios y contextuales nos haría leerlo como: “La famosa consigna fundadora de la fenomenología de Husserl que decía “a las cosas mismas” es el postulado filosófico de lo que buscaron el “vanguardismo” [...] Para los “vanguardistas” expresionistas y dadaístas citados [Gottfried Benn y Hugo Ball], esa filosofía que había hecho invivible al mundo era la sociedad burguesa, era el mundo de las máquinas. [...] La “realidad” “real”, esta tautología que buscaban, no era religiosa en el sentido confesional o eclesiástico, sino una radicalidad en el sentido de arraigo y raíz, de *religatio*, de “comunidad” (Gutiérrez Girardot 57). Hasta que, citando a este mismo estudioso, probablemente enmarquemos este “anhelo” en su dimensión filosófica mayor: “Una teología materialista, una mística sin Dios que, sin embargo, se fundan en la esperanza de la revelación y de la redención, es decir, en dos conceptos teológicos judeo-católicos, no implica una invitación a renovar y actualizar el dogma y el culto religiosos. Son, más bien, una respuesta peculiar al nihilismo que determina la filosofía y el pensamiento occidentales, al menos desde Hegel e indudablemente desde Nietzsche” (71).

Este esquema que vamos esbozando: la relación motivada entre los números el mar en *Trilce*, ilumina textos “difíciles” al interior del libro y que, en apariencia, no tienen ninguna relación con el agua o el mar. Así, por ejemplo, el poema XIV, que según Alberto Escobar “debe ser visto como un poema clave, sino del libro entero, sí cuando menos para iluminar la actitud del yo” (Ortega 1991: 91). Son 11 versos libres dispuestos a la manera de 4 estrofas, la primera y la última formada cada una por dos versos divididos por un espacio

simple; la otras dos estrofas constan de tres (vv. 3-5) y cuatro (vv. 6-9) versos, respectivamente. Existen dos registros muy marcados, uno, digamos, literario-abstracto y otro, coloquial-concreto; este último en la estrofa final: "Pero he venido de Trujillo a Lima. / Pero gano un sueldo de cinco soles" ambos, paradójicamente, endecasílabos. El poema concluye con el sustantivo "soles" que guarda relación, evidente, en el astro rey y con la moneda oficial peruana (ahora, desde once años, nuevos soles). Veremos, en seguida, que la primera estrofa tiene también una implicación solar y, sobre todo, cada uno de los versos que presiden las estrofas segunda (v. 3) y tercera (v. 6). De antemano, podríamos decir que en este poema, muy semejante al LXIX, están presentes simultáneamente el mar y el Sol. Con este último, aunque tácito, como elemento agente; con un relieve o protagonismo mayor que en el poema LXIX. El Sol será equivalente al Dios padre que entreveíamos en nuestro análisis del poema V.

Según Espejo Asturrizaga, este poema fue escrito en Lima, probablemente, durante el verano de 1921 (114). Los dos primeros versos los podemos leer como el anuncio de la presentación de un espectáculo (externo), pero del que se va a conocer o ya se conocía, lamentablemente, su moraleja (correlato interno). "Cual mi explicación" (v. 1), lo podemos leer entonces: "Tal como me lo explico o tal como me lo explico"; es decir, existe de entrada una ambigüedad o simultaneidad de tiempos, típica de *Trilce*²⁹. En "Esto me lacera de tempranía" (v. 2), el adjetivo sustantivado, "tempranía", tiene por lo menos dos connotaciones importantes; en cuanto al espectáculo externo, es una marca temporal (temprano) que, figurativamente, está en lugar del sustantivo *sol*. En cuanto correlato interno de este espectáculo, asume el significado de 'lucidez prematura' y, de esta perspectiva, todo el segundo

²⁹ Meo Zilio puntualiza al respecto: "la temporalidad vallejianana se coloca en una línea de *continuo presente*, de estupor siempre actual, por lo que el pasado y el mismo futuro se hacen, ellos también, presentes y hasta se vuelven intercambiables" (Ferrari 1996: 636).

verso lo podríamos glosar: 'Esto [aquel espectáculo] del que soy prematuramente lúcido me hiere'. Esta segunda connotación es análoga o guarda un paralelo con "Me moriré en París con aguacero, / un día del cual tengo ya el recuerdo", versos de "Piedra negra sobre una piedra blanca", en *Poemas póstumos*, que fueron una premonición o visión anticipada de la propia muerte del poeta.

Los versos 3 al 9 son propiamente el despliegue de ese espectáculo: la contemplación del mar y el sol, desde la playa. El modo mismo en que están distribuidos estos versos sobre el margen derecho nos invita a visualizar una resaca: movimiento en retroceso de las olas después que han llegado a la orilla; y en este sentido comprendemos el acierto del doble espacio entre los versos 2 y 10 de este poema, colaboran en el logro de aquél efecto visual. "Esa manera de caminar por la trapecios" (v. 3) no sería sino una imagen en la que el Sol recorre —iluminándolas— las olas del mar, y donde "trapecios" son icónicamente (como antes el número 77) esa marea o esas olas sobre las que aquel elemento agente, implícito en este verso, camina³⁰. En el poema LXIX ("Qué nos buscas, oh mar, con tus volúmenes / docentes! Que inconsolable, qué atroz / estás en la febril solana") se encuentran también las imágenes que siguen (vv. 4 y 5), que son, desde nuestro punto de vista, estróficamente dependientes del verso anterior (véanse las sangrías al margen izquierdo). Así, "Esos corajosos brutos" ["los trapecios", las olas] se precipitan como si no

³⁰ Otro poeta peruano, Luis Hernández Camarero, retoma este mismo fresco para comunicarnos su poética, aunque de modo menos dramático: "Sin esperar quietamente a la belleza: / Llamándola, sí, en cambio. / Este ha de ser el secreto de mis cantos [...] la forma como el Sol compite / Verano tras Verano / Con las aguas" (534). Curioso hallazgo conceptual en un poeta que asimismo declara: "Al único que le permito hacerme llorar es a Vallejo en "di, mamá" (551).

Por otro lado, es importante señalar que en "Trilce, la mañana [por tanto el sol] no es un suceso cronológico, sino que está 'animada' [ejemplos en Trilce II, III, VI, VIII, XVII, XXIII, XLV, LXIII, LXIV y LXXVI] (Lema 242-244)

fueran de verdad [“como postizos”], como si no se fueran a hacer daño al chocar contra la arena o la piedra de la playa. “Esa goma [la fuerza gravitacional de la tierra] que pega el azogue al adentro [la cresta de las olas hacia fondo, hacia la misma masa marinal]” (v. 5); ya que el “azogue” es mercurio, y éste es blanco y líquido —e icónicamente análogo— a la espuma de las olas, sobre todo si es que está iluminado, como es el caso, por la luz solar. En estos dos últimos versos, entonces, y a pesar de la presencia implícita del Sol, el papel protagónico lo tiene el mar.

“Esas posaderas sentadas para arriba” (v. 6) abre la tercera estrofa y tiene como personaje principal nuevamente al sol. La redondez de unas nalgas, paródicas o burlonas, significativamente dibuja también el número 0; pero éste es ahora un círculo en lo alto, lugar prestigioso en *Trilce*, cuya luz —en relación a “posaderas”— es equivalente al “guano” del poema I, materia, asimismo, altamente positiva allí. Círculo de arriba, cíclico como el mar; paralelo a éste y significando cualitativamente otra cosa, a pesar de la ironía inherente al verso. Aparición, manifestación repentina, asombro que el yo poético evoca revelándonos complicidad o familiaridad con lo Otro (el Sol), trato campechano, humorada entre adolescentes: el astro rey mostrándole el trasero al mar, a la manera en que el yo poético, en otro texto, le iba “sacando la lengua a las más mudas equis” (LXXVI). Donde el gesto es lo más importante, no el acto en sí mismo (mostrar “las posaderas”); actitud que debemos rescatar y poner de relieve también en el v. 3, donde no se trata sólo del “caminar”, sino que se pone énfasis en el modo: “esa manera”. Tenemos, entonces, en lo alto, un 0 (el Sol) que es perpendicular respecto a otro (el mar cíclico o la tierra que rota, de la cual aquél es aquí su sinécdoque), en lo bajo; mas donde ambos espacios son independientes y cualitativamente distintos el uno del otro. Los versos N.^{os} 7, 8 y 9 alternativamente, y en conjunto, aluden al carácter circular, fatal, ineludible del mar; retoman —en la lógica que vamos encontrándole a este poema, y respecto a la estrofa anterior— el protagonismo de este último

elemento. En la contemplación de la playa el yo poético corrobora, gráficamente, la imposibilidad de ser: "Ese no puede ser, sido"; es decir, de modo figurado, las crestas de las olas y sus espumas inevitablemente regresan a la superficie y al fondo marinos. Es el conocido juego de ejes, vertical-horizontal, la dinámica de la X actuando otra vez en este poema.

Entre los versos finales, 10 y 11, el primero de éstos es una constatación que puede funcionar como una pregunta, de este modo se le podría glosar: 'Pero ¿para qué he venido de Trujillo a Lima? si ya sé, ya sabía, lo que iba a encontrar' (ambigüedad temporal, esta vez por el uso del presente perfecto "he venido", análoga a la de la primera estrofa). Es, por un lado, el correlato interno del paisaje marino, de su circularidad en la intimidad del yo poético; pero, también, la experiencia palpable de la zozobra en este paisaje que se ha transfigurado o desplazado a las calles de Lima: la parte (el mar implícito en el v. 6) ha revelado el todo (la tierra); se ha desnudado la sinécdoque. "Pero gano un sueldo de cinco soles" (v. 11), una vez yuxtapuesto el campo semántico 'moneda' a este verso, intensifica aquella zozobra por la referencia a lo mísero del "sueldo"³¹; y, asimismo, torna relevante la relación anagramática de las palabras suelo y "suel(d)o". Mas, en esta aparente inversión del significado positivo del Sol (amigo del yo poético que vela por él desde lo alto) se mantiene la connotación original. Entonces, la proliferación del astro rey en "cinco soles", en vez de ilustrar necesariamente la aguda miseria del yo poético, puede estar —a otro nivel— revelándonos todo lo contrario: la multiplicación e intensificación del apoyo solar hacia aquél; no de otra manera podemos entender la elección de la conjunción adversativa "Pero", entre los versos 10 y 11, en vez del lógico empleo de la conjunción copulativa Y: "Pero he venido de Trujillo a Lima. / Pero gano un sueldo de cinco soles". La conjunción adversativa al inicio del último verso nos brinda la pauta, por definición, de que

³¹ Este "sueldo" puede ser un tropo o poseer un valor literal (Ortega 1991: 93).

estamos ante “un concepto que se contrapone a otro diverso o ampliativo del anterior” (*Diccionario de la Real Academia Española*). Por lo tanto, si bien es cierto que el verso 11, por un lado, subraya la ubicación del yo poético de lleno en el plano horizontal, recibiendo un salario ridículo y hartamente afrentoso; por otro lado, y a pesar de ubicarse en el plano horizontal (léase circular o marino), experimenta una plenitud que le viene de lo alto, gana ya no uno —como el que contempla al comienzo del poema iluminando el mar— sino ahora nada menos que “cinco soles”, poderosísima manifestación de estos dios tutelar frente al caos.

En este sentido, además, los versos 7, 8 y 9 podemos leerlos como el positivo testimonio, por parte del yo poético, del “absurdo” (v. 8), como una promesa que se le cumplió, como un clímax análogo, por ejemplo, al de la experiencia mística occidental: “Ese no puede ser, sido. / Absurdo. / Demencia”; y, por último, en este sentido también, el verso número 2 de Trilce XIV: “Esto me lacera de tempranía” guardaría estrecha relación semántica con un “muero porque no muero” (San Juan de la Cruz), “¡Oh muerte que das vida!” (Fray Luis de León) o algún otro oxímoron frecuentísimo en la literatura asceticomística, cuando se describe el éxtasis o la “noche de los sentidos” (Marchese y Forradellas 304).

