

# BOLETÍN DE LA ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

Lima, 2º semestre de 2008

Vol. 46, N.º 46

## *Consejo Directivo de la Academia Peruana de la Lengua*

|                 |                                   |
|-----------------|-----------------------------------|
| Presidente:     | Marco Martos Carrera              |
| Vicepresidente: | Rodolfo Cerrón-Palomino           |
| Secretario:     | Ismael Pinto Vargas               |
| Censor:         | Carlos Eduardo Zavaleta           |
| Tesorero:       | Ricardo Silva-Santisteban Ubillús |
| Bibliotecario:  | Eduardo Hopkins Rodríguez         |

## *Académicos de Número*

|                                   |        |
|-----------------------------------|--------|
| Luis Jaime Cisneros Vizquerra     | (1965) |
| Estuardo Núñez Hague              | (1965) |
| Francisco Miró Quesada            | (1971) |
| Martha Hildebrandt Pérez Treviño  | (1971) |
| Mario Vargas Llosa                | (1975) |
| Carlos Germán Belli De la Torre   | (1980) |
| José Agustín De la Puente         | (1980) |
| Enrique Carrión Ordóñez           | (1980) |
| José Luis Rivarola Rubio          | (1982) |
| Manuel Pantigoso Pecero           | (1982) |
| Rodolfo Cerrón-Palomino           | (1991) |
| Jorge Puccinelli Converso         | (1993) |
| Gustavo Gutiérrez Merino Díaz     | (1995) |
| Fernando de Trazegnies Granda     | (1996) |
| Fernando de Szyszlo Valdelomar    | (1997) |
| José León Herrera                 | (1998) |
| Carlos Eduardo Zavaleta           | (1999) |
| Marco Martos Carrera              | (1999) |
| Ricardo González Vigil            | (2000) |
| Edgardo Rivera Martínez           | (2000) |
| Ricardo Silva-Santisteban Ubillús | (2001) |
| Ismael Pinto Vargas               | (2004) |
| Eduardo Hopkins Rodríguez         | (2005) |
| Salomón Lerner Febres             | (2006) |
| Luis Alberto Ratto Chueca         | (2007) |
| Alberto Varillas Montenegro       | (2008) |
| Camilo Fernández Cozman           | (2008) |
| Alonso Carrón Caballero           | (2008) |

## *Académicos Correspondientes*

### a) Peruanos:

Américo Ferrari  
Alfredo Bryce Echenique  
Luis Loayza  
José Miguel Oviedo  
Fernando Tola Mendoza  
Armando Zubizarreta  
Luis Enrique López  
Rocio Caravedo  
Eugenio Chang Rodríguez  
Julio Ortega  
Pedro Lasarte  
Juan Carlos Godenzzi  
Victor Hurtado Oviedo  
Livio Gómez Flores  
José Ruiz Rosas

### b) Extranjeros:

Bernard Portier  
Günther Haensch  
André Coyné  
Germán de Granda  
Reinhold Werner  
Ernest Zierer  
James Higgins  
Giuseppe Bellini  
Marius Sala  
Wolf Oesterreicher  
Justo Jorge Padrón  
Humberto López Morales  
Julio Calvo Pérez  
Raquel Chang-Rodríguez  
Isabelle Tauzin-Castellanos

## *Académicos Honorarios*

Alberto Benavides de la Quintana  
Johan Leuridan Huys

## *Comisión de Gramática*

Coordinador  
Rodolfo Cerrón-Palomino

Jorge Iván Pérez Silva  
Carlos Garatea Grau

Luis Jaime Cisneros Vizquerra

## *Comisión de Lexicografía y Ortografía*

Coordinador  
Marco Martos Carrera

Isabel Wong Fupuy  
Óscar Coello Cruz  
Gloria Macedo Janto  
Rosa Carrasco Ligarda  
Rosa Luna García  
Agustín Panizo Jansana  
Luisa Portilla Durand  
Paola Arana Vera  
Juan Quiroz Vela  
Eder Peña Valenzuela

Martha Hildebrandt Pérez Treviño  
Carlos Eduardo Zavaleta  
Luis Alberto Ratto  
Héctor Velásquez Chafloque  
Augusto Alcocer Martínez  
Aida Mendoza Cuba  
Ana Baldoceda Espinoza  
Marco A. Ferrell Ramírez  
Luis Andrade Ciudad

## *Comisión de eventos*

Coordinador  
Marco Martos Carrera

Luis Delboy  
Paola Arana Vera  
Juan Quiroz Vela  
Eder Peña Valenzuela

Aida Mendoza Cuba  
Óscar Coello Cruz  
Agustín Panizo Jansana

CONTENIDO

ARTÍCULOS

- Oscar Coello. *Un poema del descubrimiento del Perú para ser escuchado por Francisco Pizarro: Examen de la actorialización enunciativa* 11
- Marco Martos Carrera. *La matriz románica de la poesía de Carlos Germán Belli* 33
- Isabel Gálvez Astorayme. *Esbozo fonológico del quechua de Aurahuá-Chupamarca* 49
- Eder Peña Valenzuela y Juan Quiroz Vela. *Análisis lexicográfico de la obra narrativa de José Bonilla Amado* 73

NOTAS

- Osmar Gonzales. *Javier Mariátegui Chiappe (1928-2008)* 115
- Luis Jaime Cisneros Vizquerra. *Sobre una olvidada edición de Garcilaso* 121
- Manuel Pantigoso. *El neoindigenismo costumbrista de Porfirio Meneses* 137
- Carlos Eduardo Zavaleta. *Una mano crítica y decisiva* 163
- Ana María Gispert-Sauch Colls. *Palabras en busca de sí mismas...* 167
- Agustín Panizo Jansana. *Aportes de Luis Fernando Lara a la lexicografía hispanoamericana en De la definición lexicográfica* 177

## INCORPORACIONES

Camilo Fernández Cozman. *Blanca Varela y la lucha interminable con las palabras* 191

Manuel Pantigoso. Discurso de recepción en la incorporación del académico Camilo Fernández Cozman 203

## ONOMÁSTICA ANDINA

José Antonio Salas García. *Acerca de la etimología de los munaos* 211

## RESEÑAS

Óscar Coello. *Los orígenes de la novela castellana en el Perú: La toma del Cuzco (1539). Fuentes, estudio crítico y textos.*  
(Fátima Salvatierra) 225

Ignacio Ahumada. *Cinco siglos de lexicografía del español*  
(Paola Arana Vera) 229

REGISTRO 235

DATOS DE LOS AUTORES 239

## ARTÍCULOS

UN POEMA DEL DESCUBRIMIENTO DEL PERÚ  
PARA SER ESCUCHADO POR FRANCISCO PIZARRO:  
EXAMEN DE LA ACTORIALIZACIÓN ENUNCIATIVA

UN POÈME DE LA DÉCOUVERTE DU PÉROU POUR  
ÊTRE LU PAR FRANCISCO PIZARRO : EXAMEN DE  
L'ACTORIALISATION ENONCIATIVE

A POEM OF THE DISCOVERY OF PERU TO BE  
RECITED TO PIZARRO: AN EXAMINATION OF THE  
ENUNCIATIVE CHARACTERIZATIONS

Óscar Coello

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

*Resumen:*

El presente artículo, apoyado en las herramientas de la semiótica clásica, analiza al enunciador y al enunciatario, actantes ficcionales de *El poema del descubrimiento del Perú* (1538), de Diego de Silva y Guzmán. Luego, cruza esta información con los movimientos históricos que circundan hechos y personajes cantados en el poema y conjetura algunas certezas sobre el trabajo de este artista de los primeros días de las letras castellanas en el Perú.

*Résumé:*

Appuyé sur les outils de la sémiotique classique, cet article analyse l'énonciateur et l'énonciataire, actants de la fiction d'*El poema del*

*descubrimiento del Perú* (1538) de Diego de Silva y Guzmán. De même, dans l'article cette information est croisée avec les mouvements historiques qui entourent des faits et des personnages chantés dans le poème, ce qui soutient certaines constatations sur le travail de cet artiste des premiers jours des lettres castillanes au Pérou.

*Abstract:*

Recurring to notional tools taken from Classic Semiotics, the author analyzes fictional actancy in *The Poem of the Discovery of Peru*, by Diego de Silva y Guzmán, and uses this information later to intersect it with historical movements surrounding facts and characters in the poem.

*Palabras clave:*

Poesía; siglo XVI; Diego de Silva; semiótica clásica; Francisco Pizarro.

*Mots clés:*

Poésie; XVI ème siècle; Diego de Silva; sémiotique classique; Francisco Pizarro

*Key words:*

Poetry; XVI th century; Diego de Silva; Classic Semiotics.

Los procedimientos de discursivización, llamados a constituirse en sintaxis discursiva, tienen en común el poder ser definidos como la aplicación de las operaciones de desembrague y de embrague; y, en consecuencia, dependen de la instancia de la enunciación. Estos procedimientos hay que dividirlos, al menos, en tres subcomponentes: la *actorialización*, la *espacialización* y la *temporalización*<sup>1</sup>.

Es bueno recordar, así mismo, dentro de los postulados de la semiótica clásica, que el acto de la enunciación consistirá en abandonar, en negar, la

<sup>1</sup> A. J. Greimas y J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Volumen I, p. 125.

instancia fundadora de la enunciación y en hacer surgir, a contragolpe, un enunciado cuya articulación actancial, espacial y temporal guarde como memoria, de modo negativo, la estructura misma del *ego*, *hic et nunc* original. En esto consiste la *operación de desembrague* y es únicamente esta operación de negación la que, en lo fundamental, permitirá el paso de la instancia de la enunciación a la del enunciado<sup>2</sup>.

El procedimiento inverso, es decir, el acto de retorno a la instancia fundadora de la enunciación es la llamada *operación de embrague*; con la salvedad de que dicho retorno es un retorno parcial, una ilusión, puesto que de ser total la negación de la instancia fundadora el enunciado desaparecería<sup>3</sup>.

Precisando un poco más estos procedimientos, es importante puntualizar, también, que tanto la actorialización como la temporalización y la espacialización actúan en sincretismo y, como afirma Courtés, «ya se trate de la enunciación o del enunciado, los tiempos y los espacios solo tienen sentido en relación con los actores»<sup>4</sup>; por tanto, la separación de su estudio, en las páginas que siguen, solo se efectúa para favorecer el desenvolvimiento del análisis. Aquí nos fijaremos en la actorialización; pero, principalmente, en la actorialización enunciativa.

## El texto

Vamos a analizar aquí *El poema del descubrimiento del Perú*, de Diego de Silva y Guzmán, titulado en el manuscrito original:

RELACIÓN de la conquista y descubrimiento que hizo el  
marqués don Francisco Piçarro en demanda de las provincias  
y reynos que agora llamamos Nueva Castilla; dirigida al mui

---

<sup>2</sup> Joseph Courtés. *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*, p. 368.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 371.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 387.

magnífico señor Juan Vásquez de Molina, secretario de la enperatriz y rreyna, nuestra señora y de su consejo.

Es un libro de poesía compuesto de 283 coplas escritas en arte mayor, cuyo manuscrito original se conserva en la Biblioteca Nacional de Viena, numerado como el código 6393, fol. 1 a 73; y, a juzgar por la signatura W.5283, del bibliotecario Hugo Blotius, que vivió entre 1575 y 1608, parece indudable que el manuscrito se hallaba en esa biblioteca desde fines del siglo XVI<sup>5</sup>. Corre publicado en varias ediciones; y, para mayores referencias bibliográficas y literarias, nos remitimos a nuestro libro *Los inicios de la poesía castellana en el Perú*<sup>6</sup>.

## El método

La opción teórica para el análisis que hemos elegido aquí proviene de la llamada *Escuela de París*<sup>7</sup> y se apoya en las proposiciones de la semiótica clásica que A. J. Greimas y J. Courtés desarrollaron en los dos volúmenes de su famoso *Diccionario*<sup>8</sup>, y en sendas obras paralelas de estos autores; pero, principalmente, vamos a trabajar aquí con el libro de Joseph Courtés titulado *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*<sup>9</sup>.

## La actorialización

Hemos determinado que, dada la extensión del poema que nos convoca, el estudio que sigue no puede, esta vez, ser exhaustivo; además, siendo como es de múltiple la actorialización enunciativa y enunciva, solo tendremos ocasión de concentrarnos en la descripción de los principales aspectos de la primera y, muy someramente, en algunos momentos de la

<sup>5</sup> F. Rand Morton (ed.). «Estudio preliminar». *La Conquista de la Nueva Castilla. Poema narrativo anónimo prerrenacentista de tema americano del siglo XVI*, pp. xxvii.

<sup>6</sup> Óscar Coello. *Los inicios de la poesía castellana en el Perú*, Cap. II.

<sup>7</sup> Courtés, op. cit., pp. 7-8.