Por otro lado, pensamos, no es una mera casualidad que en el poema inmediatamente anterior (XIII) se conjuguen en el sol —implícito nuevamente en este texto— similares características positivas. En “Pienso en tu sexo /.../ ante el ijar maduro del día” (vv. 1 y 3), ya no es la mañana o el amanecer (la “tempranía” del XIV), sino un sol “maduro” el que acompaña la felicidad del yo poético: “Palpo el botón de dicha, está en sazón” (v. 4). “Sexo” o “botón”, entonces, otro círculo (0) que, asimismo como el sol, nos permite acceder a otra dimensión. Y que siendo DOS (el sol y el “botón”), por la correlación de semejanza, se tornan equivalentes; es decir, UNO. Y a este UNO, que en realidad son DOS, corresponde la misma alabanza del final del poema: “Oh, escándalo de miel de los crepúsculos. /

Oh estruendo mudo. / ¡Odumodneurtse!” (vv. 14-16); y es más, al “sol” y al “botón” corresponden cada una de las caras del espejo (vv. 15 y 16), ambos son el mismo personaje, finalmente —pareciera decirnos el yo poético de Vallejo— el mismo Dios tutelar, aunque discreto, permanentemente presente en nuestra vida.

CONCLUSIÓN PRELIMINAR

Es evidente que aún quedan por analizar poemas importantes de *Trilce* y por indagar aún más en la pertinencia del esquema lógico postulado aquí. Pero, a pesar del escaso corpus trabajado, creemos que hemos brindado suficientes atisbos sobre la productividad de nuestra propuesta. Fundamentalmente nos hemos avocado a la adecuación de una lógica radial —no binaria que es, por ejemplo, el sustento de la estilística cuantitativa de Meo Zilio (Ferrari 1996: 641)— y metamorfoseante para entender el cambio y proliferación numérica en este poemario. De este modo, hemos encontrado una relación bastante motivada entre los números y el mar. Como se recordará, partimos de la observación de un detalle tan elemental como la exclusión del cero entre los guarismos estudiados por la crítica; al menos, de aquel número considerado icono y símbolo del mar.

Nada se puede decir de manera terminante en cuanto a la poesía de Vallejo, y menos respecto a *Trilce*. Hasta los repertorios o proporciones de la estilística cuantitativa, aparentemente tan objetivos, pueden variar —aumentar o disminuir— según adoptemos una perspectiva analógica y dinámica en el análisis del texto. Mucho menos sostenible es cualquier otro enfoque autoritario, tal como lo ilustra —aunque breve— nuestra explícita polémica con la crítica en varios pasajes de este mismo trabajo.

Lo que nosotros hemos intentado, creemos, es un acercamiento filológico, pero, digámoslo así, tridimensional; es decir,

que toma en cuenta el desplazamiento, la inversión y la metamorfosis de sus unidades, no sólo el oxímoron; en este caso específicamente de algunas de ellas, los números en relación con el mar.

Trilce está en función del 0, por tanto de Ovidio, del mar, del viaje mítico; mas, también, en función de otro periplo, esta vez hacia lo alto: Cristo, el Sol o el “absurdo”; ambos vectores (T) describiendo su movimiento distintivo y, al mismo tiempo, imbricados e incluso fusionados como en el girar de la Cruz de San Andrés (X). Efectivamente, tal como anticipábamos en la Introducción, el mar es el relato en *Trilce*, y los números los personajes de esta epopeya; aunque existen ciertos números, más bien “masas” —cual la “lluvia” o el “guano”— que no forman parte ya de este relato —de la Cruz de San Andrés—, sino de otra epopeya: virtual, alternativa, podríamos decir utópica. Esta es la síntesis de nuestra conclusión preliminar.

BIBLIOGRAFÍA

Abril, Xavier

1963 *César Vallejo o la Teoría poética*. Madrid: Taurus.

Alegría, Fernando

1966 “César Vallejo: Las máscaras mestizas”. *Nuevo Mundo*, 3.

Azouri, Chauki

1995 *El psicoanálisis*. Madrid: Acento Editorial.

Bachelard, Gastón

1995 *El agua y los sueños*. México: FCE.

Bueno, Raúl

1996 “Sobre la heterogeneidad literaria y cultural en América Latina” en *Asedios a la heterogeneidad cultural*. USA: AIP.

- Caviglia, John
1972 "Un punto entre cero; el tema del tiempo en *Trilce*". *Revista Iberoamericana*. 80.
- Cerna-Bazán, José
1997 "Aldeano, heraldo, testados: migraciones del sujeto en la poesía de César Vallejo". *RCLL*. 46: 67-87.
- Cirlot, J. E.
1991 *A dictionary of symbols*. New York: Dorset Press.
- Coyné, André
1955 "Trilce y los límites de la poesía". *Letras* (Lima): 54/55.
1958 *César Vallejo y su obra poética*. Lima: Letras peruanas.
- Chocano, J. S.
1972 *Antología poética*. Lima: Editorial Universo.
- Eliade, Mircea
1952 *Images et symboles*. París.
- Escobar, Alberto
1984 *Arguedas o la utopía de la lengua*. Lima: IEP.
- Espejo A., Juan
1965 *César Vallejo. Itinerario del hombre*. Lima: Juan Mejía Baca.
- Fernández, José
1980 "El lenguaje aritmético en Trilce". *Socialismo y participación*. (Lima): 11.
- Ferrari, Américo
1968 *Prólogo a César Vallejo. Obra poética completa*. Lima: Moncloa.

- Franco, Jean
 1978 "La desautorización de la voz poética en dos poemas de Vallejo" en *Actas del Coloquio Internacional Freie Universität Berlin*. (Berlin): 7-9.
- 1975 *Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la independencia*. Barcelona: Ariel.
- Granados, Pedro
 1994 "El mar como tema estructurante de la Fábula de Polifemo y Galatea de Luis de Góngora". *Lexis* (Lima): XVIII.
- Gutierrez Girardot, R.
 1993 "César Vallejo y Walter Benjamín". *Cuadernos hispanoamericanos*. (Madrid): 520.
- Guzmán, Jorge
 1990 *Contra el secreto profesional. Lectura mestiza de César Vallejo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Hernández, Luis
 1983 *Obra poética completa*. Lima: Punto y trama.
- Iberico, Mariano
 1971 "El tiempo" en *Aproximaciones a César Vallejo*. Angel Flores (comp.) I. New York: Las Américas.
- Kristeva, Julia
 1997 *Sol negro. Depresión y melancolía*. Caracas: Monte Avila.
- Larrea, Juan
 1962 "Vallejo en la crisis de nuestro tiempo y Significado conjunto de la obra de César Vallejo". *Aula Vallejo* (Córdoba): 2-4.

- Lema, Miguel
1991 "Trilce: en el sendero del meditar inka". Tesis (Ph. D.) University of Wisconsin-Madison.
- Lienhard, Martin
1990 "La "andinización" del vanguardismo urbano" en José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Eve-Marie Fell (coord.) Madrid: Colección Archivos.
- Marchese, A y Forradellas, J.
1986 *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- Martos, M. y Villanueva E.
1989 *Las palabras de Trilce*. Lima: Seglusa Editores.
- Meo Zilio, G.
[1960] 1996 "El lenguaje poético de César Vallejo desde *Heraldos negros* hasta *España, aparta de mí este cáliz*, visto a la luz de los resultados computacionales (Materiales para un estudio de lingüística cuantitativa)" en *César Vallejo. Obra poética*. Américo Ferrari (ed.). 2 ed. Madrid: FCE.
Neale-Silva, Eduardo
1975 *César Vallejo en su fase tríllica*. Madrid: University of Wisconsin Press.
Ortega, Julio
1992 "Cien años de Vallejo". *Inti* (USA): 36.
1991 *Trilce*. Julio Ortega (ed.) Madrid: Cátedra.
1986 *La teoría poética de César Vallejo*. USA: Del Sol Editores.
- Ostrov, Andrea
1994 "Trilce del otro lado del espejo (Lectura de un texto ilegible)". *Revista Interamericana de bibliografía*. XLIV.

Pacheco, Carlos

1992 *La comarca oral*. Caracas: Ediciones de la casa Bello.

Real Academia Española

1992 *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe.

Rivers, Elias

1979 *Poesía lírica del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra.

Rouillón, José Luis

1990 "La luz que nadie apagará. Aproximaciones al mito y al cristianismo en el último Arguedas" en José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Eve-Marie Fell (coord.) Madrid: Colección Archivos.

Rowe, William

1988 "Lectura del tiempo en Trilce". *Cuadernos hispanoamericanos*. (Madrid): 454-455.

Vallejo, César

1996 *Obra poética*. Américo Ferrari (coord.) Madrid: FCE

Wilson, Jason

1988 "César Vallejo y la lectura metódica". *Hispanérica* 50.

Yurkievich, Saúl

1966 "En torno a Trilce". *Revista peruana de cultura* (Lima): 9-10.

1992 "César Vallejo: la vigencia del rechazo". *Inti* (USA): 36.

JOSÉ WATANABE O LA POÉTICA DEL OJO

Luis Fernando Jara
Universidad Católica del Perú

José Watanabe es uno de los principales poetas peruanos contemporáneos y uno de los que con mayor énfasis se va afianzando en el ámbito latinoamericano. Muy a su pesar —pues Watanabe es esencialmente un hombre modesto—, sus obras se han ido abriendo paso entre el murmullo de voces aparecidas en los últimos cincuenta años y han hecho de su nombre un referente inevitable cuando se habla de poesía nuestra.

Watanabe siempre ha visto con asombro —con sentida perplejidad— el entusiasmo con que los lectores y la crítica celebran cada una de sus publicaciones, el fervor y la gratitud con que se asoman a su poesía. Meses atrás, a propósito de un homenaje que le rindiera la Cámara Peruana del Libro en el marco de la V Feria Internacional del Libro de Lima, dijo: *“les pido que me crean que no termino de comprender la justificación de este generoso homenaje. Para todos es obvio que hay muchos otros poetas que deberían estar en mi lugar. A todos ellos les pido que compartan conmigo este momento y que me ayuden a no sentirme tan abrumado”*.

Así es Watanabe: sencillo, medurado, meditativo, despacioso, con el asombro a flor de piel. Y así también en, muchos sentidos, su poesía, hecha con los mismos materiales de su temperamento, alimentada con su experiencia vital y literaria —el *haiku* ocupa, entre ellas, un lugar fundamental—, con la lectura inteligente de las cosas que le ha prodigado su penetrante mirada y que le ha hecho ver eso que tanto se le reconoce a su poesía y que Watanabe ha insistido en atribuirle a las cosas, a la vida, a la realidad: la sabiduría.

Su poesía singular podría ser definida como una poética del ojo. Al leer sus poemas se tiene la impresión de que se está frente a una secuencia de escenas esencialmente visuales: pareciera que el hablante asume eficazmente el rol de una cámara. Seguramente por esto Watanabe cuando se refiere a sus poemas hable de escenografías y afirme que trata de describir como en el cine —su relación con el cine merece una explicación aparte—, *“con cierta objetividad, aunque el texto sea eminentemente subjetivo. Lo que quiero decir es que me interesan las imágenes objetivas”*.

En esas escenas que se ve y que describe magistralmente, Watanabe encuentra alguna señal de sabiduría implícita que los lectores reconocemos en sus poemas.