<sup>8</sup> A. J. Greimas y J. Courtés, op. cit., Vol. I, 1982, Vol. II, 1991.

<sup>9</sup> Courtés, op. cit.

actorialización enunciativa. Cuando alguien toma una fotografía o pinta un cuadro, aparte del recuadro de papel o del lienzo que nos muestra deja muchas huellas que la semiótica nos enseña a recuperar. El fotógrafo o el pintor, a los que podríamos designar aquí, todavía de modo impreciso, con el nombre común de enunciadores, dejan sendas huellas en el enfoque elegido, en la posición adoptada; en el modo que tienen de ver ellos el objeto o los objetos que nos muestran o, mejor, desde donde eligen mostrarnos las cosas; la perspectiva desde donde ellos miran lo que nos quieren hacer ver, etc. Es igual en el relato, el enunciador deja en el texto las muestras de su enfoque, su modo de hacernos ver, de hacernos saber o, mejor, de hacernos creer las cosas que dice, digámoslo de una buena vez, su forma de manipularnos (quitándole a esta palabra todas sus connotaciones adversas), porque la enunciación en sí no es sino un programa narrativo donde el enunciador hace que el enunciatario se conjunte con un enunciado. La semiótica a la que acudimos, la clásica, ofrece algunas herramientas para detectar a partir del texto a este enunciador. Por ejemplo, en el plano de la temporalización, se detecta al enunciador cuando aparece en el relato el *presente gnómico* o presente permanente o de verdad general, vale decir, aquel que se muestra como un saber que se sitúa en un nivel distinto al del enunciado enunciado o texto en sí, y que es de orden metalingüístico, por cuanto busca explicar o justificar el discurso o un estado de cosas que sí se dan en él; en el uso de este presente, digo, encontramos claros puntos de vista del enunciador. Otras maneras de detectar el enunciador, serían las siguientes: cuando en el texto aparecen explicaciones o, mejor, explicaciones de conceptos desde fuera del relato, o cuando se emplean vocablos valorativos, cuando se deslizan llamadas, interrogaciones, asertos, modalizadores, conectores o similares.

En el discurso de *El poema del descubrimiento del Perú* —por otros también abreviado como *La conquista de la Nueva Castilla*, y cuyo título original hemos referido *ut supra*— se encuentran, sin duda, algunas de estas marcas indiciarias que permiten detectar la presencia del enunciador casi desde el inicio del poema. Nos interesa configurar la silueta del enunciador, describirlo, delinear su contorno cuando efectúa operaciones de *embrague*, con el objeto de poder saber más de

él, a partir del solo texto; de sus ambiciones literarias, concretamente, de su afán de llegar al que hoy día llamaríamos el lector implícito; o, mejor dicho, dado que fue un poema especialmente creado para la lectura oral, del auditor implícito, es decir, Francisco Pizarro, el iletrado: lo que le quiso, a él en primerísimo lugar, /*hacer saber*/; o, como diremos más adelante, /*hacer creer*/. Mostremos las formas más evidentes de cómo se nos descubre este enunciador, o cómo se deja ver en el plano discursivo del poema. Iniciaremos el análisis por las formas más inmediatas de la referida revelación textual. Por ejemplo, en los versos iniciales de la quinta octava hay un clarísimo embrague enunciativo actorial donde se descubre al enunciador (los énfasis o resaltados que se verán en adelante en todas las citas del texto del poema son nuestros):

¡O quién fuera de todo testigo,  
no por poner yo duda en aquesto,  
mas por ver mirando en su gesto,  
muy clara espriencia de aquesto que *digo*! [5, A-D]

Y, sin duda, no es la única vez, que se produce tal embrague enunciativo actorial. Un poco más adelante volvemos a encontrar al enunciador hablando en clarísima primera persona: «*Pensallo yo hagora me pone temor*» [17, E]. Y en Chuchama, al narrar el encuentro de los dos grandes expedicionarios, Pizarro y Almagro, otra vez vuelve a producirse otro embrague enunciativo actorial, el cual deja marcas, esta vez, de la decidida posición neutral y hasta conciliadora del enunciador ante las enemistades de infausta memoria que vinieron después, y que eran sufridas ya al momento de escribirse el poema en el Cuzco, en 1538: «... porque yo *digo*, diziendo verdad, / que amor como el dellos ninguno se vio» [76, G-H]. Un poco más adelante, dejando ver otra vez las huellas de su complacencia ante el pasajero reencuentro entre los dos fundadores, en un paraje perdido de la Mar del Sur, el enunciador se aparecerá de súbito para asegurar: «que como los dos amigos se vieron, / segund del plazer que allí rreçivieron, / *dezillo yo aquí* imposible ser[i]a» [130, F-H].

En general, estamos viendo que el enunciador aflora convocado por los propios hechos que enuncia. Pero observaremos aquí otro

procedimiento más complejo que usa el enunciador para hacerse presente; esta vez, además del «yo», utiliza el juego de la pregunta retórica: «¿Cómo podría yo encarecer / cosa que muestra tanta tristeza? / ¿Qué pudo vencer tan gran fortaleza? / ¿Qué falta en el mundo más que vencer?» [148, E-H].

A estas alturas, diremos que hay una reflexión que suele ofrecer el artesano semiótico al presentar estas evidencias: nada nos permite afirmar que el «yo» inscrito en el enunciado (o narrador) evoque o no al «yo» real de la enunciación; y, aunque, queden claros los mecanismos de embrague nada nos garantiza la veracidad de la instancia enunciativa, por lo que las huellas observables de la enunciación no serían del orden de lo /verdadero/ (lo que es y parece ser), sino de lo /ilusorio/ (= lo que parece, pero no es)<sup>10</sup>. He aquí una muestra más de que el enunciador es la voz que entra en el poema como un actante más, mostrándose partícipe, además, al formular una pregunta retórica: «¿no te aprovechan señales ni agüeros, / que a de morir o te a de cansar? [...] mas yo te prometo que no a de huir, / por mucho que quieras tus fuerças probar» [179, C-D y G-H].

Ahora bien, en esta última estrofa, dicho esto en vía de ampliación del análisis, nos encontramos ya ante un claro *embrague actorial enuncivo* explícito que opera desde la relación yo/tú, donde ese «yo» y ese «tú» remiten de modo manifiesto a los actantes del enunciado. El enunciador como que ahora se interna en el enunciado y se vuelve un actante, ya no de la enunciación, sino del *enunciado enunciado* o relato; y dialoga, como tal, con otro actante del mismo: Fortuna. Sobre este mecanismo del diálogo como instrumento de manipulación del enunciador habremos de detenernos un poco más adelante.

Antes de seguir haciendo correr el análisis, especifiquemos que la enunciación es asimilable a un programa narrativo determinado que tiene tres actantes: a) El *enunciador* o sujeto enunciante; b) El *enunciatario*, que es el sujeto al cual se dirige la enunciación; y c) El *enunciado*, que es el objeto en circulación.

<sup>10</sup> Joseph Courtès, *ibid.*, p. 372.

Y especifiquemos, también, que la enunciación parece presentarse como un */hacer saber/*; y que el objeto *saber* es transmitido por un *sujeto de hacer* (el enunciador) a un *sujeto de estado* (el enunciatario), tal como queda dicho. Y que, semióticamente hablando, es un fenómeno mucho más complejo que no se reduce a una simple adquisición del saber, pues no depende tanto de la *actividad*, donde un mismo sujeto hace lo que él mismo decide, sino de la *factitividad*, es decir, el caso en el que el sujeto que decide es diferente del que ejecuta. Pero, sobre todo, la enunciación depende de la *manipulación según el saber*; pero el fin de la manipulación no es tanto el */hacer saber/* sino el */hacer creer/*.

En suma, en nuestro poema, a estas alturas del examen, ya podemos advertir que el enunciador trata de manipular al enunciatario para que se adhiera al discurso que aquel le propone. Esta relación factitiva se ejerce sobre la *competencia*. En este caso, también, se dirá que el manipulado no es un sujeto pasivo, sino un sujeto de hacer, pues tanto como el */hacer creer/*, el */creer/* es también una acción.

Avancemos un poco más. Los procedimientos para detectar al enunciador en un texto son numerosos y pueden depender de la lengua o del discurso. Por ejemplo, los *puntos de vista* son portadores de sentido y, con ellos, el enunciador busca la adhesión (*/hacer ver/* o */no hacer ver/* para */hacer creer/*) del enunciatario—esto es, repito, para manipularlo—; pero, al usar estos recursos, también deja las huellas de su embuste literario; azar lúdico que el análisis semiótico trata de escrutar para desde ahí poder reconstruir al enunciador como sujeto en el discurso, vale decir, para ponerlo en evidencia. Estos son los procedimientos que vamos a seguir hurgando en el texto, a continuación. Estrictamente hablando, en el texto de *El poema del descubrimiento del Perú* podemos seguir configurando los rasgos del enunciador por el examen de los diálogos en el poema, por el uso de la anáfora, de las exclamaciones y de los evaluativos.

En primer lugar, encontramos las marcas del enunciador al constatar que recurre al *diálogo* como para referencializar el relato; esto es, como para dar la impresión de una reproducción fidedigna de la realidad y */hacer creer/* al enunciatario que lo que aparece en el texto son dichos de

una "verdad" histórica, es decir, para */hacer creer/* que así fue exactamente lo que se dijo o lo que se habló en determinado momento de la realidad. Es así como podemos encontrar muchos espacios de diálogo en el poema que intentarán referencializar el relato. En los ejemplos que siguen, observemos la indudable preferencia en el uso del diálogo, por parte del enunciador, justo en los momentos de mayor dramatismo; como en este caso, en que presenta los deseos que tienen los compañeros de Pizarro por abandonar la empresa. Por ejemplo, escuchemos el diálogo entre Pizarro y sus hombres en Puerto Deseado:

Unos con otros estaban hablando:  
"¿Qué es esto, señores? ¿No veis que morimos?  
Volvamos atrás, que cierto donde imos,  
vamos muriendo, la muerte buscando" [20, E-H].

El Buen Capitán, que aquello sintió,  
dixo: "Escusado será prevenir;  
pues no se le escusa al onbre morir,  
hasta dar fin al principio que dio..." [21, A-D].

... huyamos la muerte, busquemos comida,  
agora por paz, agora por guerra" [22, G-H].

Más tarde, en La Candelaria se produce otro diálogo similar: «Toda la gente a boçes clamava: / "Señor Capitán, aquí os requerimos..."» [40, E-F], «Rresponde diziendo: "Yo fuera contento / de hazer Vuestro rruego, mas yo os di mi fee / que a Panamá jamás volveré"» [41, E-G].

El primer retroceso de Pizarro en Puerto de Piedras, obligado por sus hombres, también es presentado en forma de diálogo: «Viéndose todos estar perdidos, / dixeron: "Señor, muy bueno será / que luego nos vamos a Panamá, / adonde se curen los muchos heridos..."» [65, A-C]. Y Pizarro accede al reclamo, pero: "... dixo: "Yo antes quisiera ser muerto, / que consentir en vuestra opinión..."» [65, D-E].

Nos interesa mostrar momentos en que el diálogo adquiere niveles sorprendentes para un poema de esta época, puesto que al producirse el desembrague actorial los actantes casi no son presentados en el enunciado, sino que este prácticamente muestra las voces puras:

“Que viendo el provecho que en esta tenemos,  
a todos se haze muy gran sinrazón”.  
“Pues a de ser con tal condición  
que toda la tierra adentro calemos”.  
“Somos contentos y así lo queremos”.  
“Pues envarcaos y vamos por mar,  
todo el maíz hazed envarcar,  
que el tiempo sin duda muy bueno thenemos” [103].

En la Isla del Gallo, espacio de grandes tensiones, hay un momento en que el enunciador solo deja oír la voz de Pizarro, sin mencionarlo:

[...] mas dicen: “Señor, es imposible  
entre nosotros hallar aparejo”.  
“Los navíos dexaron un cable muy viejo,  
pez, aunque poca, no a de faltar,  
ved si os parece mejor trabajar,  
que no que perdamos de anbre el pellejo” [166, C-H].

Otro ejemplo que definitivamente certifica la habilidad manipuladora del enunciador para referencializar el relato mediante el diálogo es cuando Hernando Pizarro va en busca de Arahualpa a la *ciénaga* de Cajamarca (o lo que el vulgo llama ahora «Los Baños del Inca»): «El general le abló esentemente, / diziéndole: “Inga, el Governador / te manda, en nombre del enperador...”» [262, A-C]. Y Atahualpa<sup>11</sup> responde: «dixo: “Yo iré, sin duda, mañana”» [262, F]. La ficcionalidad del diálogo como recurso de manipulación del enunciador, de este enunciador también ficcional, queda demostrada por los numerosos y diferentes “diálogos históricos”

<sup>11</sup> Sobre la pronunciación proparoxitona de Atabálipa, véase Coello. «Atabálipa, no Atabalipa: examen de un malentendido», pp. 83-94.

o “verdaderos” que los documentos de la época refieren y entrecruzan acerca de los dichos entre Atahualpa y los cristianos el día de la verdad; y, según los cuales, los actantes de cada *enunciado enunciado* se nos muestran expresando cosas, a veces, probadamente distintas. Sin haber agotado el tema del *diálogo* ni pretender la exhaustividad, como hemos dicho, podemos seguir mostrando la presencia del enunciador a través de otros medios de manipulación que emplea para */hacer creer/* su discurso.