Su ojo escudriñador se entrenó en la penetración de esa sabiduría gracias a los *haikus*, *“aquellos breves poemas que mi padre leía cuando era niño. Me traducían algunos y, por supuesto, yo nunca los entendí. Pero desde esos momentos me quedé con la sensación de que esos poemas encerraban una sabiduría porque mi padre muchas veces se quedaba ensimismado después de leerlos. Busqué libros de haiku, algunos incluso los encargué a Japón y, con la ayuda de un amigo que sabía el idioma, pude leerlos. Así fue como encontré a los autores necesarios: Matsuo Basho, Kobayashi Issa, Yosa Buson. Ellos me enseñaron que la sabiduría no tiene por qué estar necesariamente en el poeta, sino que se la puede encontrar o, mejor, sorprender, en las cosas, en el paisaje. El deber*

del poeta es caminar por el mundo con la sensibilidad muy despierta. Basho escribió este poema: 'Bajo las flores del cerezo / nadie es / completamente desconocido'; La sabiduría estaba intrínsecamente en la escena que el poeta vio. El poema nos permite deducir que las personas reunidas bajo el cerezo nunca se habían visto antes; sin embargo, la belleza de las flores creaba en ellas un sentimiento de familiaridad. En una situación objetiva, el poeta percibió una posibilidad de fraternidad entre todos los hombres"

La lectura de los *haikus* no sólo le enseñó a sorprender la sabiduría fuera de él; también le abrió los ojos hacia la naturaleza, hacia el paisaje, pero no para ver con la mirada ingenua y pueril que caracterizó a los artistas nativistas, sino buscando ese orden, esa esencia, esa trascendencia cuya otra cara es la sabiduría ya aludida. Su fuerte inclinación a la naturaleza —entre otras cosas— es un rasgo que lo ha diferenciado notablemente de los poetas de su generación cuya preocupación esencial era básicamente la ciudad.

Watanabe pertenece a la llamada Generación del 70, cuyos miembros optaron —al menos, la mayoría de ellos— por bucear en la ciudad y describirla con un lenguaje expansivo, incontinente, de largo aliento y con un marcado acento en la coloquialidad. Además, esta lectura de la ciudad y su cosa cotidiana estaba teñida de un tono político por la filiación ideológica que la mayoría de esos poetas profesaba.

A contrapelo de sus contemporáneos, Watanabe —tal vez por su condición de provinciano— le da la espalda a la asfixiante telaraña urbana y tiende su mirada —íntima y meditativa— a esa suerte de Comala personal que es Laredo —lugar donde nació y pasó su infancia—, su Itaca entrañable, su patria interior. A Laredo vuelve una y otra vez a buscar sus raíces, a encontrarse, a hurgar en la tierra que lo vio nacer y que cubrió a sus padres. En una reciente entrevista decía: “... cuando llegó el centenario de la migración japonesa al Perú publiqué ‘El ojo de la memoria’. Cuando vi

las fotos que se iban a incluir en el libro, sentí una especie de conmoción que me condujo a preguntarme por cuál era mi sentimiento de patria. Y comencé a escribir explorando, buscando esa patria y he llegado a la conclusión de que Laredo es la única patria que he tenido y que el resto de lugares, incluyendo Lima, son sólo lugares de paso. Cuando me pregunté por mi patria, me dije: 'primero mi cuerpo, luego Laredo'. Lo demás han sido y son lugares de paso, manteniendo siempre la sensación de estar en el lugar equivocado. Ese Laredo que vive en mi corazón o en mi imaginación es el único lugar donde me siento realmente bien. Cuando digo que el estilo es el lugar donde poso mi alma, pues, mi estilo es Laredo, es allí donde poso mi alma".

También el tratamiento del lenguaje, el trabajo con la palabra, distingue sobremanera a Watanabe de sus coetáneos. Dejemos que él nos diga con lucidez y precisión: *"En los años setenta, los jóvenes tuvimos conocimiento fragmentario de una propuesta del escritor norteamericano Charles Olson, el 'verso proyectivo'. El poema debía ir de una percepción a otra, sin detenerse y sin seguir un desarrollo lineal. Yo imaginaba la propuesta como un danzante moderno en una gran pista de baile, yendo siempre hacia delante, o como la improvisación de un solista de jazz.*

Para hacer tal poema se necesita una amplitud y una habilidad verbal que yo no tenía, además de una velocidad que no iba con mi carácter pausado. Algunos de mis amigos como Enrique Verástegui o José Rosas Ribeyro escribieron excelentes poemas en esta línea, inyectándole además un vitalismo que acaso no tenía la poética original. Con secreta envidia, yo opté por sentarme a la orilla a pescar cuidadosamente el paso de la palabra que consideraba precisa. Intenté hacer una virtud de esta tarea, sabiendo en el fondo que la palabra exacta no existe. Todas están lejos de la cosa o del sentimiento. Cierta vez escribí: 'Las palabras no nos reflejan como los espejos, así, exactamente, / pero quisiera'. Esta preocupación por la palabra justa, ceñida, que empezó como

respuesta a una carencia, hoy se ha convertido no en un trabajo forzado sino en un placer que me ocupa innumerables noches. Pero como todo placer, este obstinado trabajo tiene una tensión: la escritura no debe delatarse como trabajosamente buscada. Debe fingir que todo fue fácil, que fluye sin el tropiezo o la aparición de una palabra demasiado brillante o fuera de tono”.

Sí vincula a Watanabe con los miembros de su generación la narratividad en el poema: *“Yo intento caminar y ver. A veces me tomo algunas licencias, como montar una estenografía, pero en esencia cuento lo que veo”*. Pero hay aquí también sus matices diferenciadores. En la mayoría de los poetas de la generación del 70, la narratividad no sólo es un artificio verbal con pretensión estética; a ella subyace también una intención política, un propósito ideológico. Watanabe asume la poesía de otro modo. Siempre ha dicho que él carece de aquello que normalmente caracteriza a los poetas: imaginaria verbal. Y ha dicho también que ha sido justamente la profusión asociada a esa imaginaria lo que ha ensombrecido a los poemas, lo que los ha rodeado de oscuridad, lo que ha ocultado la clave para entenderlos. Frente a este innecesario hermetismo, Watanabe dice: *“Tal vez mi modestia verbal me llevó a un ideal que mantengo: quisiera que mis poemas tengan claridad, que ningún recurso formal los torne oscuros, por más inteligente que a veces sea la oscuridad. Y para mayor claridad me apoyo en una línea narrativa que se orienta hacia la parábola, que es la elevación de la anécdota al conocimiento”*. De allí ese tono sentencioso, ese aire de sabiduría a que hemos aludido insistentemente.

Hemos visto cómo la lúcida observación del paisaje y de la naturaleza y el reconocimiento de una esencia que les subyacen constituye un tema fundamental en la poética de Watanabe. En torno de este, se articulan otros temas también importantes.

La muerte camina entre los resquicios de su lenguaje de la mano de la vida. Estamos frente a una realidad dual e indivisible. La muerte no es la morada última que culmina un proceso, un recorrido; la muerte no tiene ese carácter liberador, catártico, que le atribuyen las aproximaciones idealistas; la muerte se padece a diario, se vive en el acto de vivir. La muerte no es tanto una negación de la vida; es su alma gemela. Hay complementariedad y reciprocidad entre ambas.

Es verdad que esta visión de la vida podría ser definida como un tanto escéptica.

Pero, hay que contrastarla con el sentimiento que el yo poético tiene en relación con la naturaleza. En el hombre habitan entremezcladas una esencia erótica y otra tanática, el motor de la vida y el de la destrucción; frente a esto, la presencia de la naturaleza —como ya hemos visto— adquiere visos de revelación porque se asume como el espacio donde impera el orden, el equilibrio, la armonía, la reconciliación frente al caos humano.

La voz que habla en los poemas de Watanabe quiere formar parte de ese orden armonioso. Hay el deseo de ser más que un cuerpo tocado por el tacto inexorable del tiempo; hay el temor de no ser más, de diluirse en la nada. Entonces aparece más o menos explícita la voluntad de trascender la corporeidad, de diluirse entre el orden natural, de ser un elemento más de la naturaleza. Se busca insistentemente la comunión.

La poesía de Watanabe también es una mirada a sí misma, una constante autorreferencia. Muchos poemas podrían ser asumidos como artes poéticas. Hay una explícita voluntad por hurgar en la palabra, por indagar en sus triunfos o sus fracasos. El lenguaje acaso no puede contenernos, no puede retratarnos como los espejos, pero lo intenta. Esta conclusión desalentadora no impide que se afane por encontrar la pala-

bra precisa. Lo hace con plena conciencia de que hay un abismo insalvable entre la palabra y la cosa o el sentimiento.

Muchas veces Watanabe ha confesado que comenzó a escribir motivado por sus limitaciones, como respuesta a una carencia. Muchos logros de su poética, como el equilibrio bien trabajado entre lo lírico y lo prosaico, el temperamento necesario para no dejarse llevar por modas literarias, el hecho de no sucumbir al culto de la imagen por la imagen, la maestría con que transforma la experiencia cotidiana en conocimiento lo desmienten categóricamente.

Mas allá de su actividad poética, Watanabe ha incurrido en la escritura de guiones y de versiones de obras importantes de teatro. “La ciudad y los perros” —notable versión de la novela de Vargas Llosa— y “Alias la Gringa” son dos ejemplos de sus contribuciones para el cine. Su versión de “Antígona”, montada exitosamente por Yuyachkani, fue considerada una de las mejores obras de teatro del 2000. La alegoría del poder y sus excesos que subyace al texto fue una lúcida lectura de los acontecimientos ocurridos en esa época en nuestro país.

Por estas razones y pese a él, Watanabe es considerado un notable creador. Su nombre tiene ya un lugar seguro en el parnaso peruano y latinoamericano. Y es absolutamente justo y necesario que así sea.

Luis Fernando Jara

ONOMÁSTICA ANDINA

AMAUTA

Rodolfo Cerrón-Palomino

"A los maestros llamaban amautas, que es tanto como filósofos y sabios, los cuales eran tenidos en suma veneración".

Garcilaso ([1609] 1943: iv, xix, 214)

0. **Amauta.** Esta voz, como sinónimo de sabio, es uno de los muchos términos de origen andino que ingresaron al castellano peruano desde los tempranos años de la colonia, y, como tal, goza de amplia vigencia, pero sólo en el léxico referido a la esfera cultural-institucional relativa al imperio incaico¹. Así figura, como peruanismo (y bolivianismo), en el diccionario de la RAE, con el significado de "sabio, entre los antiguos peruanos". Modernamente, el uso del término ha adquirido mayor familiaridad en el contexto del ámbito magisterial peruano al haberse institucionalizado el grado de *amauta* como la más alta distinción de las "palmas magisteriales" otorgadas por el Ministerio de Educación a los educadores de larga y brillante trayectoria².

¹ Tal vez por ello, Palma no lo consignó en sus propuestas lexicográficas a la Academia de la Lengua Española. Como peruanismo, sin embargo, lo registra, por primera vez, Juan de Arona (1884: 22).

² La voz está ligada también estrechamente a la vida y obra del ensayista José Carlos Mariátegui, a quien se le conoce familiarmente con

1. Procedencia del término. Lo primero que sorprende al especialista en quechua o aimara, y que pasa inadvertido al no entendido en la materia, es la rareza formal de la voz. En efecto, atendiendo al significado general de 'sabio', era de esperarse que el término fuera un derivado verbal nominalizado por el morfema agentivo *-q*, en quechua, o *-ri* en aimara. Es decir, debíamos haber tenido algo como **amawt'a-q* o **amawt'i-ri* 'el que sabe', en las respectivas lenguas; pero no sólo tales derivados no existen sino que dudamos que pudieran haberse registrado alguna vez. De lo que no hay duda es, sin embargo, de que la palabra es, o bien compuesta o bien derivada, y ello porque, por lo menos históricamente, toda voz quechua o aimara de más de dos sílabas tiene tal conformación.

Ahora bien, la primera posibilidad se descarta en ambas lenguas, pues, contrariamente a lo que ocurre en tales casos, es difícil si no imposible detectar los supuestos elementos léxicos componentes del término. Queda entonces la segunda alternativa de interpretación, es decir, que la palabra sea en efecto un derivado (formado por una raíz más sufijos). Conviene entonces tratar de descomponerla en sus elementos constitutivos. Para ello, sin embargo, habrá que remitirse, en primer lugar, a los registros documentales más tempranos del vocablo en procura de alguna pista que nos ayude en el cometido propuesto.

2. La fuente documental. Para referirnos únicamente a los repositorios léxicos paradigmáticos coloniales del quechua y del aimara, tomemos, en primer lugar, el *Vocabulario* del quechua cuzqueño, compilado por el jesuita cacereño Diego González Holguín. Encontramos allí la entrada <amauta> con el significado de "sabio, prudente, cuerdo" (cf. González Holguín [1608] 1952: I, 24). Para el aimara collavino consul-

el epíteto de "El Amauta", quien fundaría precisamente en 1926 la revista de corte socialista "Amauta" (1926-1932).

temos al jesuita anconense, en su *Vocabulario*: ubicamos allí <amaotta> “muy saúio, prudente” (cf. Bertonio [1612] 1984: II, 15). Como puede verse, si bien hay coincidencia en el significado del término, el registro escrito difiere en ambos casos. Ahora bien, antes que la variación vocálica en la notación nos interesa la diferencia en la representación de la consonante dental, que aparece como simple en el cacereño y doblada en el anconense. Obviamente, contrariamente a lo que piensa el lego, no estamos aquí frente a un detalle superficial o a un capricho del lexicógrafo. Si bien no siempre los gramáticos y lexicógrafos de la colonia son absolutamente coherentes con los sistemas ortográficos que ellos mismos proponen para las lenguas que describen, lo cierto es que no es difícil determinar cuándo se está ante meras vacilaciones y cuándo ante notaciones sistemáticas. En el caso de Bertonio, el recurso al empleo de las consonantes duplicadas responde a su intención de representar a las consonantes glotalizadas, y en el caso concreto que nos ocupa, a la /tʰ/: es decir, la palabra <amaotta> debió pronunciarse, como hasta ahora en el aimara sureño, [amawtʰa] (donde la <o>, en la notación del aimarista, representa en verdad a la semiconsonante [w]). Lo propio ocurriría seguramente en el quechua cuzqueño, aunque la notación hipodiferenciadora de González Holguín pareciera indicar lo contrario, pero bastaría preguntar hoy a un quechuahablante de la zona cómo pronuncia dicha voz para confirmarlo³. No tardaríamos en recabar la respuesta en la forma de /hamawtʰa/, como aparece registrada en los vocabularios modernos, pero esta vez con una /h/ inicial, que por

³ Señalemos, de paso, que fray Domingo de Santo Tomás, el primer gramático quechua, parecería querer enmendarnos la plana, puesto que al discurrir sobre el acento elige, precisamente, para ilustrar un caso, la pronunciación de la voz que nos ocupa. Dice, en efecto, el ilustre sevillano: “en [...] la dición *amaôta*, el acento ni está en la *a* primera, ni en la *ma* ni en la *ta*, sino en la *o*, porque ella es la que suspende y en la que nos detenemos, diciendo *amaôta*” (Santo Tomás [1560] 1994: cap. 25, 133-134). Creemos que en este caso, así como en otros, el Nebrija indiano fue víctima de una ilusión auditiva.

cierto no es muda en ninguna de las lenguas consultadas. ¿Cómo explicar ahora dicha /h/ al parecer adventicia? Insistamos: no estamos aquí ante una <h> muda, y la mejor prueba de ello es que el hablante moderno de quechua cuzqueño la pronuncia. Pero, adviértase igualmente, que el peruanismo *amauta* no registra tal consonante, pues de lo contrario habríamos dicho algo como *[χamáwta], donde, de paso sea dicho, se habría sustituido, por impronunciable a todo hispano-hablante, la /t'/ glotalizada por una simple. Lo que a su vez nos está indicando que el término fue incorporado dentro del castellano en la época colonial, es decir antes de que adquiriera la /h/ "adventicia". Conviene ahora que nos refiramos precisamente a la naturaleza de esta aspiración inicial, que en el caso estudiado y en una legión de palabras similares parece estar presente tanto en el quechua como en el aimara.

3. **La [h] protética quechumara.** Como dijimos, tanto el quechua como el aimara, aunque en el primero como efecto de una influencia del segundo, registran, dentro de su sistema fonológico, una regla conocida con el nombre de "prótesis de [h]". Según esta regla, toda raíz que empiece por una vocal y que al mismo tiempo contenga una consonante glotalizada desarrolla, cual si fuera un fenómeno anticipatorio, una consonante aspirada inicial (así, la raíz /hamp'atu/'sapo', en ambas lenguas, donde la presencia de la /p'/ determina que ella haga surgir una aspiración inicial). Para comprender mejor el fenómeno bastará con contrastar las variantes [aɭpa] ~ [haɭp'a] 'tierra', que alternan en el dialecto cuzqueño, en donde la segunda de ellas cumple con la regla, mas no la primera por no conllevar una consonante glotalizada. En verdad, la regla tiene un ámbito de aplicación mayor en el aimara altiplánico, pues la aspiración anticipatoria se da también cuando la raíz contiene una consonante aspirada: de allí que la voz para 'semilla' sea [hatha] y no [atha], como era la forma originaria. Pero hay, además, una particularidad en la aplicación de dicha regla en esta lengua, a diferencia de lo que ocurre en el quechua: su ámbito formal de aplicación no rebasa el nivel gramatical de la raíz, inhibiéndose por completo ante estruc-

turas léxicas más complejas. Así, pues, palabras como /ist'aña/ 'oír, acatar, respetar' e /isthapiña/ 'vestir, engalanar', etc., que al no portar una [h] inicial parecieran estar violando la regla de prótesis mencionada, en realidad son perfectamente normales en la medida en que no son raíces sino palabras derivadas, y, en este caso, como dijimos, el fenómeno se inhibe: en efecto, dichas palabras se analizan como /isa-t'a-ña/ e /isithapi-ña/, donde la primera contiene la raíz *isa-* 'oír', y la segunda el radical *isi* 'vestido'. Estamos, pues, ante formas complejas y no frente a simples radicales, verbal el uno y nominal el segundo.

Ahora bien, como dijimos, la restricción en la aplicabilidad de la regla de prótesis sólo se da en el aimara mas no en el quechua. La razón de ello es sencilla: esta lengua no registra, no al menos en el quechua histórico, sufijos nativos que conlleven consonante glotalizada (ni aspirada), por lo que no es esperable en ella configuraciones como las vistas para el aimara⁴.

4. La naturaleza derivada de *amauta*. Volviendo al caso de <amaotta>, tal como la transcribe Bertonio, y gracias a la regla descrita previamente, estamos en condiciones de señalar, sin temor a yerro (en virtud del poder predictivo de dicha regla), que la palabra en cuestión no constituye una raíz inanalizable (de lo contrario habría portado una [h] inicial) sino más bien un lexema derivado, donde obviamente la sílaba final puede ser aislada como un sufijo, es decir **-t'a*. Pues bien, ¿qué sufijo podría ser éste?

Al respecto, sobra decir que mientras sería absurdo, por lo dicho previamente, buscar en el quechua histórico (aunque no necesariamente en el protohistórico) un candidato con el cual podría relacionarse aquél, en el aimara nos topamos

⁴ Para un intento por demostrar que el quechua originario poseía sufijos que portaban oclusivas aspiradas y glotalizadas, ver Cerrón-Palomino (2000: cap. VIII, § 3.28).

inmediatamente con el homófono *-t'a*, derivador aspectual que expresa 'acción súbita', con el que puede relacionarse, en calidad de hipótesis todavía, el posible sufijo entrevisto en el análisis de la voz que nos ocupa. Ahora bien, una vez demostrado que estamos ante una forma léxica derivada, conviene preguntarse acerca de la raíz básica del término: obviamente ésta no podría haber sido **amaw*, simplemente por el hecho de que el aimara no tolera raíces terminadas en consonante. Por lo que todo parece indicar que incluso dicha forma acusa todavía una estructura interna compleja. ¿Cuál es entonces la raíz en dicha estructura? Afortunadamente, el carácter aglutinante de la lengua, en la que la estructura interna de la palabra se muestra casi siempre transparente, de modo que se pueden aislar fácilmente raíces y sufijos, nos da una pista para ello, valiéndonos de un simple procedimiento de conmutación aplicado a otras formas derivadas similares⁵.

5. Identificación del radical. Antes de proceder con la identificación de la raíz del derivado, conviene detenerse en una propuesta previa hecha al respecto nada menos que por el eximio filólogo germano Ernst Middendorf, el verdadero iniciador de los estudios onomásticos andinos. A diferencia de ese otro gran precursor de los estudios de filología andina que fue el sabio suizo J. J. von Tschudi, quien nos ofrece todo un ensayo léxico sobre *amauta* (cf. Tschudi [1891] 1918: I, 69-75), pero en el que está ausente toda preocupación etimológica formal, el gran viajero alemán sí aventura una hipótesis al respecto. En efecto, para Middendorf (1890: 37), la palabra en cuestión, de origen aimara, estaría relacionada con <hamut'a> "pensar, imaginar, inventar", que a su vez arrancaría de la raíz <hamu> "modo, manera". Como puede verse, la expresión verbal citada es también una forma derivada, la misma que contiene el sufijo conativo identificado en la sección precedente, de modo que es posible aislar en ella la raíz *hamu-*,

⁵ Una aplicación de tal procedimiento a los efectos del "descubrimiento" de protosufijos dentro del quechua y del aimara, ver Cerrón-Palomino (1977).

que resulta ambivalente, pues funciona como verbo y como sustantivo. Bertonio, en efecto, trae la raíz verbal <hamu-> con el significado de “entender, perceber con el entendimiento, pensar: imaginar” (*op. cit.*, II, 117). Pero nótese, en primer lugar, que esta raíz, a diferencia de la que subyace a <amaotta>, porta /h/ inicial genuina, es decir no como resultado de la regla protética, toda vez que ella no contiene consonante glotalizada. Es decir, mientras que la base **ama-* de /amawt’a/, por el momento hipotética, no conlleva /h/ inicial, la raíz /hamu-/ sí lo hace. Una vez más, no se trata aquí de una mera vacilación ortográfica: estamos ante raíces de distinta forma aunque con significados bastante coincidentes. En segundo lugar, obsérvese también la diferencia en la segunda vocal: que sepamos, aquí no se justifica un cambio de /u/ en /a/ o al revés, aun cuando la propensión a dicha mutación no es ajena en la historia evolutiva de ambas lenguas (*cf.* Cerrón-Palomino 2000: cap.V, § 2.22). Por todo ello debemos decir que la etimología propuesta por el filólogo germano no ha sido del todo acertada⁶. Incidentalmente, hay que notar que, de acuerdo con la práctica de la época (y aun hoy día entre nuestros aficionados), las etimologías postuladas se basaban únicamente en el parecido formal de los elementos relacionados, con total despreocupación por explicar sus diferencias fonéticas (= establecimiento de correspondencias fónicas). Se hace necesario entonces, como se ve, dirigir la mirada a otras posibles raíces emparentables.

Pues bien, ¿qué otras raíces como *ama-* existen? Obviamente no se trata de buscar cualquier raíz que revista un parecido formal únicamente (como podría ser, por ejemplo, <amaya> ‘alma, difunto’); más que eso, la asociación que

⁶ Más próxima a *qmaut’a*, aunque siempre con el problema vocálico, estaría la raíz **amu-*, que aparece relexificada en el tema verbal <amuta-> ‘acordar, deliberar, reflexionar’ (*cf.* Bertonio, *op. cit.*, II: 17) o nominal <amuya> ‘idea, mente, pensamien to’ (*cf.* Deza Galindo 1989: 32). Es esta raíz la que posiblemente, en todo caso, esté relacionada con *hamu-*.

busquemos tendrá que guardar una relación biunívoca entre forma y significado. De hecho, los lexemas asociables no se dejan esperar. Así, Bertonio consigna, por ejemplo, la forma verbal <amatta-> “acordarse”, aunque señala que el derivado <amajasi-> es “mas vsado”; y así, el derivado nominalizado <amajasiña> puede significar a la vez “memoria” y “pensamiento” (cf. *op. cit.*, II, 14-15). Conmutando ahora <amatta-> con <amajasi-> no es difícil extraer el común denominador *ama-*, cuyo significado básico parece ser el de ‘pensar, recordar’ (es decir, una actividad mental por excelencia), contra el cual podemos contraponer la forma tentativa **amaw*, que habíamos inferido previamente, y que ahora nos permite separar el elemento residual *-w*, que, si no es sufijo por sí mismo, debe ser parte de otro cuya forma enteriza está aún por determinarse. Por lo demás, en la expresión <amatta-> es fácil identificar el conativo *-t’a*, pues en verdad el verbo significa literalmente ‘acordarse súbitamente’ (de paso, modernamente, la expresión toma la forma de /amt’a-/); en la forma <amajasi->, a su turno, divisamos los sufijos *-χa* ‘puntual-divisor’ y *-si* ‘mediopasivo’, significando literalmente algo como ‘acordarse uno mismo’ (modernamente /amχasi-/). Queda en pie aún el enigmático sufijoide **-w* de la forma **ama-w*.