Es así, también como podemos detectar al enunciador cuando recurre a la *anáfora* para asegurarse, con la expansión sintagmática de los hechos, y contando con la competencia cognoscitiva del enunciatario, que los significados puedan abrirse o se dilaten en la percepción del enunciatario. Y, con ello, nos deja también evidencias plenas de su admiración por Pizarro; admiración que, dicho sea de paso, es ubicable por todo el poema: «¡O tentaciones de gran sufrimiento! / ¡... O esfuerzo mayor que nunca se bio! / ¡O corazón que no le mobió / peligro ninguno de su fundamento!» [41, A-D].

En otro momento, en extensa tirada dirá:

Aquí sus peligros no pueden contarse,  
aquí sus hazañas no pueden decirse,  
aquí su anbre no puede escrebirse,  
aquí sus esfuerços no puede[n] pensarse;  
aquí sus trabajos no pueden no[n]brarse,  
aquí sus descansos nunca se bieron,  
aquí sus virtudes, en fin, tantas fueron,  
que aquí es imposible poder alavarse [115].

Otro recurso semiótico para detectar la presencia del enunciador es, sin duda, revisar el empleo de las *exclamaciones*, en este caso, difuminadas a lo largo de todo el poema: «¡O saviduría, que pudo saver / vençer la Fortuna saviendo vençerse! / ¡O gloria que puede en tanto thenerse, / que otro ninguno la puede thener!» [3, E-H]. En otro momento, dejará ver su talante el enunciador ficcional diciendo: «¡O quién fuera de todo testigo, / no por poner yo duda en aquesto...» [5, A-B], etc.

El análisis semiótico, en este punto, nos permite ya ir apuntando a señalar que el poema, este poema, fue hecho para ser escuchado por Francisco Pizarro (aunque, insistimos, esto solo podría quedar en el plano de la ilusión enunciativa). Lo decimos porque son numerosas las ocasiones en que el enunciador se dirige abiertamente al protagonista del poema, empleando el vocativo o no. Examinemos con cuidado estas octavas. Los resaltados, hemos dicho, son nuestros:

¡O Buen Capitán! ¡Y cuánto valor,  
 en *vuestro* valor, oy día se encierra!  
 Pues, *vuestra* osadía en agua y en tierra,  
*hizistes* igual, por ser el mejor.  
 ¡O quién pudiese *hallaros* loor,  
 que a *vuestro* valor pudiese igualar,  
 porque siendo el primero, que *fuestes* sin par,  
 es menester buscar el mayor! [146, A-H]

A continuación, le sigue hablando («También *igualastes* otra exçelencia / a esta, que *hezistes* en su salvamento» [147, A-B]) esta vez de hechos que el poeta no ha vivido, por supuesto, pero a los que alude como si hubieran sido vistos por él: «*Mostrastes* querer mostrar rresistencia / *forçandoos*, pensando poder rresistillo / (...) / *hizistes* en vos muy gran diferençia» [147, E-F y H].

En otro momento, dirá el enunciador teniendo como directo enunciatario a Pizarro, al mismo tiempo actante del enunciado y de la enunciación: «¡O, Buen Capitán, no pueden loarse / *vuestras* virtudes, que son a millares!, / pues *vuestra* persona, por entre manglares...» [156, A-C]. Y la exaltación personal viene como conclusión segura: «con tales convates, *distes* tal buelo / que *vuestro* valor os puso en el çielo» [156, E-G]. O si no: «¡O, Buen Capitán, y qué alteración / *sintistes* sintiendo su voluntad, / y *pareçiéndo[o]*s que su magestad / *os* culpa dexando la navegación!» [206, E-H].

En la segunda parte del poema, también la voz del enunciador se manifiesta en la consciencia de dirigirse a la segunda persona, es decir,

a Pizarro como actante del enunciado y de la enunciación. En efecto, el nuevo tiempo del canto se inicia de este modo: «Ya el curso del cielo en su mobimiento / quiere *mostraros* nueva fortuna [...] / quiere *ensalçaros* en mucha grandeza» [210, A-B y G]; «quiere con gloria, de oy adelante, / *rrendiros* la suya y daros la vuestra» [211, G-H]. Y, nuevamente, le rememora hechos que el enunciador no hubo presenciado, pero que le dan pie a la alabanza personal: «Ya las heridas que os dieron mortales / quieren *mostraros* que, siendo mortal / os dexan con gloria de fama inmortal [...] / *quesistes* mostrar muy clara señal / que *sois* sin segundo, por ser sin igual» [212, A-C, F-G]. Estoy muy lejos de agotar los numerosos ejemplos de este embrague actorial enunciativo regados a lo largo del poema laudatorio de Diego de Silva; dirigido, sin duda, a exaltar la figura del descubridor del Perú en momentos en que las pasiones terrenales intentaban dejar en claro la primacía de Francisco Pizarro sobre el fabuloso país que se habían encontrado.

Pero el poeta no solo le habla a Francisco Pizarro, en los términos planteados arriba; también le habla a su hermano, Hernando. Fue este, lo hemos dicho también en los trabajos citados, quien lo trajo de España y con quien arriba en 1535, y, para la época de escritura del poema, era, sin duda la figura política descollante en el Perú y el Cuzco. Es más, Hernando Pizarro es el héroe de un relato que hemos presentado recientemente: *La toma del Cuzco*<sup>12</sup>. Acaso fueron varias las noches cuzqueñas que se hicieron cómplices con la voz del poeta diciéndole a su amigo Hernando —es la óptica momentánea del enunciador, la manipulación del /hacer creer/, y esto sí nos interesa— que él era el segundo hombre en la epopeya descubridora: «¡O, capitán valiente, animoso, / segundo de quien nació sin igual! [...] *fuistes* a Tünbez, *saltastes* en tierra, / esfuerço, sin duda, muy maravilloso» [228, A-B, G-H].

Pero, este hecho es excepcional. En verdad a quien se dirige el enunciador cuando se desliza sin saberlo por estos embragues actoriales es a Francisco Pizarro, el héroe del poema. Cuando Pizarro interpone su

<sup>12</sup> Óscar Coello. *Los orígenes de la novela castellana en el Perú: La toma del Cuzco* (1539).

mano para que no dañaran a Atahualpa con el golpe de la espada, aquel famoso atardecer del 16 de noviembre de 1532, el poeta nuevamente retorna a la instancia enunciativa para decirle: «que quisistes en vos hazer sacrificio / [...] y vos, escusando la muerte al tirano, / *dexastes* cortarla ganando más gloria» [276, C, G-H]. Y aunque esa es la última vez que le habla en el poema, como hemos visto, en las demás estrofas el desembrague actorial enunciativo es constante.

En suma, hemos dado ejemplos de esa introducción ficticia —ficticia por cuanto no son superponibles, dado que pertenecen a instancias diferentes, insistimos— del enunciadador (el primer «yo») en el enunciado (el segundo «yo»). Ahora, continuaremos examinando otros medios de manipulación enunciativa: veamos el caso de los *evaluativos*.

Los *evaluativos* en algunas ocasiones remiten al enunciadador; en otras, al enunciatario, en tanto cuanto este, algunas veces, sirve de referencia para que el sentido del evaluativo se constituya. Propongamos algunos ejemplos: «El *Gran Capitán*, ya todos sabrán, / que merece su fama tener tal rrenonbre. / Y Françisco Piçarro que tenga por nonbre / con mucha rrazón el *Buen Capitán*» [4, A-D]. En este caso, es evidente que el enunciadador da por supuesto («ya todos sabrán») que el enunciatario sabe a quién se está refiriendo cuando habla del «Gran Capitán». Sin duda, dentro del texto no vamos a encontrar que la alusión que hace corresponde a Gonzalo Fernández de Córdova; por tanto, este embrague nos remite a la instancia generadora del discurso, pero también al plano cognoscitivo enuncivo.

Finalizamos este breve análisis dando cuenta de que este texto está recorrido por una cadena innumerable de evaluativos que evidencian, de modo persistente, al enunciadador. Veamos unos ejemplos casi al azar, y para terminar: «... el *Buen Capitán*. / Bueno y tan bueno que no hallarán / otro que haga las obras que ha hecho» [4, D-F]. En este fragmento encontramos que los evaluativos que corresponden al enunciadador («bueno y tan bueno») inmediatamente requieren la aquiescencia del enunciatario para que se constituyan o, al menos, alcancen a cerrar el valor de los términos («que no hallarán otro»). Pero no siempre es así. La presencia

del enunciador, en ocasiones, se basta por sí sola: «Rrey que tiene tal servidor / deve thener sus rreinos en más» [17, A-B]. Y, así, son muchas las veces en que el enunciador exalta la figura del héroe, dejando las huellas de su afecto valorativo y de su presencia: «Callen los hechos de antiguos que fueron [...] / pues bino oy al mundo la fama de un onbre...» [18, A y C]. En otro momento dice: «¡O hazaña que puede tomar por rrenombre, / ser la primera que ha sido sin par!» [30, C-D]. Con esto, creemos haber dado algunas pocas muestras, de la actorialización enunciativa; y algunas más evidentes de la actorialización enunciativa. Sin declarar agotadas, por supuesto, todas las posibilidades del análisis.

A título de conjetura, queremos prolongar este análisis textual con algunas constataciones extra textuales. El poeta conocía la obra de Alonso Hernández, la *Historia Parthenopea*, escrita en honor del Gran Capitán, Gonzalo Fernández de Córdoba, a cuyas órdenes habían servido los Pizarro, pues la toma como referente artístico: es el mismo arte mayor y, sin duda, de ahí sale el apelativo insistente en todo *El poema del Descubrimiento*, con el que se le llama a Pizarro: el Buen Capitán («El Gran Capitán, ya todos sabrán, / que merece su fama tener tal rrenonbre. / Y Françisco Piçarro que tenga por nonbre / con mucha rrazón el Buen Capitán» [4, A-D]). Ahora bien, tratemos de explicarnos el porqué Diego de Silva le hace a Pizarro un poema con este modelo; es decir, con las coplas de arte mayor al estilo de Juan de Mena. Aparte, por supuesto, de lo que ya sabemos acerca de esta poética, plenamente vigente en los momentos iniciales de la poesía castellana en el Perú<sup>13</sup>. La conjetura es esta: Pizarro de mozo, a los 17 años, estuvo guerreando por las costas de Italia a las órdenes de Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán. Y lo admiró. El cronista Gómara, —que no quiere a Pizarro, pues apenas terminada de narrar su muerte cuenta con infamia que mamó de una puerca—, se burla de él diciendo que, en Lima, Pizarro hasta usaba zapatos blancos y sombrero blanco para parecerse al Gran Capitán («*holgaua de traer los çapatos blancos y el sombrero, porque assí lo traya el gran capitán*», folio 65)<sup>14</sup>. Allá en Italia se imprimió, en 1516, el poema compuesto en arte

<sup>13</sup> Coello, op. cit., p. 64 y ss.

<sup>14</sup> Francisco López de Gómara. *Historia general de las Indias*, Cap. CXLV, folio LXV.

mayor por Alonso Hernández, donde se cantaban las hazañas de su héroe en el sitio de Nápoles, es decir, la *Historia Parthenopea*<sup>15</sup>. Parthénopas era el nombre con que los griegos llamaban a Nápoles. En algún lugar y de alguna manera, Pizarro escuchó en algo o en todo el extenso poema y se le quedó grabado en el oído: el tono, el encanto solemne del dáctilo en el arte mayor, sin duda, también algunas imágenes. Las marcas de lo que digo están en ambos poemas: en la *Historia Parthenopea* se lee una arenga del Gran Capitán que, sin duda, prefigura la famosa oración de Pizarro en la Isla del Gallo, tal como más tarde la novelaría por primera vez el Inca Garcilaso de la Vega. Hablo en el sentido en que el maestro de Santander le atribuía a Garcilaso la creación de la «novela histórica» de la época<sup>16</sup>:

Sy algún cauallero ouiese pasado  
El pie su cauallo la raya de fuera  
Quel fuese vencido y más quel perdiera  
Cauallo y las armas y mas lo nombrado [...].