Ahora bien, en nuestra búsqueda de elementos asociables nos topamos ahora con la expresión verbal <amahua-> “amar, y querer” y su forma nominalizada <amahuaña> “amor, voluntad” (cf. Bertonio, *op. cit.*, II, 15). Gracias a dicho registro ya estamos en condiciones de aislar la forma *-wa* como un sufijo cuyo significado permanece enigmático, pero que sin duda constituye la forma enteriza del elemento *-w* que nos parecía residual. Hasta aquí estamos entonces en condiciones de postular la forma tentativa **ama-wa-t’a* como la posible forma originaria del término cuya “biografía” estamos averiguando. En cuanto al significado, sin embargo, podría pensarse que relacionar ‘pensar’ con ‘amar’ resulta algo forzado (sería, desde el punto de vista occidental, como contraponer intelección con afección). Que ello no es así lo podemos demostrar con sólo indagar por la acepción de *amawa-* en otros

vocabularios: así, en efecto, de Lucca (1983: 20), que recoge predominantemente el léxico del aimara paceño, consigna <amawa-> como verbo en desuso con los significados de “amar” y “razonar”. El verbo, en efecto, ha venido sucumbiendo, ya desde la época colonial, ante el uso generalizado del préstamo quechua *muna-* ‘querer’, y sólo existe hoy día en la periferie del aimara altiplánico. De lo que no hay duda, sin embargo, es de que la raíz originaria **ama-* significaba actividad mental racional y sentimental a la vez, tal como ocurre con el verbo del quechua sureño *yuya-*, que igualmente significa tanto ‘pensar’, ‘recordar’ como ‘querer’⁷. Por consiguiente, no parece haber duda ya de que la palabra *amauta* tiene como base la forma derivada **ama-wa-*, seguida del sufijo conativo previamente identificado. Es más, Bertonio proporciona datos que ilustran que ésta alternaba con <amaa->, en donde se puede apreciar que la semiconsonante, al igual que la yod, tendía a evaporarse en contexto intervocálico dando lugar a un encuentro de vocales que se fusionaban en una sola de naturaleza larga (cf. Cerrón-Palomino 2000: cap. V, § 1.7.2). Hay, en fin, en conexión con dicho sufijo, otro asunto que ahora podemos explicar con naturalidad: la pérdida de su vocal, que no es caprichosa sino que obedece a la regla morfofonémica que gobierna la conducta del sufijo conativo *-t’a*. Este sufijo tiene la particularidad de exigir la caída de la vocal temática precedente: así, [amt’a-] a partir de /ama-t’a-/ ‘recordar’; por lo mismo se tiene [ama-w-t’a] a partir de /ama-wa-t’a/. Incidentalmente, si es que Bertonio trae ejemplos que parecen contradecir la conducta morfofonémica del morfema *-t’a*, ello es así porque el mismo autor observa que a veces evita suprimir la vocal a fin de facilitar al lector el reconocimiento de los morfemas involucrados (cf. Bertonio [1603] 1879: I, cap. 3, 29).

⁷ De hecho, Bertonio recoge, como equivalente de <amaotta>, la voz <chuymakhtara> “muy sauiio, prudente” (*op. cit.*, II: 15), donde <chuyma> es “interior del animo bueno o malo: virtud o vicio” (*op. cit.*, II: 94).

Ahora bien, antes de explicar la conducta extraña de dicho sufijo *-t'a*, que normalmente no tiene la capacidad de formar un derivado por sí mismo, conviene que nos detengamos en el examen del enigmático *-wa*, que por su posición dentro de la palabra sería claramente un derivador. Sin embargo, el sistema verbal derivacional del aimara no cuenta —no, al menos sincrónicamente— con un sufijo que se le parezca⁸. Históricamente, no obstante, creemos encontrar un derivador petrificado con el que puede relacionarse dicho **-wa*. Se trata, en efecto, del morfema **-ya*, presente en temas verbales antiguos como **sa-ya-* ‘caminar’, **ma-ya-* ‘ir’, predecesores de las formas actuales *sa-* y *ma-nta-* ‘entrar’ (donde el derivacional *-nta* es el ‘ingresivo’), en las que la secuencia **-a-ya* dio *a:*, con elisión de la *yod* y consecuente contracción de las vocales en una sola de naturaleza larga, la misma que luego se acortó (es decir, por ejemplo, **sa-ya-* > *saa-* > *sa-*), según una regla conocida del aimara (cf. Cerrón-Palomino 2000: cap. V, § 1.7.2) ¿Qué tiene ahora que ver este **-ya* con nuestro enigmático *-wa*? Ocurre, simplemente, que la mutación de *yod* en *wau* o al revés es un fenómeno presente en la lengua (así, por ejemplo, *yampu* ~ *wampu* ‘embarcación’, *č'uya* ~ *č'uwa* ‘limpio, claro’; *t'iyu* ~ *t'iwu* ‘arena’, etc.). De manera que una forma antigua como **ama-ya-* pudo haber dado tranquilamente *ama-wa-*. Es decir, el sufijo arcaico **-ya* habría devenido en *-wa*, de manera idiosincrática (como suele ocurrir con las derivaciones), en el derivado *ama-wa-*. ¿Qué podemos decir ahora del significado de dicho sufijo? ¿Qué matiz significativo le imprimía aquél a la raíz originaria **ama-*? Pues bien, el derivador arcaico **-*

⁸ A decir verdad, sin embargo, el aimara registra el sufijo derivacional *-waya*, que le imprime a la raíz verbal el significado de ‘acción de pasada’: *apa-waya-* ‘llevar (algo) de paso’. En sí mismo, claramente de origen bimorfémico (**< -wa-ya*), creemos que este sufijo nada tiene que ver con el que venimos estudiando, desde el punto de vista del significado. Formalmente, es fácil predecir que, de haber tenido dicho sufijo algo que ver con aquel cuyo origen estamos averiguando, habríamos registrado una forma como **[ama-wa:-t'a]*, con elisión de *yod* y contracción vocálica.

ya (o su variante *-wa*, en el caso concreto que nos ocupa), antecesor del sufijo *-ya* 'causativo' del aimara actual y relacionado con el transformativo *-ya* del quechua, indicaba la puesta en marcha o en función de la actividad expresada por la raíz verbal: así, de **sa-* 'estar de pie' se tenía **sa-ya-* 'echar a caminar'; del mismo modo, de **ama-* 'pensar, querer', se formaba **ama-ya-* 'ponerse a pensar o a querer', etc. Este último tema, derivado a partir de **ama-* y *-ya*, estaba listo para recibir otros derivadores verbales, entre ellos al incoativo *-t'a*: *ama-ya-t'a-*, que habría alternado con *ama-wa-t'a*. De aquí ya estamos a un paso de la forma estudiada *amawt'a*.

6. Nuevas complicaciones. Conforme se adelantó en la sección precedente, la palabra *amawt'a* tiene una fisonomía extraña: ella acaba con un sufijo que normalmente no tiene la capacidad de formar un lexema nominal para dar el equivalente castellano de 'sabio', que en todo caso habría tenido que ser **amawt'iri*, donde el sufijo *-ri* 'agentivo' sí tiene esa facultad (a partir de **ama-w-t'a-ri* > *ama-w-t'i-ri*, con armonía vocálica inducida por *-ri* sobre *-t'a*). De hecho, por ejemplo, los derivados nominales *amawt'a-ña* o *amayt'a-ña*, como los registra de Lucca (1987: 23), con el significado de acción de «pensar, cavilar, planificar», han requerido del nominalizador *-ña* para poder manifestarse como lexemas nominales (con significado verbal). ¿Cómo explicar entonces la anomalía de *amawt'a*?

En verdad, revisando un diccionario moderno, como el de Lucca (1987), encontramos que el caso de *amawt'a* no es el único. En efecto, constatamos allí el registro de por lo menos una docena de entradas léxicas que acaban en *-t'a*. Ciertamente, no nos referimos aquí a raíces irreductibles (es decir simples y no derivadas) que terminan en la secuencia *-t'a*, como es el caso de *last'a* 'húmedo', *lint'a* 'jeta', *phant'a* 'mantilla', etc. Interesa más bien aquí encontrar lexemas de origen verbal como *amawt'a*; y, tal es, por cierto, el caso de palabras como *akuλ-t'a* 'bocado de coca' (proveniente de *akuλi-* 'masticar coca'), *ayw-t'a* 'cardumen' (de *aywa-* 'ir'), *jilt'a* 'resto, sobra'

(procedente de *hila-* 'crecer'), *lupt'a* 'cohecho, soborno' (de *lupa-* 'tapar algo'), *qiw't'a* 'curvatura' (proveniente de *qiw-* 'girar'), etc. Todas estas voces son igualmente anómalas desde el momento en que acaban en un sufijo no-terminal. ¿O es que, contrariamente a lo que venimos sosteniendo, y a la luz de los ejemplos registrados por de Lucca, todo ello está indicando que el sufijo *-t'a* es también un nominalizador, y, por lo tanto, puede derivar formas nominales a partir de verbos? No lo creemos así. Porque, si dicho sufijo fuera en efecto un nominalizador, nada impediría que se formase, por ejemplo, una palabra como **ik-t'a*, que podría significar algo como 'sueño' (a partir de *iki-* 'dormir'). Si no hay libertad en la creación de palabras de este tipo, mediante el empleo de *-t'a*, ello está indicando que dicho sufijo no tiene la virtud de nominalizar verbos, y eso es precisamente lo que nos dice la gramática de la lengua. ¿Cómo explicar entonces la conducta de *-t'a* en *amawt'a* y en las derivaciones que acabamos de examinar?

La respuesta nos la da la lingüística: los casos anómalos vistos, y concretamente el de *amawt'a*, se explican como resultado de un fenómeno al cual son particularmente proclives los sufijos derivacionales. Como se sabe, una de las diferencias más saltantes entre flexión y derivación es la propensión de los sufijos derivacionales a la *gramaticalización*, en virtud de la cual, tanto formal como semánticamente, sufren modificaciones idiosincráticas, dando lugar a lexematizaciones igualmente especiales, siendo el uso frecuente de tales formaciones el responsable de una nueva "lectura" (= reinterpretación) de las mismas. Así pues, en el caso de *amawt'a*, tanto el antiguo derivador **-ya* (o su variante *-wa*) como el conativo *-t'a*, han perdido la antigua significación que le daban al tema derivado (= 'trance de pensar súbitamente'), de modo que la palabra fue reinterpretada simplemente como 'sabio', en tanto que la facultad de estar en trance de pensar es lo que hace de una persona un sabio. Como consecuencia de todo ello, estamos ahora ante una «raíz» derivada (la paradoja es de carácter sincrónico mas no histórico), es decir de naturaleza

inanalizable, sincrónicamente hablando, aunque, ya lo sabemos, tiene un origen complejo.