Alonso Hernández: *Historia Parthenopea*, fol. 51r.º

Diego de Silva, nuestro autor, padrino de confirmación en el Cuzco del niño Gómez Suárez de Figueroa<sup>17</sup> (cuyo nombre de escritor o seudónimo<sup>18</sup>, escogido en la adultez, sería más tarde el de Inca Garcilaso de la Vega) propuso en *El poema del Descubrimiento del Perú* una escena de este modo:

El que quisiere quedarse conmigo  
yo huelgo dello, y al rrey servirá;  
y el que se fuere de aquí a Panamá  
no por eso será mi enemigo... [175, A-D].

<sup>15</sup> Alonso Hernández. *Historia Parthenopea*.

<sup>16</sup> Marcelino Menéndez Pelayo. *Orígenes de la novela*, p. 153.

<sup>17</sup> Inca Garcilaso de La Vega. *Historia general del Perú*, Libro V, Capítulo XXV.

<sup>18</sup> Óscar Coello. «De Gómez Suárez de Figueroa al Inca Garcilaso de la Vega: configuración del estatuto ficcional de *La Florida del Ynga*», pp. 97-113.

Uno a uno se declararon  
doze personas para quedarse... [176, A-B].

El poema en *arte mayor* era para ser dicho por alguien que leyera de viva voz. Para eso también servía el 'arte mayor' en un mundo donde las imprentas eran escasas, los libros contados y la alfabetización una distinción. Después de las ciénagas y los manglares, de las tempestades que estrellaron sus barquichuelos por las islas de la Mar del Sur, después de salir del laberinto del desierto y encontrarse el Perú '*de metal y de melancolía*'<sup>19</sup>, que hasta entonces—que hasta antes de él—solo había sido un sueño como El Dorado, como el País de la Canela, como el reino de las Amazonas o como la Atlántida: un nombre indeciso, una posibilidad o una fe; cuando el ahora Gobernador, y en camino de ser marqués, ya lo había obtenido todo—a los 54 años de edad—solo demandó de la vida que alguien pusiera en verso la incontable aventura, la que hizo posible la gloria alcanzada. El hombre en el momento justo y en el preciso lugar para ello habría sido Diego de Silva y Guzmán. Un joven poeta cortesano, de 32 años, que había llegado al Perú para quedarse hasta el fin, escribió a su pedido el poema que Pizarro quería: el del Descubrimiento y la Fundación de un nuevo y grande país. No estuvo el poeta en la aventura primera, pero estuvo por su condición de noble, poco después, al lado de los adalides: don Francisco y, sobre todo, Hernando. De ellos recibió el relato directa y pormenorizadamente. Era soldado y aeda de oficio; y pulsaba el verso de arte mayor, es decir, el mismo tono, el mismo canto solemne y severo de aquel otro poeta y caballero —Alonso Hernández— que le había hecho unas inolvidables coplas al conquistador de Nápoles, Gonzalo Fernández de Córdova, el Gran Capitán, paradigma de juventud del ahora insigne descubridor del Perú, Francisco Pizarro.

El testimonio de los hechos reales harto confirma lo que digo. José Antonio del Busto ha reconstruido<sup>20</sup> el periplo vital de Pizarro con una minuciosidad sorprendente: después de la victoria de Cachipampa, o de las Salinas, a las afueras del Cuzco, y ejecutado Almagro el 8 de julio de

<sup>19</sup> Federico García Lorca. *Obras completas*, p. 702.

<sup>20</sup> José Antonio del Busto Durthurburu. *Pizarro*, pp. 333 y ss.

1538, llegó Francisco Pizarro a la Ciudad Imperial de los Incas, a finales de dicho mes, y permaneció todo el resto del año y todo el siguiente año de 1539; solo se regresa a Lima recién hacia marzo de 1540. El Cuzco es durante ese largo período su centro de operaciones y sale apenas por los alrededores: a perseguir a Manco Inca, a fundar San Juan de la Victoria de la Frontera de Huamanga, a descansar en Yucay, a visitar el Collao. Ya era dueño de todo. La guerra con los Almagro estaba bien acabada: al Cuzco le llega el marquesado con el que lo premia Su Majestad; del Cuzco responde, en febrero de 1539, que quiere llamarse el Marqués de los Atabillos. En el Cuzco nace, inicios de 1539, su hijo Francisco Pizarro Yupanqui, habido con aquella jovencita cuzqueña de la dinastía solar, que de veras lo quiso, y al que seguro cristianizó su amigo y hermano de camino, fray Vicente Valverde, vuelto al Cuzco, ahora como obispo —al final del poema, cuando se narra la toma de Caxamalca, la voz poética aclara, refiriéndose a Valverde: «que agora es obispo» (271-F)—. En esta época de solaz guerrero es que, seguramente, escucharon los conquistadores por boca de Silva y Guzmán *El poema del Descubrimiento del Perú*. Guillermo Lohmann Villena, encontró en el Archivo de Indias, a mediados del siglo pasado, un documento (Justicia 1066. f. 162) en donde Diego de Almagro, hijo, se quejaba de un tal Diego de Silva que después de la batalla de las Salinas recibió una encomienda que se le quitó al almagrista Alonso Díaz por haber escrito “*unas necias y maliciosas coplas de buen capitán*”<sup>21</sup>. Raúl Porras, cruzó la información con la hoja de servicios de Diego de Silva, también en el Archivo de Indias, y comprobó que, en efecto, la entrega de la encomienda se hizo y fue por orden del propio marqués, don Francisco Pizarro, y está refrendada por su secretario Alonso Picado<sup>22</sup>. Esto quiere decir, que el poema fue conocido, es decir, escuchado; y que, además, le gustó al Fundador: como en los viejos tiempos, el poeta había sabido tocar la cuerda apropiada; llevar, en su decir cortesano, el placer estético a través del oído por virtud de la octava solemne. También hemos explicado, en la bibliografía citada, que este poema es una obra escrita para ser leída en forma oral, en voz alta o recitada desde el soporte sonoro que permite

<sup>21</sup> Guillermo Lohmann Villena. «Romances, coplas y cantares de la Conquista del Perú», p. 298.

<sup>22</sup> Raúl Porras Barrenechea. «Diego de Silva, cronista de la conquista del Perú».

la cláusula dactílica (ó o o) del arte mayor, verso este no tanto métrico sino rítmico: un verso oral, por excelencia. Es de imaginar la noche, en el amplísimo y severo salón cuzqueño, con piso de piedras cuadrangulares, alumbrado por antorchas incas, al poeta cortesano haciendo lo suyo, es decir, recitándole a Pizarro, rodeado de los otros burdos descubridores, el poema, con el manuscrito en tinta aún incandescente entre sus manos:

Bien así, / como el gran rresplandor  
heriendo en los ojos / mas escureçe,  
ni menos ni más / a mí me aconteçe,  
poniendo el sentido / en *vuestro* loor:  
Eclisado el juizio / en cosa mayor,  
quanto más alto / a sentirme avalanço,  
de *vuestra* grandeça / menos alcanço,  
ciego en lo más / de *vuestro* balor [118].

Sin duda, estos datos no son importantes para el discurso semiótico en sí: la semiótica nunca habla de autor sino de enunciador; pero bien clarifican el entorno histórico y literario del texto.

## BIBLIOGRAFÍA

- BUSTO DUTHURBURU, José Antonio del. *Pizarro*. Lima, Ediciones COPÉ, 2001.
- COELLO, Óscar. *Los inicios de la poesía castellana en el Perú*. [1999]. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2001 (2.<sup>a</sup> ed.).
- . «Atabálipa, no Atabalipa: examen de un malentendido». *Actas del II Congreso de lexicología y Lexicografía "Pedro Benvenuto Murrieta"*. Lima, Academia Peruana de la Lengua, 2007.

- \_\_\_\_\_. «De Gómez Suárez de Figueroa al Inca Garcilaso de la Vega: configuración del estatuto ficcional de *La Florida del Ynca*», en *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*. Vol. 45. Enero-junio. N.º 45. Lima, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Los orígenes de la novela castellana en el Perú: La toma del Cuzco (1539)*. Lima, Academia Peruana de la Lengua-UNMSM, 2008.
- COURTÉS, Joseph. *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Madrid, Gredos, 1997.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas*. Tomo I. Madrid, Aguilar, 1980.
- GARCILASO DE LA VEGA, Inca. *Historia general del Perú*. Córdova, Viuda de Andrés Barrera, 1617.
- GREIMAS, A. J. y J. Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos, Vol. I, 1982; Vol. II, 1991.
- HERNÁNDEZ, Alonso. *Historia Parthenopea*. Roma, Impreso por Maestre Stephano Guilleri, 1516, 162 fols.
- LOHMANN VILLENA, Guillermo. «Romances, coplas y cantares de la Conquista del Perú», en *Mar del Sur*. Vol. III. Enero-febrero. N.º 9, Lima, 1950.
- LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco. *Historia general de las Indias*. Zaragoza, Casa de Pedro de Bernuz, 1555.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Orígenes de la novela*, 2.ª edición. Tomo II. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961.

MORTON, F. Rand. (ed.). «Estudio preliminar» En *La Conquista de la Nueva Castilla. Poema narrativo anónimo prerrenacentista de tema americano del siglo XVI*. Introducción de Stephen Gilman. Edición y estudio de F. Rand Morton. México, Ediciones de Andrea, 1963.

PORRAS BARRENECHEA, Raúl. «Diego de Silva, cronista de la conquista del Perú», en *El Comercio*. Lima, 7 de enero de 1951.

LA MATRIZ ROMÁNICA DE LA POESÍA DE CARLOS  
GERMÁN BELLI

LA MATRICE ROMANE DE LA POÉSIE DE CARLOS  
GERMÁN BELLI

THE ROMANIC MATRIX IN BELLI'S POETRY

Marco Martos Carrera  
Academia Peruana de la Lengua

*Resumen:*

El texto hace algunas calas en la poesía de Carlos Germán Belli en ocasión de la aparición de una antología bilingüe de su producción. Se insiste en la radical originalidad de estos versos, conseguida por esfuerzo personal a lo largo de décadas, siempre en vinculación con una matriz románica en principio latina y luego italiana y española. Belli, se dice en el texto, ocupa un lugar preferente, en la poesía peruana contemporánea y en la de la lengua castellana.

*Résumé:*

Le texte porte sur quelques recherches menées dans la poésie de Carlos Germán Belli à l'occasion de l'apparition d'une anthologie bilingue de sa production. L'on insiste à la l'originalité radicale de ces vers, obtenue à force des efforts personnels au long des décennies, toujours en lien avec une matrice romane, en principe, latine puis italienne et espagnole. Dans

le texte, l'on affirme que Belli occupe une place préférentielle dans la poésie péruvienne contemporaine et dans celle de la langue castillane.

*Abstract:*

The recent edition of a bilingual anthology honoring Belli provokes some pondering on the radical originality of his verses, a production wrought in decades always showing links with a Romanic matrix of a Latin, and later Italian and Spanish, form.

*Palabras clave:*

Belli; poesía; matriz románica; tradición y originalidad.

*Mots clés:*

Belli; poésie; matrice romane; tradition et originalité.

*Key words:*

Belli; poetry; Romanic matrix; tradition and originality.

La poesía de Carlos Germán Belli vive un momento excepcional. De catacumbas al comienzo, secreta y aparentemente discontinua, cuando apareció en 1958, pocos repararon en su radical originalidad. Era una escritura que surgía cuando otros poetas habían alcanzado justa fama. Se hablaba entonces en el Perú de la fulgurante poesía de Jorge Eduardo Eielson que había encandilado a tantos desde 1944 cuando apareció *Reinos*, se conocía la pujanza tronante de Alejandro Romualdo Valle en recitales y escritos polémicos y era natural que se prestase poca atención a un poeta de aparente tono menor que con el paso del tiempo estaba destinado a llenar el espacio mayor de la poesía en lengua castellana en el Perú y en el orbe hispano. En el parnaso peruano, de ilustres antecesores, tan diferentes entre sí, González Prada y Vallejo, Chocano y Eguren, Westphalen, Moro y Abril, Belli aparecía como un disciplinado poeta que pedía un lugar, cualquier lugar, en ese coro de aedas. Su talento, inmenso, como ahora bien se sabe, y su talante amoroso por la forma de los versos, se han conjugado para dar la poesía más diferente de cualquier otra

escrita en español contemporáneo. Esto ahora ha dejado de ser materia de discusión. Cada libro suyo abre nuevas vetas, se relaciona con la tradición de la poesía occidental y obliga a la crítica a testimoniar esas variantes, puesto que se enfrenta al riesgo de decir cosas que los lectores bien conocen, como la presencia en el estro del poeta de los líricos españoles del siglo XVI, en especial el divino Fernando de Herrera y Francisco de Medrano.

Ahora, en ocasión de la publicación en versión bilingüe, español-inglés de la crestomatía de Belli titulada *Poemas escogidos, Selected Poems\**, traducidos al inglés por Rose Shapiro, tenemos la invalorable ocasión de leer estos textos con ojos renovados que atienden a estos textos como si fuesen leídos por primera vez. Nos acercamos a ellos con una atención libre flotante de un lector de cierta experiencia que quiere mantener su capacidad de asombro ante los poemas que lo merezcan. Y como todos lo merecen, puesto que se trata de una antología de un reputado poeta, la búsqueda se hace más laboriosa.

En el canon del siglo XXI hay poetas considerados muy valiosos hace algunas décadas cuyos textos han envejecido de manera clamorosa y hay otros que tuvieron un buen lugar en su momento y que el tiempo, ese juez implacable, los ha respetado. Uno de ellos es Huidobro, que permanece lozano y llama la atención de jóvenes y de niños. Recordemos unos versos suyos porque nos van a servir de contrapunto con otros de Belli a manera de preludio de la tesis central de estas cuartillas y que no es otra que sostener que la poesía de Carlos Germán Belli tiene una matriz románica que ha nacido de los idiomas y de la cultura que vienen del latín y que están dispersos ahora en todo el mundo.

Escribe Huidobro, a final de *Altazor*:

Plegasuena

Contosorio ulalaciente

---

\* Carlos Germán Belli. *Poemas escogidos. Selected Poems*. Edición y traducción al inglés de Rose Shapiro. Lima, Editorial universitaria, Universidad Ricardo Palma, 2008.

Oraneva yu yu yo  
 Tempovio  
 Infilero e infonauta zurrosia  
 Jaurinario urarayú  
 Montañendo orarania  
 Arorasia ululacente  
 Semperiva  
                     Ivarirsa tarirá  
 Campanadio lalali  
                     Auriciente auronida  
 Lalali  
                     Io ia  
 i i i o  
 Ai a i ai i i i o ia

Enfrentados a este texto, estudiantes franceses que se preparaban para el examen de Agregación, avanzados en lengua y literatura españolas, coincidieron en decir que el texto, fragmento del canto VII del célebre poema de Huidobro, no pertenece a ningún idioma, puesto que no existen frases u oraciones que puedan reconocerse. Solo después de muchas preguntas concluyeron que la matriz del texto era el español, que probablemente la lengua del autor era el español y que era desde esa lengua que había sido concebido. En efecto, visto el poema en su conjunto, la aventura de *Altazor* que viene cayendo con el paracaídas de la poesía concluye en este balbuceo que disuelve la lengua que tenía, que semeja el lenguaje de los moribundos, ininteligible para los demás, aunque reconozcan la lengua que los origina, semejante también a la lengua de los infantes, indescifrable para todos, excepto para la madre que capta gorjeos y sonrisas y entiende urgencias y deseos. Acéptese esta imagen audaz: en el caso de Huidobro, es la lengua, madre suya, la que lo comprende, pero ni ella ni el poeta lo traducen a terceros.

Veamos ahora un texto de Carlos Germán Belli. Se trata de uno de los poemas que con el título de "Variaciones para mi hermano Alfonso", el poeta dedicó a Alfonso Belli en 1958, como ocurrió invariablemente a lo largo de muchos años. Escribe:

#### 4 (fonemas)

Al ras del suelo  
bebé gamba abokarié  
niño gamba ibiriki

Giá uomo gamba abokoró  
Con bastones troc troc  
Nella mattina gamba abokarié  
nella notte gamba abokoró  
nella mattina electrec  
trec treec treeec  
troc trooc troooc

De Belli en general, en sus comienzos, se dijo que había practicado el letrismo y solía ponerse este poema como ejemplo de tal aseveración. Era el tiempo en que la palabra de Guillermo de Torre parecía sacrosanta y era la manera de llamar a este tipo de versos, pero mucho más le acomoda el nombre de poesía fonética, una literatura de fronteras, como la soñó tiempo más tarde George Steiner en su libro *Extraterritorial*. ¿En qué lengua está escrito este poema? ¿Cuál es su matriz? Contando repeticiones hay ocho palabras en español y doce en italiano, reconocibles. Hay catorce palabras onomatopéyicas que no pertenecen a ningún idioma. ¿Cuál es la lengua del texto? Si alguien tiene una respuesta contundente, que lo diga, pero téngase en cuenta que se puede opinar de muy diferentes maneras. De lo que no cabe duda es de que hay una matriz románica en todo el poema, que atraviesa cada una de las palabras de las dos lenguas implicadas y que llega inclusive a los sonidos onomatopéyicos. Hay dos palabras claves: gamba, en italiano, pierna o pata, y bastones, en español, por supuesto se trata del ruido de los bastones de quien arrastra su pierna.

En esas "Variaciones para mi hermano Alfonso" podemos encontrar tempranamente condensadas muchas de las características de Belli. En el poema "1 (casi soneto)" se dice:

Para tu mudanza ¿dónde habrá un suelo  
de claro polvo y cálido recodo,  
en que tus breves pies con tierno modo  
equilibren la sangre de tu cuerpo?

O para tu vuelo ¿cuándo habrá un viento  
que llegue a tu costado como un soplo,  
y que te traslade de un polo a otro polo,  
pasando el edificio, el valle, el cielo?

Pues estás como dura ostra fijo,  
sin que nadie te llame y te descorra  
el plumaje del ave, hermano mío.

¿Por qué no llega la luz hasta el umbral  
de tus huesos para que tus pies corran  
por primera vez sobre el propio mar?

Belli era un poeta muy escrupuloso en sus comienzos, y ha seguido siéndolo a lo largo de su exigente carrera poética. Y este texto es buena muestra de esa bondad que mejora, sin duda todo cuanto escribe. ¿Por qué llama “casi soneto” a este poema? Empecemos por subrayar algo conocido: el soneto tal como lo conocemos en la tradición hispánica viene de Italia, inventado en la península conocida como la “bota” ha echado tantas raíces en España y en todo el orbe hispano que lo sentimos como propio. Contados uno a uno los catorce versos de Belli, siguen minuciosamente las reglas del conteo de la métrica. Se trata de versos endecasílabos. Sin embargo, se trata de un soneto heterodoxo, diferente a todos los usuales en español y todo por un pequeño detalle que tiene que ver con la distribución de los acentos. Según bien se sabe a través de los tratados de métrica, las posibilidades de acentuación en el endecasílabo español son las siguientes: acento central en sexta sílaba, o en cuarta y octava. El ochenta por ciento de los endecasílabos acentúa de esa manera. Hay otra posibilidad distinta que la acentuación dactílica, negada por Antonio Quilis, aunque la usó algunas veces Rubén Darío: 1, 4, 7, 10. El acento del endecasílabo en quinta sílaba, ha recibido el rechazo de

los teóricos. Sin embargo ha sido usado en dos ocasiones por Dante, combinado por un acento en octava. En el poema que nos ocupa Belli introduce su propia variación en la tradición hispánica. Dice:

O para tu vuelo ¡cuándo habrá un viento

Los acentos están en 2, 5, 7, 9, 10.

En el último verso del texto se dice:

por primera vez sobre el propio mar

Los acentos están en los versos 3, 5, 8, 10 y siguen esta vez la receta de Dante.

La conclusión es que, desde el punto de vista textual, de un modo bastante conciente, Belli crea un soneto que según toda la tradición románica, es español y en italiano, tiene un verso que se sale de los cánones de siglos de escritura. Una vez más, la escritura béllica, como dice Federico Schopf, se muestra, incluso en este detalle, como diferente. Ciertamente que Belli no ha vuelto a repetir este atrevimiento, pero ahí está el poema como testimonio de que la audacia se combina con la tradición en los mejores bardos.

La variación 3ª dice lo siguiente:

A la usanza de los tiempos  
en que el caballo de mar  
se cimbreaba  
entre una corriente helada  
y una tibia,  
¡ay! mi hermano  
siempre lejos,  
in pi ar  
el territorio de cal,  
in mudanza,

entre reflejo de cuello  
de paloma.

Pero la verde legumbre  
y la ave  
con u ala,  
bajarán a enriquecer  
algún día  
la entraña de u pie,  
cuando llegue  
a u ruta.  
con pedale en oriale,  
la hora de la revuelta.

Y en el poema 3b Belli escribe:

A similitud de los manantiales,  
que brotan de repente  
de la roca más dura,  
en medio del ozono azul del viento,  
la revuelta te dará facultades  
para hablar,  
escribir  
y andar sobre las nubes,  
más una chispa de hulla en la mirada.

Se recordará que su poema más importante, *Altazor*, el discurso de Huidobro era sólido, se expresaba con toda la potencia del lenguaje, con la prosodia adecuada mientras el protagonista se encontraba en el aire; a medida que se acerca a la tierra, el planeamiento se transforma en caída y el lenguaje se va transformando, deformándose hasta su disolución. En Belli, el hermano Alfonso está pegado a la tierra, irremediamente ligado a ella, va con sus bastones, troc, troc, de la mañana a la noche. Quien sueña es la poesía, que atraviesa, por así decirlo, capas geológicas de maneras distintas de poetizar, la primera de todas el casi soneto que

hemos comentado donde se sueña que el hermano camine sobre el mar. En la tradición religiosa occidental quien caminó sobre las aguas del mar fue Jesucristo, y aunque en el texto no se le menciona, la semejanza salta a la vista. En otra parte del poema, en la sección 2 se dice que el cuerpo del hermano no conoce el espacio porque nunca le ha ayudado el viento. En la parte 3a que hemos copiado, interviene la parte lúdrica de Belli, asociada a la revuelta y el lenguaje se desorganiza con humor sombrío: "con pedale en oraile, / la hora de la revuelta". Mientras *Altazor* viene a caer a tierra, Alfonso, ahorrado a sus propios bastones, es imaginado hablando y escribiendo, andando sobre las nubes. De Medrano a Marinetti, Belli escoge sus antecesores, pero se convierte en poeta mayor porque debemos leerlo por entero para apreciar mejor cada una de sus partes. El tema de la fraternidad reaparece a lo largo de todo el camino poético bélico. Parece poeta de la antigua Roma el que canta en estas silvas de "Acción de gracias" de 1992:

### Recuerdo de hermano

Al fin he descubierto palmo a palmo  
 cómo es la superficie de tus días,  
 y he debido cruzar osadamente  
 las montañas ceñidas por las nubes  
 y espumosos océanos que braman,  
 hasta llegar al punto  
 del cual tú nada sabes,  
 aunque allí tus espirituales huellas  
 diviso y palpo en todos los confines,  
 donde nunca has estado ni un instante.

[...]

Pues nunca más te vuelvo las espaldas,  
 y como en el pasado ambos estamos  
 en la cuna, en el cuarto, en la morada  
 bajo los dulces ojos maternos,  
 tal ligados por una fibra idéntica;

y la esfera fatal  
 y la esfera feliz  
 (la tuya y la mía) se unen en la casa  
 de papa y mamá, en cuya compañía  
 de nuevo como ayer, y así por siempre.

Poeta de los afectos más íntimos, durante toda su carrera poética, Belli ha alimentado el fuego del ara familiar con versos variados, intensos e inolvidables.

Otro asunto capital en la poesía de Belli es la manera de tratar lo femenino y, una vez más, se entronca con los poetas de tradición latina. La deidificación de la mujer es occidental y viene de la tradición provenzal y, de manera especial de dos poetas italianos, Dante y Petrarca. Y es con ellos con los que directamente se vincula Belli y con Arnaut Daniel por el aspecto formal de las sextinas que también bebió en el nunca suficientemente recordado Gutierre de Cetina. Dante tuvo por Beatriz amor constante más allá de la muerte como diría Quevedo. Y Freud recuerda que el hombre vive toda su existencia simbólica al lado de lo femenino: la madre, la esposa y la muerte, que es femenina en casi todos los idiomas. El primer texto publicado por Belli nos anuncia la naturaleza metafísica de su amor por la mujer:

### Poema

Nuestro amor no está en nuestros respectivos  
 y castos genitales, nuestro amor  
 tampoco en nuestra boca, ni en las manos:  
 todo nuestro amor guárdase con palpito  
 bajo la sangre pura de los ojos.  
 Mi amor, tu amor, esperan que la muerte  
 Se robe los huesos, el diente y la uña,  
 esperan que en el valle solamente  
 tus ojos y mis ojos queden juntos,  
 mirándose ya fuera de sus órbitas,  
 más bien como dos astros, como uno.

Estos versos que parten de la realidad y se proyectan a las esferas celestes forman parte de un haz de poemas que a lo largo de décadas idealizan a la mujer concreta que conoce el poeta. Pero existe también el camino inverso, la invocación a la mujer de los sueños que no puede parecerse a ninguna de la que existe en las tierras de los humanos. Así ocurre en el poema siguiente:

### Las fórmulas mágicas

Tienen el fino peso de la arena  
 las fórmulas mágicas que nos vienen  
 a través de los sueños:  
 trasforman al amor  
 y me entregan una mujer fantasma,  
 la que cruza el puente y no llega a Lima.

Estas dos figuras femeninas, la mujer concreta desde la cual se sueña y se llega a todo el universo, y la mujer fantasmal del mundo de las ideas de Platón se contraponen en toda la poesía bélica y a veces se hacen una como en el bellísimo poema de "Por el monte debajo" de 1966.