7. **Explicaciones residuales.** Como se mencionó en § 2, modernamente, el quechua registra *hamawt'a*, es decir con [h] protética. En este caso, qué duda cabe, la voz *amawt'a*, de origen aimara, fue asimilada naturalmente como si fuera una raíz, y, por consiguiente, registrando una consonante glotalizada, era inevitable anteponerla de una [h]. Más interesante es, sin embargo, advertir que incluso en el propio aimara sureño moderno no es infrecuente escuchar *hamawt'a*. ¿Cómo explicar esta variante? Al respecto, lo dicho en la sección precedente nos releva de mayor comentario. En efecto, si en algunas variedades aimaras del altiplano se registra la forma con prótesis de [h], ello obedece sin duda alguna a que la gramaticalización y reinterpretación del término están entrando en su fase de consumación. De esta manera, en la medida en que *amawt'a* ya no se considera voz derivada sino simple raíz (tras su gramaticalización), ella es interpretada como cualquier otra raíz (sin estructura interna), requiriendo por consiguiente, para ser pronunciable *correctamente*, de la aplicación de la regla de prótesis de [h], deviniendo en *hamawt'a*. Como puede advertirse, precisamente el registro de esta variante protetizada confirma la hipótesis de la gramaticalización de *-t'a*, que ya no es sentido como sufijo sino como una simple sílaba desprovista de significado, pues ahora toda la palabra tiene un valor semántico nuevo, que es el de 'sabio'.

8. **A manera de resumen.** La excursión etimológica efectuada sobre el peruanismo *amauta*, proveniente originariamente del aimara *amawt'a*, quizás por intermediación del quechua cuzqueño inicial, nos ha permitido ilustrar hasta qué punto el conocimiento sincrónico y diacrónico de la lengua, en el presente caso del aimara, resulta no sólo inevitable sino imprescindible si se quiere superar toda una práctica etimologizante de carácter puramente fantasioso, en la que está precisamente ausente la noción fundamental de lo que constituyen las reglas, tanto sincrónicas como evolutivas, que

subyacen a todo sistema lingüístico, ya sea en su funcionamiento como en su devenir. Como se habrá podido apreciar a lo largo de nuestra exposición, todos los pasos encaminados a la dilucidación formal y semántica del término estudiado han sido cuidadosamente efectuados invocando principios estrictamente lingüísticos propios de la aimarástica, y, también, aunque colateralmente, de la quechuística. Por lo demás, como en toda pesquisa lingüística, y particularmente en una empresa tan huidiza como la etimológica, nunca estará dicha la última palabra. De todos modos, así lo creemos, la «biografía» lingüística de las palabras queda en mejores manos, desde el momento en que podamos sostener por lo menos qué tipos de explicaciones, si así pueden llamarse las aventuras etimologizantes de los aficionados, deben tomarse en serio y qué otras no merecen ni siquiera el respaldo de una duda condescendiente.

BIBLIOGRAFÍA

Arona, Juan de

1884 *Diccionario de Peruanismos*. Lima: Librería Francesa Científica, J. Galland.

Bertonio, Ludovico

[1603] 1879 *Arte y grammatica muy copiosa de la lengua aymara*. Leipzig: B.G. Teubner.

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

Cerrón-Palomino, Rodolfo

1997 "Reducción y ensamblaje en la formación de sufijos del quechua". En Calvo Pérez, Jullio y Juan Carlos Godenzzi (Eds.): *Multilingüismo y educación bilingüe en América y España*. Cuzco: C.E.R.A. "Bartolomé de Las Casas", pp. 283-308. Aparecido también en *Lexis*, XXI: 2, pp. 185-210.

- 2000 *Lingüística Aimara*. Cuzco: C.E.R.A. "Bartolomé de Las Casas".
- De Lucca, Manuel
1983 *Diccionario aymara-castellano/castellano-aymara*. La Paz: C.A.L.A.
- Deza Galindo, Juan Francisco
1989 *Diccionario aymara-castellano/castellano-aymara*. Lima: CONCYTEC.
- Garcilaso de la Vega, Inca
[1609] 1943 *Comentarios reales de los Incas*. Buenos Aires: Emecé Editores S.A.
- Gonçalez Holguín, Diego
[1608] 1952 *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua qquichua o del Inca*. Lima: UNMSM.
- Middendorf, Ernst W.
1890 *Wörterbuch des Runa Simi o den der Keshua Sprache*. Leipzig: F. A. Brockhaus.
- RAE
1992 *Diccionario de la Real Academia Española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Santo Tomás, Domingo de
[1560] 1994 *Grammatica o arte de la lengua general de los Indios de los Reynos del Perú*. Edición facsimilar, transliteración y estudio preliminar de Rodolfo Cerrón-Palomino. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica.
- Tschudi, Johann Jacob von
[1891] 1918 *Contribuciones a la historia, civilización y lingüística del Perú antiguo*, Tomo I. Lima: Imprenta y Librería San Martí y Ca.

RESEÑAS

ANTONIO QUILIS-CELIA CASADO FRESNILLO, *La lengua española en Guinea Ecuatorial*, Madrid, UNED, 1995, 675 pp.

El estudio que comento aquí correlaciona una variedad del español y un espacio geográfico y sociopolítico, a saber, el de Guinea Ecuatorial. Se trata, pues, en principio, de una investigación dialectológica, en la medida en que se refiere a la variación diatópica de la lengua. Pero como todo hecho de variación espacial constituye la expresión de fenómenos sociales y políticos que se han ido consolidando a lo largo de la historia, y no un hecho de pura geografía física, cualquier indagación en este terreno exige una concepción sociolingüística de la lengua. Concordemente, en la "Introducción" los autores sitúan la variedad objeto de su estudio en el marco de la historia político-social de Guinea Ecuatorial; más adelante consideran como punto de partida descriptivo la situación de contacto de lenguas y tienen en cuenta asimismo las principales características de las lenguas aborígenes, a fin de detectar las posibles influencias de éstas sobre el español.

Pero además de incorporar estos aspectos, los autores dedican un capítulo a la exploración de la dimensión subjetiva, a través de un análisis de actitudes hacia la lengua, el cual complementa la detallada información objetiva, parte central de la obra, sobre las características de la variedad

estudiada. En efecto, el libro consiste en un estudio exhaustivo de dichas características, tomando como punto de referencia los fenómenos susceptibles de variación en todos los planos lingüísticos: tales fenómenos, por lo demás, configuran el campo indagatorio tradicional en los estudios sobre el español. Pero no conformes con la exploración de lo habitual, los autores analizan incluso el dominio, no muy frecuentado en los análisis dialectológicos —pero quizás el más caracterizador de una variedad—, de la estructura suprasegmental, que abarca el acento, el tono y la entonación en distintos tipos de enunciados (declarativo, interrogativo, expresivo, etc.). Por otro lado, en el campo sintáctico, abordan —además de los consabidos fenómenos de la estructura oracional— el análisis de combinaciones frásicas fijas y rozan el terreno del análisis pragmático, al incorporar ciertas formas discursivas o actos de habla, como preguntas, respuestas, fórmulas de cortesía, juegos de palabras, etc. Además, incluyen un rico inventario léxico, en el cual no faltan las definiciones correspondientes. Un recorrido por las diversas partes del libro proporciona una visión totalizadora de la estructura lingüística de esta variedad, confrontada con la modalidad peninsular del español, pauta referencial de los autores.

Comentario aparte merece el aspecto metodológico, sobre todo teniendo en cuenta que en el dominio de la dialectología hispánica tradicional se ha tendido a partir de una base informativa poco explícita o insuficiente, en especial cuando esta base está constituida por el habla de muy pocos informantes, lo cual hace muy riesgosa la extrapolación de los resultados al dominio de lo grupal o de lo general: en otras palabras, en tales estudios muchas veces se describe más bien un idiolecto que un dialecto o un sociolecto. Pues bien, en este sentido los autores proporcionan una riquísima base de información proveniente de distintas fuentes, tanto del discurso oral como del escrito, y dentro de cada especie, recogen una gran variedad textual proveniente de encuestas a 466 informantes con estudios primarios, secundarios e incluso algunos universitarios: de todos ellos, 166 forman el núcleo

para el análisis lingüístico. Mayormente, los textos orales constituyen la base empírica de la dialectología tradicional y la sociolingüística más moderna, centradas solamente en la oralidad como fuente primaria de la lengua. Respecto de esta línea, la inclusión de las formas escritas —a menudo marginadas— que representan también parte importante del conocimiento de una lengua y canal natural a través del cual se manifiestan sus variedades específicas, y asimismo los márgenes de permisibilidad de ciertos usos, los autores amplían el campo de observación de la dialectología y de la sociolingüística tradicionales, ofreciendo así un panorama más abarcador de las posibilidades naturales de realización de la variedad en cuestión. Se hace posible, de este modo, contrastar la realización de ciertos fenómenos en ambos registros, y analizar el paso de la ocurrencia espontánea en el discurso oral a la forma gráfica en el discurso escrito, que en sí mismo supone —sea cual fuere el grado de formalidad de la situación— un distanciamiento intencional del hablante respecto de la elección de las posibilidades de su lengua, elección de la que normalmente éste no es consciente en el discurso oral espontáneo y coloquial.

Ambos registros se exploran a partir de distintos tipos de textos, a saber, en el caso de lo escrito: cartas, avisos, comunicados, exámenes, artículos periodísticos. Basta esta enumeración para percibir la consideración de la diferencia en el grado y el tipo de formalidad de la situación comunicativa. Como es obvio, las cartas, si son familiares, se acercan más a la espontaneidad oral (sin identificarse con ella) que los artículos o los exámenes, y a la vez entre estos últimos existe una nítida diferencia en lo que a la formalidad se refiere. En el caso de lo oral, aparecen también textos de muy variada tipología. Por un lado, se aplica la técnica del cuestionario, estrategia tradicional en la encuesta dialectológica, que permite cubrir todos los fenómenos elegidos, los cuales no aparecerían si se dejaran librados al desorden de la actividad discursiva espontánea del hablante. Pero se sabe que la aplicación de un cuestionario, aun teniendo en cuenta su ventaja

estratégica, no permite el despliegue o la aparición de los fenómenos en sus contextos naturales. Los autores han intentado sortear esta limitación a través de las entrevistas libres con diálogos o conversaciones de una gran variedad temática. Parte de los textos orales (narraciones, cuentos, leyendas, canciones, tradiciones y poesías infantiles) se presentan en su versión grabada y algunos además figuran en el "Apéndice" en transcripción fonética. La antología contiene también textos no grabados, tanto orales como escritos (cartas, documentos administrativos, cuentos, relatos, poesía, editoriales, etc.). Una amplia bibliografía e índices de materias, palabras, mapas, cuadros y figuras completan este voluminoso libro y constituyen una ayuda auxiliar para el investigador interesado en la búsqueda de temas específicos.

No obstante que los autores no ofrecen información cuantitativa que permita calibrar el grado de generalidad de los fenómenos registrados y optan por presentar las ocurrencias de los tipos de fenómenos que consideran relevantes, los datos que ofrecen, debidamente localizados y documentados, constituyen un punto de referencia utilísimo para una investigación exhaustiva de los casos particulares y, en todo caso, contribuyen al mejor conocimiento de esta variedad del español.

En suma, hay que agradecer a los autores el rico y abundante material que ofrecen y la seriedad con la cual lo han estudiado. Particularmente grato resulta al lector que el libro esté acompañado de un disco compacto con muestras del español guineano.

Rocío Caravedo

EDUARDO GARCÍA DE ENTERRÍA. *Fervor de Borges*. Madrid, Editorial Trotta, 1999, 145 pp.