### A mi esposa

Ya valerme yo quiero pues siquiera  
 del corto ocio que por ventura gozo,  
     y publicar mis gracias  
     por uniros conmigo,

sin tomar vos el tientto a mi linaje,  
 que tan lejano al vuestro se veía,  
     bajo el ceño del látigo,  
     como del Orión al orbe.

Porque prójimos no éramos nosotros,  
 y en horma yo lucía de cuadrúpedo,  
     del hocico a la cola,  
     exactamente un bruto.

Tal estado ¿qué? Por los dioses no,  
 ni en el materno claustro fue jamás,  
     sino a la orilla fiera  
 del Betis que me helaba.

Mas vos llegasteis hasta el pesebre mío,  
 Y mudado fui a vuestra ufana grey,  
     por siempre recobrado  
 la faz y el seso humano.

Entre las muchas leyendas que circulan sobre Orión hay una que conviene recordar de modo especial: Orión tenía la facultad de caminar sobre el mar sin mojarse los pies. El tipo de composición escogido por Belli es el cuarteto lira o cuarteto alirado que combina cuatro versos, dos endecasílabos y dos heptasílabos. Como ocurre en muchos casos, Belli modifica las versiones tradicionales que riman generalmente de forma consonante el primer verso con el tercero y el segundo con el cuarto. La musa "cibernética" de Belli prescinde de la rima y utiliza versos blancos. El poeta se compara con un cuadrúpedo en un pesebre, y es la dama, tratada con un respeto inmenso a través del "vos" de uso muy restringido en el Perú, que utilizamos solo en momentos solemnes, la que acude al pesebre. En la entrelinea se asocian otros significados. El pesebre es el lugar natural de animales, pero en la tradición occidental, también es el lugar del nacimiento de Jesús. Desamparado el poeta, como un niño o como un animal, necesita de un auxiliar mágico, la mujer esposa que resuelve todos los problemas a partir del momento de su aparición. Freud sostenía que es sobre las relaciones tempranas con la madre que todos los individuos construimos nuestras relaciones afectivas en todas nuestras vidas. Hay algo en los hombres que nos mantiene niños y son las mujeres las que crean un orden y lo sostienen. Mujer concreta, la esposa tiene rasgos importantes del ideal, uno de ellos, crear espacios amenos, no como los del Betis helado, sino concretos y tangibles. Pero la búsqueda continúa, porque la vida es perpetuo cambio y dolor y nunca llegamos al país de los sueños. En *Canciones y otros poemas* de 1982, el poeta escribe:

En qué punto del firmamento o suelo  
habitas (interrogo hora tras hora  
a las nubes que avanzan por el cielo);

y te busco con el mayor anhelo,  
aunque infinita fuera la demora  
por escudriñar todo el cielo y suelo.

Penetro del arcano el denso velo,  
aun hurtando los rayos de la aurora,  
y en la oscuridad dejo por ti el cielo.

Bien vale contratiempos y desvelos  
el conocer por fin donde tu moras,  
si en la bóveda arriba o en el suelo.

Y poco importa el riguroso hielo,  
ni el fuego del infierno que desdora,  
pues mirarte prefigurará el cielo.

Basta con verte cuando duermo o velo,  
distante en las antípodas ahora,  
que si no te vislumbro acá en el suelo,  
seguro se me cerrarán los cielos.

El poema, compuesto con toda gracia en tercetos medievales que rematan en un cuarteto está dirigido a una deidad femenina, que bien puede ser la propia poesía, objeto de tantos desvelos. En un lado secreto del estro del poeta, la poesía se hace sinónimo con la mujer. Ambas son deidades que se anhelan, pero es en misterio, en lo desconocido, que mantienen su encanto y su gracia.

El libro *Bajo el sol de la medianoche rojo* de 1990 trae otro poema que quisiéramos reseñar brevemente. El título del libro, sin duda rememora los textos del gran poeta árabe andaluz Ibn el Arabi. El poema que copiamos tiene sin duda esa entraña metafísica que da sustancia al amor. El primer

Belli, el del poema "Nuestro amor no está en nuestros respectivos y castos genitales" viene a coincidir con el Belli maduro que se expresa de la siguiente manera:

### El nudo

Esa increíble infinitud del orbe  
no codico ni un mínimo pedazo  
más sí el espacio de tu breve cuerpo  
donde ponerme al fin a buen recaudo,  
en el profundo de tus mil entrañas,  
que enteras conservaste para mí.  
Al diablo el albedrío de la vida,  
sumo don de los hados celestiales,  
y nada más que estar en ti prefiero  
sujeto a tu carnal y firme brazo,  
que si vas a las últimas estrellas  
contigo ir paso a paso yo también.  
Es así el vivir día y noche siempre  
bien atado a ti con el carnal nudo,  
aunque es verdad del todo libremente,  
pues de la tierra al cielo voy y vengo.

De los poemas amorosos de Belli, donde se entremezcla la idea de mujer, con la de musa, y la de poesía, éste es el que resuelve la contradicción entre las apetencias carnales y la necesidad de trascendencia. El poeta va entre la tierra y el cielo libremente. En cambio, unos años antes, en 1979, todavía escribía en su texto "Farewell to Poetry (Adiós poesía)"

Que ya me aparto repentinamente  
me voy como un pobre borriquillo  
expulsado del resto de los brutos,  
en definitiva solo por los campos,  
desligándome de ti, ¡ay musa mula!  
de tus soplo y tus ancas para siempre,  
que nunca fuiste mía por más que hice.

De un poeta conocemos sus realizaciones, lo que muestran sus libros página a página. Ignoramos con frecuencia los desvelos, los tropiezos, los encontronazos con la musa mala que no entrega sus dones. Si Belli ha llegado al lugar de preeminencia que tiene en la poesía en lengua española es porque ha sabido volver dócil a la apetecible musa mala, ha logrado transfigurarla en una diosa benévola que le ofrece sus bondades a tutiplén. Así lo reconoce él mismo en su poema "Canción del perito en nada" que aparece en su libro *En el restante tiempo terrenal* de 1990. Escribe ahí, al finalizar el texto:

Gracias, oh Canción, que sois compasiva  
de aquel ser de tan lastimeros hechos,  
vos hija linajuda  
de la itálica atávica retórica,  
que pese a todo habéis así albergado  
en vuestro verbal seno,  
a quien perito es en la pura nada,  
aunque maravillado de vivir  
en la brevedad de un espacio acá.

Concluimos diciendo que la poesía de Carlos Germán Belli, peruana hasta los huesos, tiene sus orígenes remotos en la poesía española del siglo XVI, en la italiana de Dante y Petrarca, y más remotamente, en la latina de Horacio, Ovidio y Virgilio, y conserva todavía los ecos de la Grecia que soñamos, de Hefestos y Poseidón, de Zeus y Minerva. Por todo lo dicho, hemos escogido la palabra románica para caracterizarla.

## BIBLIOGRAFÍA

- BELLI, Carlos Germán. *Poemas escogidos. Selected Poems*. Edición y traducción al inglés de Rose Shapiro. Lima, Editorial Universitaria, Universidad Ricardo Palma, 2008.
- BRAVO, José Antonio. *La generación del 50: hombres y letras*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Instituto Raúl Porras, Okura Editores, 1989.
- DELGADO, Wáshington. *Historia de la literatura republicana*. Nuevo carácter de la literatura del Perú independiente. Lima, Ediciones Rikchay, 1980.
- HILL, Nick. *Tradición y originalidad en la poesía de Carlos Germán Belli*. Madrid, Editorial pliegos, 1985.

ESBOZO FONOLÓGICO DEL QUECHUA DE  
AURAHUÁ-CHUPAMARCA

ÉBAUCHE PHONOLOGIQUE DU QUECHUA  
D'AURAHUÁ-CHUPAMARCA

PHONOLOGICAL APPROXIMATION TO THE  
QUECHUA OF AURAHUÁ-CHUPAMARCA

Isabel Gálvez Astorayme  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

*Resumen:*

El presente es un esbozo de la fonología del quechua de Aurahuá-Chupamarca. Presentamos una descripción de la distribución de los segmentos discretos en la cadena hablada y los diversos procesos que subyacen al grupo dialectal, motivo de nuestra investigación.

*Résumé:*

Cet article est une ébauche de la phonologie quechua d'Aurahuá-Chupamarca. Nous présentons une description de la distribution des unités discrètes dans la chaîne parlée et les différents processus qui sous-jacent à ce groupe dialectal, sujet de notre recherche.

*Abstract:*

The distribution of discreet segments and the various processes underlying

the variety of Quechua spoken in Aurahuá-Chupamarca are described in this article.

*Palabras clave:*

Lingüística andina; fonología; dialecto de frontera; quechua de Aurahuá-Chupamarca.

*Mots clés:*

Linguistique andine; phonologie; dialecte de frontière; quechua d'Aurahuá-Chupamarca.

*Key words:*

Andean linguistics; phonology; Aurahuá-Chupamarca's Quechua; Quechua variation.

## 0. Introducción

El presente artículo forma parte de un proyecto de investigación de largo alcance sobre los dialectos fronterizos de Aurahuá-Chupamarca, realizado por el Instituto de Investigaciones Lingüísticas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

El quechua de Aurahuá-Chupamarca se habla en los distritos de Aurahuá y Chupamarca, pertenecientes a la provincia de Castrovirreyna, en el departamento de Huancavelica. Lingüísticamente, es un dialecto de frontera, ya que se encuentra entre el quechua huanca o QI y el quechua ayacuchano o QII, según la zonificación dialectal propuesta por Alfredo Torero. Las semejanzas con el quechua I son de tipo fonológico y morfológico, mientras que léxicamente se acerca a la variedad de Ayacucho.

Nuestro trabajo consiste en la presentación del sistema de unidades fonológicas en el quechua de las zonas ya mencionadas. También se da cuenta de los principales procesos fonológicos que evidencia este dialecto.

Por otro lado, nuestra descripción de fenómenos fonológicos se formaliza a través de reglas. En primer lugar, se presenta un cuadro de los segmentos discretos del quechua de Aurahuá-Chupamarca con la consiguiente distribución. Luego, se dan a conocer los procesos de mayor relevancia para nuestro análisis.

## 1. El sistema fonológico del quechua de Aurahuá-Chupamarca

El sistema fonológico del quechua de Aurahuá-Chupamarca consta de diecisiete consonantes y seis segmentos vocálicos. Estos segmentos son unidades que generan oposición distintiva; en consecuencia, debemos tomarlos en cuenta para la presentación del inventario fonológico de esta variedad.

Los datos dan cuenta de que cada uno de los segmentos que se presentan a continuación se encuentra en una relación de contraste, a saber, una relación en la que se evidencia la ocurrencia de éstos en el mismo contexto. Por otro lado, nuestro conocimiento de otras variedades quechuas ha permitido el cotejo a nivel segmental de los posibles cambios a través del tiempo. Partimos del supuesto de la dinamicidad lingüística como motivador de la simplicidad en el sistema y nuestra hipótesis intentará validarse a través de los datos. A continuación presentamos el cuadro de unidades distintivas en el quechua de Aurahuá-Chupamarca:

### 1. 1. Cuadro de consonantes

|                 | Labial | Alveolar | Palatal | Retrofleja | Velar | Posvelar |
|-----------------|--------|----------|---------|------------|-------|----------|
| Oclusivas       | p      | t        |         |            | k     | q        |
| Africadas       |        |          | č       | č̣         |       |          |
| Fricativas      |        | s        | š       |            |       | h        |
| Nasales         | m      | n        | ñ       |            |       |          |
| Laterales       |        | l        | λ       |            |       |          |
| Vibrantes       |        | r        |         |            |       |          |
| Semiconsonantes | w      |          | y       |            |       |          |

### 1. 1. 1 Ocurrencia de consonantes

La realización de todos los fonemas se da en todas las posiciones de lexema, con excepción de los fonemas /p, t, č, ĉ, h, l/, que no ocurren en posición final absoluta de palabra. El fonema fricativo aspirado glotal /h/, aparece únicamente en posición inicial de palabra. A continuación, presentaremos cada una de las unidades distintivas del quechua de Aurahuá-Chupamarca con una pequeña muestra en la que se verifique la ocurrencia de ellas en los ambientes en los que permitan sostener su carácter de elementos que genere oposición o contraste.