Los estudios críticos sobre la obra de Borges han privilegiado el ensayo y los relatos y han desdeñado, injustificadamente, su obra poética. Es verdad que él mismo miraba con cierto aire condescendiente sus escarceos poéticos iniciales ("he cometido algunos poemas", solía decir refiriéndose a aquellos escritos en su juventud), pero es verdad también que a partir de 1960, año en que publica *El Hacedor*, otra será la relación que establezca con la poesía. A partir de ese momento, Borges se entrega plenamente al trazado de versos buscando en ellos la voz inalterable y la salvación:

Aunque ciego y quebrantado,
He de labrar el verso incorruptible
Y, es mi deber, salvarme,

El Hacedor, 1960

La publicación de *El Hacedor* significó la apertura de una puerta por la que los borgianos empezaron a asomarse, al principio con timidez y desconfianza, luego con mayor soltura, hasta sentirse tan cómodos y gratificados como cuando se entregaban a la gozosa lectura de sus relatos. Pese al entusiasmo que la poética borgiana ha ido despertando, son todavía sus obras en prosa las más frecuentadas, las que

llaman abrumadoramente la atención. Por eso, es meritorio todo esfuerzo que se encamine a rescatar al Borges poeta, a devolvernos otro rostro y otros matices de este notable escritor argentino.

En esta línea se inscribe el trabajo de Eduardo García de Enterría, académico de larga data, tanto como su vocación borgiana. A propósito del centenario de Borges —fecha que ha hecho propicia otras publicaciones—, saca a la luz *Fervor de Borges*, un conjunto de 13 breves ensayos sobre la poética del notable porteño. A lo largo de estos ensayos incide fundamentalmente en cuatro puntos: subraya el valor primordial de la poesía de Borges, que le sirve como punto de partida para plantear una interesante distinción entre el Borges prosista (“irónico y embaucador”) y el Borges poeta (esencial y trágico); llama la atención sobre su condición de poeta épico y reflexiona sobre la confrontación entre Borges y Dios. También hace referencia a otro tema esencial en Borges: la relación —a veces escabrosa, a veces limpia— entre el tiempo y la muerte.

A pesar del rotundo éxito obtenido como narrador, Borges se empeñó en la ardua tarea de escribir poesía consciente de que ésta no trascendería el espectro del castellano pues suele ocurrir —y Borges, que lo sabía casi todo, no ignoraba esto— que la traducción es infiel a la silenciosa voz de los poemas. Sin embargo, es esta voz la que nos lleva de la mano a conocer al Borges profundo pues “en ella encontrará el poso de su alma, el fondo más profundo de su sentido del mundo y de la vida —lo que difícilmente podrá encontrarse en sus cuentos o en sus ensayos, reino normalmente de sus juegos retóricos y de sus combinaciones artificiosas” (53-54).

García afirma también que, desde la publicación de *El Hacedor*, Borges abandona una buena parte de los recursos con los que ha construido su fama (el juego, la impostura, el simulacro, la ironía) e inaugura una época totalmente nueva: la del poeta “que busca en la oquedad resonadora de su ceguera

expresar las profundidades del mundo y de la vida" (54). Ese abandono y esa búsqueda lo llevan a construir una poética en la que están ausentes lo inefable, lo sublime o una ebria glorificación de la vida; desdeña también el delirio y las alucinaciones para concentrarse en el despliegue de la inteligencia, la lucidez, la clarividencia total sobre los grandes misterios de la vida y el hombre.

La presencia de lo épico en la poesía borgiana se explica claramente por su estirpe. En él venía a confluír —por esas cosas del azar que tanto le fascinaban— un extraño capricho genealógico: por sus venas corría "la sangre de los hombres que habían hecho con su brazo y con su espada la Argentina, de manera especial y sobresaliente, los que protagonizaron la independencia y las guerras argentinas de todo el siglo XIX..." (74). Los hombres que lo prefiguraron son los que constantemente él evoca. Otro síntoma de esta filiación épica es la atracción que sobre él ejerció el puñal o la espada "y sus virtudes catárticas, que desenlazan los nudos que atan el por venir y resueltamente lo franquea" (84).

La relación entre Borges y Dios fue ambigua; tal vez hasta conflictiva. Borges le reprocha al creador del universo la naturaleza imperfecta de su creación que hace evidente el caos; pero, también, buscará insistentemente, hasta el día de su muerte, la mirada de Cristo. García arriesga a decir que ese conflicto no se resolvió felizmente: "Borges ha arrastrado una especie de fe desiderativa en Cristo, pero una fe siempre frustrada, aunque el deseo proyectivo no le haya abandonado nunca" (144). El propio Borges dijo alguna vez: "Yo no estoy seguro de ser cristiano, y estoy seguro de no ser budista" (*Siete noches*, 1980).

La mirada escrutadora de Borges —la otra, la que mantuvo intacta y lúcida hasta el último día de su vida— también indaga insistentemente en la relación entre la muerte y el destino. La muerte es el destino al que se desea llegar; no al que se teme. La muerte: tesoro prodigioso, Ítaca reconciliadora

("una oscura maravilla nos acecha, / la muerte, ese otro mar..."). Un hermoso soneto —"Blind Pew", nombre de un bucanero ciego, personaje de su admirado Stevenson— es revelador en este sentido.

Sabía que en remotas playas de oro,
Era suyo un recóndito tesoro
Y esto aliviaba su contraria suerte;

A ti también, en otras playas de oro,
Te aguarda incorruptible tu tesoro:
La vasta y vaga y necesaria muerte.

El Hacedor (1960)

Y es sorprendente y sobrecogedor en "La moneda de hierro":

El hombre que en su lecho último se acomoda
Para esperar la muerte. Quiere tenerla, toda,

Éstos son los temas a los que vuelve frecuentemente García y, aunque no lo hace con el rigor que caracteriza a otros trabajos en torno a Borges (Rodríguez Monegal, por ejemplo), sí lo hace con entusiasmo inteligente y con acertada intuición.

Luis Fernando Jara
Pontificia Universidad Católica del Perú

CARLOS GARCÍA -BEDOYA MAGUIÑA. *La literatura en el periodo de estabilización colonial*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2000, 300 pp.

Ya en un trabajo anterior, Carlos García-Bedoya ha abordado la problemática de la periodización de la literatura peruana. En aquella oportunidad, sobre la base de criterios sociohistóricos, es decir, no basándose en la supuesta predominancia de una norma estética como criterio divisor de fragmentos estancos de tiempo, sino evaluando un complejo espectro de factores sociales, entre los cuales concede especial importancia al diálogo —muchas veces conflictivo— entre el polo andino y el polo occidental, García-Bedoya formuló una propuesta de periodización de la literatura peruana.

La principal tesis que el autor retoma de su anterior trabajo *Para una periodización de la literatura peruana* es que la ruptura en el proceso histórico peruano está dada por la violenta imposición de la dominación española. Por ello, distingue dos grandes etapas: una primera anterior a la llegada española, a la cual denomina Autonomía Andina; y una segunda que se inicia con la conquista española, a la cual llama Dependencia Externa. Para el caso concreto de la literatura, se puede afirmar —tal como acertadamente lo hace García-Bedoya— que sólo se cuenta con manifestaciones concretas posteriores al choque cultural, lo cual no significa que

las culturas andinas carecieran de prácticas discursivas que pudieran ser analizadas en tanto literarias (sino sólo que no se conservan testimonios directos de éstas).

A continuación, el autor distingue cinco períodos dentro del segundo proceso histórico: Imposición de la Dominación Española (1530-1580), Estabilización Colonial (1580-1780), Crisis del Régimen Colonial (1780-1825), República Oligárquica (1825-1920) y Crisis del Estado Oligárquico (1920-?).

En esta oportunidad, García-Bedoya se detiene a estudiar las prácticas discursivas del segundo período antes mencionado. Así, el objetivo de su investigación —tal como lo señala su autor— es trazar las líneas generales que articulan la literatura peruana en dicho período, con la finalidad de sentar la base que posibilite la realización del proyecto interdisciplinario de elaborar la historia de la literatura peruana en el período de Estabilización Colonial. A su vez, el texto propone una manera de entender las relaciones entre la literatura y el resto de manifestaciones culturales de una sociedad.

En orden a conseguir dichas finalidades, el autor se aparta de la tendencia de la historiografía literaria que se centra en el autor y, por el contrario, enfatiza la importancia de los géneros literarios, los esquemas discursivos, y los códigos culturales. Asimismo subyace al estudio una concepción no esencialista de la literatura, sino, más bien, una de corte fenomenológico, la cual considera a la literatura como parte de la historia general. Por ello, consecuentemente, el autor examina las relaciones entre los procesos literarios y el resto de procesos sociales.

Además, de acuerdo con las recientes propuestas de los estudios culturales coloniales, el autor reconoce que aquello que tradicionalmente se ha entendido como literatura resulta una denominación estrecha para poder comprender y estudiar el corpus de la producción discursiva colonial. Por ello,

no entiende a la literatura como un conjunto de textos sino como una práctica estética verbal inscrita dentro un sistema cultural. Es por esta razón, dice el autor, que la obra literaria cumple una doble función: en el interior de la serie literaria y en interacción con el resto de series que forman la vida cultural. De ello concluye que la literatura no es autónoma y que una historia de la literatura no puede limitarse al estudio de la producción textual, sino que debe analizar las interacciones de ésta con el resto del tejido social.

Otras consideraciones metodológicas preliminares que vale la pena resaltar son las que hace el autor al reflexionar sobre su propuesta misma de periodización. Entre éstas están entender el término *período* como un espacio de tiempo delimitado por una serie de tensiones específicas, donde pueden existir diversas orientaciones literarias y culturales que se relacionan conflictivamente; resemantizar el término *corriente literaria* a la luz de lo que se entiende como *secuencia literaria* para, de esa manera, enfatizar el dinamismo del concepto; y, finalmente, entender a la literatura peruana como una totalidad contradictoria, es decir, como una totalidad que se asienta sobre el conflicto resultante de la violencia de la imposición de una cultura y de la relegación de la otra a una situación de resistencia.

A continuación, García-Bedoya define y delimita el período que se propone estudiar. Sostiene su reflexión histórica en el hecho de que la dominación española fue mucho más que una imposición militar; ya que, además de ello, supuso la desestructuración de la organización social andina en el nivel de las esferas de poder, de la producción y de la cultura. Concretamente, el período que convoca las reflexiones del autor va, según su propuesta, de 1580 a 1780, etapa que constituye el núcleo central de la fase colonial de nuestra historia. El período se inicia cuando, al tiempo que la sociedad andina es trastocada, los españoles imponen sus instituciones y modos de organización social. De esa manera, el período se caracteriza por dos fenómenos simultáneos: asen-

tamiento de una institucionalidad colonial e inexistencia de grandes conflictos sociales generalizados.

Seguidamente, el autor caracteriza el marco político, socioeconómico y cultural del período. La idea central que rige esta descripción es que el período, de acuerdo con el autor, se caracteriza por el choque entre dos culturas, dado que una quería imponer una faceta de su visión del mundo: la religión cristiana. Se da, entonces, una situación de resistencia y un proceso de aculturación; es decir, un conflictivo entrelazamiento y una coexistencia jerárquica de dos realidades culturales. No obstante, de acuerdo con la propuesta del presente estudio, la sociedad criolla fue ajena e indiferente a la andina; mientras que ésta tuvo que admitir selectivamente elementos culturales de la cultura agresora. Específicamente, en el campo literario, el período se caracteriza por la configuración de un sistema literario de elites en español.

Inmediatamente, García-Bedoya evalúa el impacto de los procesos de interacción cultural sobre los fenómenos literarios. En el análisis se observa que las relaciones culturales están signadas por el conflicto antes que por la síntesis. A continuación, el autor propone esquematizar los espacios culturales presentes en el período como tres anillos concéntricos: el espacio criollo, cerrado a lo nativo y donde las normas imperiales cumplen un papel rector, aunque no se trataría de una práctica meramente imitativa; el espacio indígena, fiel a los patrones ancestrales, pero recibiendo el impacto de la cultura dominante, el cual los indígenas buscan integrar o asimilar desde una posición de resistencia; el espacio mestizo, espacio caracterizado por la transculturación. A su vez, la producción textual de cada espacio es bastante diferenciada: al primer espacio le corresponde una literatura escrita en español; al segundo, una tradición oral en lengua nativa; y al tercero, una literatura basada en la tecnología de la escritura (ya sea en quechua o en español) pero que revela en su organización el impacto de códigos culturales de filiación indi-

gena en conflictiva coexistencia con códigos provenientes de la tradición literaria y discursiva dominante.