/p/ Oclusiva bilabial sorda.

|          |          |
|----------|----------|
| /pišqu/  | 'pájaro' |
| /pačak/  | 'cien'   |
| /sapi/   | 'raíz'   |
| /uĉpa/   | 'ceniza' |
| /laplin/ | 'hoja'   |

Contextos de ocurrencia:

##\_\_  
V\_\_V  
\_\_ \$  
\$\_\_

/t/ Oclusiva Alveolar sorda.

|         |           |
|---------|-----------|
| /tuta/  | 'noche'   |
| /itana/ | 'hortiga' |
| /putka/ | 'turbio'  |
| /qušta/ | 'arder'   |
| /suti/  | 'nombre'  |

Contextos de ocurrencia:

##\_\_  
V\_\_V

\_\_ \$  
\$ \_\_

/k/ Oclusiva velar sorda.

|         |           |
|---------|-----------|
| /kiʎa/  | 'luna'    |
| /yaku/  | 'agua'    |
| /wiksa/ | 'vientre' |
| /čaka/  | 'puente'  |
| /učuk/  | 'pequeña' |

Contextos de ocurrencia:

## \_\_  
V \_\_ V  
\_\_ \$  
\$ \_\_  
( \_\_ ##)

/q/ Oclusiva uvular sorda.

Este segmento se presenta a través de cuatro variantes alofónicas; en consecuencia, debemos determinar las condiciones de ocurrencia de cada una, ya que se encuentran en una relación de distribución complementaria. Esto supone que los contextos en los que aparezca uno no puede aparecer el otro. En suma, los alófonos del segmento en cuestión son la consonante fricativa uvular sorda [X], la fricativa uvular sonora [ɣ], la oclusiva uvular sorda [q], y finalmente, la oclusiva uvular sonora [G]. A continuación presentaremos los alófonos acompañados de una muestra representativa y los respectivos contextos de ocurrencia de cada uno.

[X] Fricativa uvular sorda. Este alófono de /q/ se manifiesta en posición inicial o final de sílaba, en posición interna o final absoluta de palabra.

|        |        |        |
|--------|--------|--------|
| /qam/  | [Xám]  | 'tú'   |
| /quča/ | [Xóča] | 'pozo' |

|         |         |          |
|---------|---------|----------|
| /atuq/  | [átuX]  | 'zorro'  |
| /paqpa/ | [páXpa] | 'cabuya' |

Las condiciones se pueden formalizar de la siguiente manera:

$$/q/ \longrightarrow [X] / \left\{ \begin{array}{l} \#\_\_\_ \\ \_\_\#\# \\ \_\_\$ \end{array} \right\}$$

[ɣ] Fricativa uvular sonora. Esta variante se presenta en posición intervocálica y ante los segmentos sonantes /r, l/. Por consiguiente, podríamos definir que las condiciones para que aparezcan estos segmentos son distintas a las del alófono anterior; es decir, el segmento fricativo uvular sordo.

|        |        |         |
|--------|--------|---------|
| /aqu/  | [áɣo]  | 'arena' |
| /piqa/ | [piɣa] | 'seso'  |
| /urqu/ | [óɣo]  | 'cerro' |
| /aqɭa/ | [áɣla] | 'flaco' |

La siguiente regla permite formalizar la ocurrencia del alófono de la siguiente manera:

$$/q/ \longrightarrow [ɣ] / \left\{ \begin{array}{l} V\_V \\ (\_\_) C \text{ sonante } (\_\_) \end{array} \right\}$$

[q] Oclusiva uvular sorda. Este alófono sólo ocurre con consonantes palatales de cualquier clase. El condicionamiento está determinado por este rasgo o propiedad palatal.

|         |         |                                              |
|---------|---------|----------------------------------------------|
| /alqu/  | [aɭqo]  | 'perro'                                      |
| /qulqi/ | [Xóɭqɛ] | 'dinero'                                     |
| /pučqu/ | [púčqo] | 'ácido'                                      |
| /pišqu/ | [pišqo] | 'pájaro'                                     |
| /pučqu/ | [púčqo] | 'cuenco formado por la unión de ambas manos' |

Para el alófono involucrado planteamos la siguiente regla:

/q/ → [q] / \_\_ C palatal

[G] Oclusiva uvular sonora. Este segmento se realiza en contacto con una consonante nasal. Por consiguiente, las características sonoras de este segmento permiten la asimilación del rasgo de sonoridad. A continuación damos cuenta de dos entradas que muestren el contexto en el que se presenta el alófono.

|         |         |           |
|---------|---------|-----------|
| /sunqu/ | [suŋGo] | 'corazón' |
| /singa/ | [siŋGo] | 'nariz'   |

Las condiciones podemos plantearlas mediante la siguiente regla:

/q/ → [G] / \_\_ C nasal

/č/ Africada palatal sorda. No ofrece ninguna variación alofónica. Presentamos una muestra significativa que da cuenta de segmentos y los contextos de ocurrencia.

|         |         |           |
|---------|---------|-----------|
| /čaki/  | [čáki]  | 'seco'    |
| /qiča/  | [Xéča]  | 'diarrea' |
| /čukča/ | [čúkča] | 'cabello' |
| /kička/ | [kička] | 'espina'  |

Contextos de ocurrencia:

##\_\_  
V\_\_V  
\_\_\$  
\$\_\_

/ê/ Africada palatal retrofleja.

|        |        |           |
|--------|--------|-----------|
| /êaki/ | [êáki] | 'pie'     |
| /êiêu/ | [êiêu] | 'preñada' |

|          |          |          |
|----------|----------|----------|
| /uĉpa/   | [úĉpa]   | 'ceniza' |
| /punĉaw/ | [púnĉaw] | 'día'    |

Contextos de ocurrencia:

##\_\_  
V\_\_V  
\_\_\$  
\$\_\_

/s/ Fricativa alveolar sorda.

|         |         |                    |
|---------|---------|--------------------|
| /sara/  | [sára]  | 'maíz'             |
| /yasqa/ | [yásqa] | 'anciano'          |
| /a:na/  | [á:na]  | 'zorrino'          |
| /masa-/ | [mása-] | 'tender, extender' |

Contextos de ocurrencia:

##\_\_  
V\_\_V  
\_\_\$  
\$\_\_  
\_\_##

/š/ Fricativa alveopalatal sorda. Se realiza en todos los ambientes.

|            |               |
|------------|---------------|
| /šipaš/    | 'mujer joven' |
| /šuɫwakay/ | 'lagartija'   |
| /mušuq/    | 'nuevo'       |
| /ašnu/     | 'jumento'     |
| /wišla/    | 'cucharón'    |

/h/ Fricativa aspirada glotal. Únicamente se da en posición inicial absoluta.

|         |            |
|---------|------------|
| /huk/   | 'uno'      |
| /hatun/ | 'grande'   |
| /hiĉi-/ | 'carmenar' |

Contexto de ocurrencia:

##\_\_

/m/ Nasal bilabial. Se realiza en posición inicial de sílaba, posición intervocálica y posición inicial y final absoluta de palabra.

|          |          |                    |
|----------|----------|--------------------|
| /masa/   | [mása]   | 'yerno'            |
| /maša-/  | [máša-]  | 'tender, extender' |
| /mawka/  | [máwka]  | 'objeto usado'     |
| /uma/    | [úma]    | 'cabeza'           |
| /qam/    | [Xám]    | 'tú'               |
| /warmi/  | [wármí]  | 'mujer'            |
| /lumčuy/ | [lúmčuy] | 'nuera'            |

Contextos de ocurrencia:

##\_\_

V\_\_V

\_\_##

\$\_\_

\_\_\$

/n/ Nasal alveolar sonora. Este segmento se presenta en el nivel de superficie a través de tres alófonos, los cuales son el producto de la aplicación de una regla asimilatoria en la representación subyacente. El proceso natural que se aplica es el de asimilación de punto de articulación; a saber, la consonante nasal asocia las propiedades articulatorias del segmento obstruyente que la acompaña.

[ŋ] Nasal velar sonora. Este segmento es producto de la asimilación de las propiedades dorsales del segmento obstruyente que le sigue. Se trata de un caso de asimilación del punto articulatorio. Por otro lado, también evidenciamos la preferencia de la forma velar en posición final de palabra. Este hecho es propio de las lenguas naturales, dado que la distribución del segmento nasal velar en este contexto es parte de la naturaleza articulatoria en lenguas en las que la consonante nasal es producto derivado y no se encuentra especificada en el léxico. En

el capítulo de procesos fonológicos abordaremos minuciosamente este fenómeno. A continuación algunos ejemplos:

|         |          |
|---------|----------|
| [máŋka] | ‘olla’   |
| [síŋGa] | ‘nariz’  |
| [hátuŋ] | ‘grande’ |

/n/ → [ŋ] / \_\_ C velar

[ɲ] Nasal palatal sonora. Este segmento aparece junto a consonantes palatales. Nuevamente estamos frente a un caso típico de asimilación del punto de articulación de la consonante palatal que se encuentra inmediatamente después del segmento que padece el cambio.

|          |             |
|----------|-------------|
| [čuɲčul] | ‘intestino’ |
|----------|-------------|

/n/ → [ɲ] / \_\_ C palatal

[n] Nasal alveolar sonora. Aparece en los demás contextos. La distribución de este segmento es variada. Así tenemos:

|         |           |
|---------|-----------|
| [nina]  | ‘candela’ |
| [ášnu]  | ‘jumento’ |
| [mána]  | ‘no’      |
| [á:nas] | ‘zorrino’ |

Los contextos de ocurrencia son los siguientes:

## \_\_

\$ \_\_

V \_\_ V

/ɲ/ Nasal palatal sonora. Este segmento tiene carácter distintivo y se encuentra en posición inicial y posición intervocálica, oponiéndose de esta manera con el segmento nasal alveolar sonoro /n/.

|         |         |          |
|---------|---------|----------|
| /Datin/ | [Dátin] | 'higado' |
| /waDɔ-/ | [wáDɔ-] | 'morir'  |

/l/ Lateral alveolar sonora. Se realiza en posición inicial de sílaba y, con menos frecuencia, en posición final absoluta.

|          |          |                           |
|----------|----------|---------------------------|
| /laqay/  | [laɾay]  | 'caserón'                 |
| /lawa/   | [láwa]   | 'comida a base de cebada' |
| /luqu/   | [lóɾo]   | 'morro'                   |
| /čunčul/ | [čɔDčul] | 'intestino'               |

/r/ Vibrante simple alveolar sonora. Este segmento se presenta mediante dos alófonos, los cuales se encuentran en contextos bastante específicos. Los datos que presentamos a continuación están divididos en dos bloques según corresponda a cada sonido descrito:

[r] Vibrante simple sonora. Este segmento no se presenta en posición final absoluta de palabra. El contexto predilecto de este segmento es el inicio silábico o arranque. Es probable; sin embargo, encontrar este segmento consonántico en posición coda de sílaba interna, aunque en menor medida.

|         |           |
|---------|-----------|
| [rúna]  | 'persona' |
| [riti]  | 'hielo'   |
| [pára]  | 'lluvia'  |
| [warmi] | 'mujer'   |

Contextos de ocurrencia:

##\_\_  
V\_\_V  
\_\_ \$

[ř] Vibrante retrofleja asibilada. Este segmento se presenta únicamente en posición final de palabra.

|          |            |
|----------|------------|
| [kiswař] | 'árbol'    |
| [xóyλoř] | 'estrella' |
| [púrař]  | 'pluma'    |

Contexto único de ocurrencia:

\_\_ ##

/w/ Semiconsonante velar sonora. Se realiza en todos los ambientes.

|         |         |                |
|---------|---------|----------------|
| /wasi/  | [wási]  | 'casa'         |
| /waĉa-/ | [wáĉa-] | 'parir'        |
| /ĉawa/  | [ĉáwa]  | 'crudo'        |
| /mawka/ | [máwka] | 'objeto usado' |
| /quqaw/ | [quɤaw] | 'fiambre'      |
| /ĉuĉaw/ | [ĉúĉaw] | 'maguey'       |

/y/ Semiconsonante palatal sonora. Se realiza en posición intervocálica, inicio de sílaba, final de sílaba y final absoluta de palabra.

|         |         |           |
|---------|---------|-----------|
| /yanta/ | [yánta] | 'leña'    |
| /yaku/  | [yáku]  | 'agua'    |
| /puyɤ/  | [púɤ]   | 'neblina' |
| /ĉuyĉi/ | [ĉuyĉi] | 'pollito' |
| /uray/  | [úray]  | 'abajo'   |
| /λuy/   | [lúɤ]   | 'todo'    |

Contextos de ocurrencia:

## \_\_

\_\_ \$

\_\_ ##

V \_\_ V

## 1. 2. Cuadro de vocales

El quechua de Aurahuá-Chupamarca mantiene el rasgo de cantidad como elemento que define diferencias significativas a nivel vocálico. La vocal, en tanto núcleo silábico, define oposiciones mediante el rasgo de alargamiento. En ese sentido, es similar al comportamiento que ofrece el quechua I. De esta manera planteamos que la cantidad es una propiedad léxica, es decir, una propiedad especificada en el lexicon del hablante. Por tanto, debe entenderse que en el quechua de Aurahuá-Chupamarca opera el valor distintivo de las vocales breves y largas, entendiendo por esto que la cantidad vocálica es información no predecible, cuyo estatus fonémico se encuentra en la representación subyacente. De esta manera, las vocales largas no son explicables a través de mecanismos derivativos como la aplicación de reglas fonológicas. En suma, las vocales largas forman parte del marco no predictivo característico de la forma fonológica. A continuación presentamos un cuadro vocálico con los segmentos distintivos en el quechua de Aurahuá-Chupamarca.