La parte central del trabajo está dedicada al análisis de las prácticas discursivas producidas por el primer espacio cultural —es decir, el criollo— y por el tercer espacio —es decir, el mestizo, al cual el autor rebautiza como andino—. Cabe señalar que el autor, sirviéndose de los recientes aportes de los estudios culturales coloniales, prefiere el uso del término *discurso* al de *letras* o *literatura* para, de esa manera, enfatizar que su enfoque no se limita a los géneros canónicos de lo literario, sino que se proyecta hacia todo un corpus textual mucho más amplio, cuya dimensión estética puede resultar discutible, mas no así su relevancia cultural.

García-Bedoya inicia sus reflexiones sobre el discurso criollo definiendo al sujeto criollo. Éste se definiría, de acuerdo con el autor, no por su lugar de origen sino por una suerte de espíritu de posición exclusivista, el cual colocaba a los criollos en una posición de conflicto con el resto de grupos sociales, en especial con los llamados chapetones y con la administración colonial. De ahí que su discurso posea un rasgo reivindicatorio y polémico. Es más, éste se vería acentuado debido a la serie de prejuicios que recaían sobre el grupo; por ello, sus prácticas discursivas podrían leerse como una defensa y una apología que buscaba convencer a la corona de su dignidad y de sus virtudes.

Continúa el autor señalando que la conciencia criolla de la diferencia se afianza en varios pilares, los cuales permiten comprender mejor la razón de ser de su producción textual. Uno central es la geografía: los criollos pretendían demostrar que la geografía local era propicia para el desarrollo de las potencialidades intelectuales; por ello, muchos de sus discursos están dedicados a la exaltación de la patria criolla (ya sea urbana o letrada). Otro eje sobre el cual sostenían su diferencia eran los santos y la narración de sus devociones y costumbres locales.

A mi juicio, la propuesta de definición del sujeto criollo expuesta por García-Bedoya gira en torno a las manifestaciones concretas del rasgo que define la identidad de éste, mas no llega a plantear el rasgo central de su identidad. Considero que este rasgo es su posición de subalternidad y marginalidad con respecto al orden imperante. Creo que en la propuesta de García-Bedoya falta hacer énfasis en la pugna por el poder que caracteriza a la posición del sujeto criollo. Ello se debe, quizás, a que el autor no se detiene lo suficiente a analizar la peculiar situación comunicativa de los enunciados del sujeto criollo, ni el contexto desde el cual se enuncian sus discursos. Dicho análisis mostraría, a mi parecer, que más que una posición de búsqueda de la diferenciación, el sujeto criollo está inmerso en una situación de debate y negociación con el régimen imperial (en la cual la búsqueda de la diferencia puede ser una faceta o una estrategia), a la luz de la cual hay que leer toda su producción discursiva, caracterizada por el constante desplazamiento y por la multiplicidad del sujeto enunciator.

García-Bedoya sí menciona la ambigüedad del sujeto criollo —aunque quizás sea más exacto hablar de una posición paradójica—, la cual radicaría en que se apropia de los códigos y discursos imperiales pero hace de ellos una lectura disidente o sesgada; es decir, se vale de lo hegemónico para articular su propio discurso, formular sus pedidos de reivindicación y definir su identidad. Nuevamente, considero que enmarcar la reflexión desde el carácter negociador y paradójico de la posición del sujeto criollo hubiera permitido comprender mejor la naturaleza de la producción discursiva criolla y cómo ésta, en su intento de recomposición del orden colonial, ocasionó, sin proponérselo, un proceso de descomposición del orden al que buscaba adaptarse.

A continuación, el autor realiza una serie de reflexiones muy lúcidas y acertadas con respecto a la problemática que plantea su objeto de estudio. Se pregunta, entonces, si el sistema literario de las elites coloniales es distinto del siste-

ma de la literatura metropolitana o si se trata de uno solo. A su vez, se pregunta si el análisis debe restringirse a las prácticas discursivas que se dieron en el actual territorio peruano o debe abarcar la totalidad discursiva producida a lo largo del Virreinato del Perú. Además, intenta hallar el carácter del corpus que estudia. La respuesta a dicha interrogante se apoya en un presupuesto: para el autor, es requisito indispensable, si se quiere construir un corpus, evaluar el origen y el referente de los discursos. Dicho examen lo lleva a concluir que el corpus que ocupa su atención se caracteriza por su posición periférica y conflictiva. Finalmente, analiza las instancias que configuraban el sistema literario de la época.

Luego, al caracterizar las corrientes artísticas del período, se detiene para realizar una serie de observaciones con respecto al barroco, las cuales van desde la revisión de cómo distintos investigadores se han acercado y han entendido el barroco hasta la postulación de un esquema de la evolución del mismo. Lo más importante de esta sección —y uno de los aportes más relevantes del presente trabajo— es la tesis de que el barroco, en tanto movimiento asociado a las elites, no sólo se asocia a una elite criolla, sino que también se vincula a una elite andina, dentro de la cual también cumple un importante papel configurador.

Para finalizar la sección dedicada al discurso criollo, García-Bedoya revisa las principales vertientes del mismo y examina algunas obras representativas dentro de cada vertiente. Quizás el aporte más importante de esta revisión general sea la incorporación dentro de un esquema clasificatorio de un conjunto bastante variado de discursos (que van desde metatextos hasta crónicas) agrupados bajo el título de "Prosa", con lo cual llama la atención sobre la necesidad de estudiar no sólo textos que encajen en los tradicionales géneros literarios.

Sin embargo, si bien es admirable el esfuerzo sistematizador del autor y nadie puede negar la utilidad del esquema

orientador que traza al organizar los discursos producidos por los sujetos criollos, por momentos, parece faltar un criterio de unidad en el análisis de las prácticas discursivas, lo cual coincide con los momentos en que la exposición cae en la generalidad. Es evidente que ello constituye un riesgo siempre presente cuando se aborda un objeto de estudio tan amplio; pero quizás se pudo evitar intentando responder, mediante el análisis de obras concretas, a dos preguntas claves, cuyas respuestas hubieran enriquecido notablemente la presente investigación: ¿desde qué posición se enuncian los textos?, ¿de qué manera esa posición queda representada en el texto?

El aporte más trascendente y la propuesta de mayor relevancia, como ya se adelantó anteriormente, se desarrolla en el capítulo dedicado al estudio del discurso andino, en el cual se pretende demostrar el papel crucial cumplido por el sujeto andino en el proceso histórico de la colonia.

Para el autor, la elite andina se configura en torno a una práctica discursiva por medio de la cual va posicionándose en el interior del orden colonial. Al igual que el sujeto criollo, el sujeto andino no se define por la identidad étnica del productor. La producción discursiva andina se define, más bien, por su relación orgánica con un grupo, el de la nobleza andina, cuyos miembros eran los patrocinadores y consumidores de esa producción simbólica. Se trataría, ante todo, de un discurso transcultural: bilingüe (para llegar a las masas y a las esferas de poder), cristiano y escrito. La unidad del corpus estaría dada por un conjunto de ideas, las cuales desbordaban la producción escrita, consensualmente compartidas sobre el pasado prehispánico, la conquista, el orden colonial, la dignidad del indio, la situación de las elites.

A continuación, García-Bedoya define a las elites andinas. Para ello, analiza cómo era la organización política y social antes del quiebre que representa la conquista y cómo fue el proceso de adaptación al nuevo orden impuesto. En este último punto, intenta, por un lado, comprender el porqué de su

colaboración con los españoles y, por otro lado, describir el proceso mediante el cual las elites andinas aceptaron los rasgos centrales de la cultura occidental y a la vez, preservaban encubiertamente códigos culturales propios. Finalmente, traza una evolución histórica de las elites andinas durante la colonia.

Seguidamente, el autor analiza la producción discursiva andina. En primera instancia, examina un conjunto de crónicas del siglo XVII que poseen en común el hecho de que en todas ellas se intenta definir la ubicación de las elites andinas ante un proceso ya concluido y se realiza una suerte de balance de la imposición del dominio español y de la posición en la cual se hallan las elites andinas frente al orden colonial. A su vez, examina las contribuciones de los textos para la conformación de un sujeto andino y cómo formulan proyectos de acción para las elites andinas. Finalmente, sintetiza las utopías propuestas por Guaman Poma y Garcilaso Inca, y evalúa la viabilidad de cada una en su momento de enunciación.

En segunda instancia, analiza la manifestación más canónicamente literaria de este corpus: el teatro quechua, al cual opta por llamar *barroco andino*. Éste es considerado como una vertiente del barroco influida por lo indígena; es decir, no se trataría de una mera imitación, ni de una práctica desligada del barroco criollo sino de una apropiación de los elementos barrocos para configurar una manifestación particular.

Luego de situar el teatro quechua en función de dos coordenadas —a saber, el Renacimiento Inca de fines del siglo XVII y del siglo XVIII (coordenada sociocultural) y el barroco andino (coordenada artística)— analiza, en textos concretos, el impacto de códigos de filiación andina y de filiación hispánica en el teatro quechua y la representación de la figura del noble indígena y del pasado prehispánico. A continuación, esboza una propuesta de la evolución de dicha forma dramática. Finalmente, analiza la leyenda ollantina y rastrea sus posibles fuentes.

En tercera instancia, y cerrando el capítulo, examina los memoriales del siglo XVIII, en los cuales se expresa nítidamente el proceso de recomposición de las etiles indígenas denominado Renacimiento Inca. Para ello, primero sintetiza las denuncias que presentan estos textos y luego se detiene en el análisis del *Manifiesto de los agravios* y de la *Representación verdadera*.

El libro concluye con un muy útil esquema panorámico de la evolución literaria en el período de estabilización colonial y con una excelente y bastante completa sección bibliográfica, la cual recopila una extraordinaria cantidad de títulos de libros y artículos relacionados con el estudio y la reflexión sobre la literatura en el período colonial.

En líneas generales, aunque la magnitud del objeto de estudio atente contra la exhaustividad de la investigación; sin lugar a dudas, la presente investigación constituye un esfuerzo elogiabile por sistematizar un corpus textual de un período cultural clave en la configuración de la nacionalidad peruana, el cual viene a llenar un vacío en la historiografía literaria nacional e invita —al tiempo que abre el camino— a continuar y profundizar la tarea iniciada.

Gino Luque B.
Pontificia Universidad Católica del Perú

ÍNDICE DEL TOMO 34

ARTÍCULOS

- Luis Jaime Cisneros. *Tarea y destino de la Academia Peruana* 9-24
- Enrique Ballón Aguirre. *Procedimientos discursivos en una carta romanceada* 25-106
- Claudia Mejía. *Similitudes y contradicciones... en el Libro de Buen amor y la Sátira de Mateo Rosas de Oquendo* 107-116
- Ana Baldoceda E. *El DRAE y sus inconsecuencias en voces nativas* 117-176

NOTAS

- Pedro Granados. *El mar y los números en Trilce de Vallejo* 179-210
- Luis Fernando Jara. *José Watanabe o la poética del ojo* 211-217

ONOMÁSTICA ANDINA

- Rodolfo Cerrón-Palomino. *Amauta* 221-235

RESEÑAS

Antonio Quilis / Celia Casado Fresnillo. *La lengua española en Guinea Ecuatorial* (Rocío Caravedo) 239-242

Eduardo García de Enterría. *Fervor de Borges* (Luis Fernando Jara) 243-246

Carlos García-Bedoya Maguiña. *La literatura en el período de estabilización colonial* (Gino Luque) 247-256



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).

Se terminó de imprimir en el mes de septiembre de 2001
en los talleres de Servicio Copias Gráficas S. A. (RUC: 20100699126),
Jr. Jorge Chávez 1059, Telefax: 424-9693, Lima 5-Perú