|       | Anterior |       | Central |       | Posterior |       |
|-------|----------|-------|---------|-------|-----------|-------|
|       | Breve    | Larga | Breve   | Larga | Breve     | Larga |
| Alta  | i        | i:    |         |       | u         | u:    |
| Media |          |       |         |       |           |       |
| Baja  |          |       | a       | a:    |           |       |

Algunos casos de contraste entre vocales cortas y largas los tenemos en los siguientes pares mínimos:

|         |             |
|---------|-------------|
| /tipa/  | 'prender'   |
| /ti:pa/ | 'prendedor' |
| /puka/  | 'rojo'      |
| /pu:ka/ | 'soplar'    |

Otros datos en los que se constata la presencia de vocales largas son los siguientes:

|          |               |
|----------|---------------|
| /u:ru/   | 'gusano'      |
| /u:šqu/  | 'gato montés' |
| /a:Das/  | 'zorrillo'    |
| /pa:ris/ | 'placenta'    |
| /qu:pa/  | 'basura'      |
| /ti:pa/  | 'prendedor'   |

Por otro lado, las vocales altas /i, u/ poseen una variación alofónica en lo que respecta al grado de apertura, ya que al entrar en contacto con consonantes velares y posvelares devienen en vocales abiertas. El proceso de apertura vocálica se efectúa de la siguiente manera:

$$/i, u/ \longrightarrow [I, U] \quad / \quad \left\{ \begin{array}{l} C \text{ posalveolar} \\ C \text{ velar} \\ C \text{ glotal} \end{array} \right\}$$

Con consonante posalveolar o alveopalatal retrofleja, tenemos los siguientes casos:

|        |        |           |
|--------|--------|-----------|
| /ĉiĉu/ | [ĉĭĉU] | 'preñada' |
| /ĉupa/ | [ĉŮpa] | 'cola'    |
| /kaĉi/ | [káĉI] | 'sal'     |

En contacto con consonantes velares presentamos los siguientes casos:

|         |         |           |
|---------|---------|-----------|
| /kiĉa-/ | [kĭĉa]  | 'abrir'   |
| /wiksa/ | [wĭksa] | 'vientre' |
| /kunka/ | [kŮŋka] | 'cuello'  |

Contextualizadas junto con consonantes posvelares:

|         |         |           |
|---------|---------|-----------|
| /qišta/ | [Xĭšta] | 'nido'    |
| /wiqui/ | [wĭŋI]  | 'lágrima' |
| /qiwa/  | [Xĭwa]  | 'pasto'   |
| /qišta/ | [Xĭšta] | 'nido'    |

|         |         |              |
|---------|---------|--------------|
| /qušu/  | [XÚšu]  | 'tos'        |
| /unquy/ | [ÚŋɾUy] | 'enfermedad' |

Por otro lado, aun cuando la cantidad vocálica es una propiedad léxica, la disposición de tales segmentos es sumamente restringida, ya que la encontramos preferentemente en voces bisilábicas y, únicamente en la primera sílaba empezando de la izquierda. A continuación, presentamos nuevamente los casos expuestos anteriormente:

|         |         |             |
|---------|---------|-------------|
| /sa:pi/ | [sá:pi] | 'raíz'      |
| /ti:pa/ | [tí:pa] | 'prendedor' |
| /a:nas/ | [á:nas] | 'zorrino'   |

## 2. El acento

El acento en el quechua de Aurahuá-Chupamarca no es una propiedad fonémica; es decir, no es de carácter léxico. Esta afirmación supone que el acento en el quechua de Aurahuá-Chupamarca sigue el patrón de acentuación regular de la gran mayoría de variedades; por consiguiente, se desprende de esta afirmación que el patrón acentual es claramente predecible (grave). Presentamos una pequeña lista de datos para dar cuenta de la acentuación grave del quechua de esta zona:

|          |           |
|----------|-----------|
| [kánaŋ]  | 'ahora'   |
| [ášna-]  | 'apestar' |
| [sápra]  | 'barba'   |
| [úma]    | 'cabeza'  |
| [máska-] | 'buscar'  |
| [máray]  | 'batán'   |

## 3. Procesos fonológicos

Se detectan una serie de fenómenos o procesos fonológicos a nivel segmental. Cada proceso que describiremos en este apartado será explicado

mediante mecanismos formales (reglas), en los cuales se especificarán los rasgos involucrados en tales modificaciones o cambios. Los datos serán contrastados con otras variedades para dejar constancia de los procesos históricos o diacrónicos. Por otro lado, también se caracterizan los procesos posibles de ser formalizados mediante contextos específicos. Los datos que pueden ser predecibles forman el grupo de cambios de tipo sincrónico, en tanto consideración metodológica para determinar y explicar variantes alofónicas, haciendo abstracción del dinamismo natural y constante que caracteriza a los sistemas lingüísticos.

### 3. 1. Asimilación de punto de articulación

La consonante nasal asimila el punto de articulación del segmento adyacente de características obstruyentes. Este proceso consiste en la asociación de los rasgos articulatorios de los segmentos consonánticos de distinto punto de articulación. Formalmente, este fenómeno asimilatorio puede ser explicado mediante la siguiente regla:

$$\begin{array}{c}
 / n / \rightarrow \left\{ \begin{array}{c} n \\ m \\ \eta \\ \text{ŋ} \end{array} \right\} / \text{_____ P.A.} \\
 \left( \begin{array}{c} +\text{nasal} \\ +\text{coronal} \\ +\text{anterior} \end{array} \right) \rightarrow \left( \begin{array}{c} \alpha \text{ alto} \\ \beta \text{ post.} \end{array} \right) / \text{_____} \left( \begin{array}{c} \alpha \text{ alto} \\ \beta \text{ post.} \end{array} \right)
 \end{array}$$

El caso anterior predice una modificación en los rasgos constitutivos de la nasal en la representación subyacente, lo cual da como resultado en el nivel de superficie consonantes nasales con distinto punto de articulación. El output es producto de la asociación de rasgos de punto de articulación de la consonante adyacente; así, la nasal velar [ŋ] es producto de la asimilación de los rasgos relacionados con el dorso de la lengua ([alto] y [posterior]). En consecuencia, la forma superficial o fonética es detectada

mediante contextos específicos. De igual manera, podemos afirmar que la consonante nasal palatal [ɲ], está determinada por la consonante palatal que contagia los rasgos articulatorios pertenecientes al cuerpo de la lengua; sin embargo, los valores binarios cambian si establecemos la comparación entre la consonante palatal y la velar, dado que el segmento velar está configurado mediante los rasgos alto y posterior en sus valencias positivas, mientras que el segmento palatal es solamente [+alto], pero [-posterior]. Por otro lado, el segmento nasal alveolar es el que hemos determinado como la forma subyacente a la consonante alveolar en la medida en que su distribución ofrece un marco de menor predictibilidad en comparación con las consonantes velar y palatal cuyo contexto es específico.

### 3. 2. Fricativización de oclusiva uvular sorda /q/

El segmento oclusivo uvular sordo del quechua de Aurahuá-Chupamarca presenta una variación alofónica sumamente compleja; sin embargo, los contextos de ocurrencia de cada uno de los alófonos involucrados son específicos. El segmento se fricativiza en posición inicial y final de palabra. Al respecto, podemos afirmar que se ha observado la tendencia a la fricativización de este segmento en ciertas variedades como la ayacuchana, y en otras variedades simplemente el segmento ha desaparecido por completo, tal es el caso del quechua wanka: [ɲua] en vez de [ɲuχa] para el pronombre de primera persona singular. Planteamos que el proceso es producto del debilitamiento de las consonantes oclusivas en ciertas condiciones, a saber, la adyacencia con vocales, las cuales portan el rasgo [+continuo]. Por otro lado, la posición coda silábica y final de palabra condicionan la fricativización e incluso la elisión o desaparición de sonidos. Nuestra propuesta es esbozada en una regla que formaliza el proceso en cuestión. El marco predictivo tiene en cuenta las condiciones en las que tal proceso ocurre, que son: junto con elementos vocálicos, posición coda y final de palabra. La regla puede ser graficada como sigue:



La regla anterior predice claramente que al entrar en contacto con vocales, estas contagian el rasgo continuo que conforma el grupo de rasgos relacionados con el modo de articulación. Por otro lado, la posición coda, en lo que respecta a la sílaba, tanto como la posición final de palabra definen el debilitamiento de la consonante oclusiva en cuestión.

Otra variante alofónica de la consonante oclusiva uvular es la correspondiente fricativa sonora, cuyo contexto de ocurrencia es la posición intervocálica tanto como la adyacencia a segmento de rasgos sonantes, tales como /l, r/. Al respecto, podemos señalar que la posición intervocálica define la asimilación del rasgo sonoro propio de las vocales. Además, las consonantes sonantes determinan una condición necesaria para que la oclusiva se sonorice. La regla que explicaría el proceso sería la siguiente:



Otro de los cambios evidenciados ha sido la sonorización del fonema uvular. El condicionamiento para tal modificación es un segmento nasal cuyas características sonantes definen la adquisición del rasgo sonoro por parte de la consonante oclusiva sorda. Por otro lado, los casos en los que se ha detectado el proceso son sumamente restringidos, a saber, nasal en posición coda que antecede al sonido afectado. La regla que permite caracterizar el proceso es la siguiente:



Las reglas planteadas explican, a través de rasgos, qué propiedades están involucradas en tales modificaciones. La complejidad alofónica

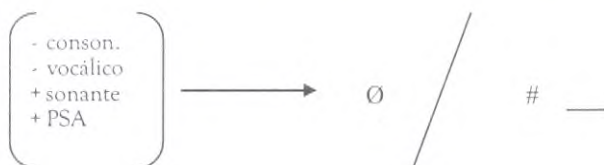
de la consonante uvular sorda es explicable dada la distribución y los contextos diversos que posibilitan los cambios evidenciados.

### 3. 3. Elisión de glotal fricativa /h/ en algunos lexemas

Este proceso es evidenciado a través del cotejo con variedades como el quechua de Ayacucho. Normalmente este proceso ha sido detectado en posición inicial de palabra. De manera que, aun cuando esta consonante es distintiva en el quechua, existe una tendencia a la supresión total del sonido. Además, la disposición de este segmento en la cadena de habla es sumamente restringida, ya que solo es posible detectarlo a inicio de palabra. Entre los datos tenemos los siguientes:

| Aurahuá-Chupamarca | Ayacucho | Glosa    |
|--------------------|----------|----------|
| ayka               | hayka    | 'cuánto' |
| uča                | huča     | 'pecado' |

La elisión de este segmento en posición inicial de palabra deviene en la posible hipótesis de la desaparición total del fonema en cuestión. El argumento que permite validar tal hipótesis es la distribución limitada que ostenta esta consonante, ya que la distinción se efectúa en la posición mencionada. Por otro lado, los datos contrastados con la variedad ayacuchana dejan evidencias de tal tendencia. A continuación, formularemos la regla que permite esquematizar el proceso<sup>1</sup>:



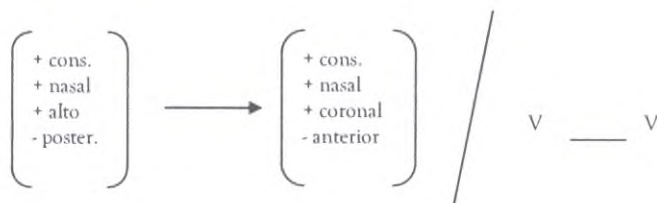
<sup>1</sup> La matriz de rasgos con la que se inicia la regla contiene las iniciales PSA, la cual se reescribe como Presión Subglotal Aumentada, según Chomsky y Halle (1979).

### 3. 4. Despalatalización de la nasal /ɖ/

Existen evidencias de la pérdida de dorsalidad por parte del fonema palatal del quechua de Aurahuá-Chupamarca en posición intervocálica. En otros contextos el fonema en cuestión se mantiene como entidad distintiva. Nuevamente, la comparación del dialecto evaluado con el quechua ayacuchano permite detectar tal proceso. Algunas de las evidencias sobre este fenómeno en particular son las siguientes:

| Aurahuá-Chupamarca | Ayacucho | Glosa     |
|--------------------|----------|-----------|
| a:nas              | aɖas     | 'zorrino' |
| nawi               | ɖawi     | 'vista'   |

El contexto intervocálico potencialmente predice que es una condición fuerte para el debilitamiento o simplificación de segmentos consonánticos. Proponemos la siguiente regla como esquema formal para explicar tal proceso:

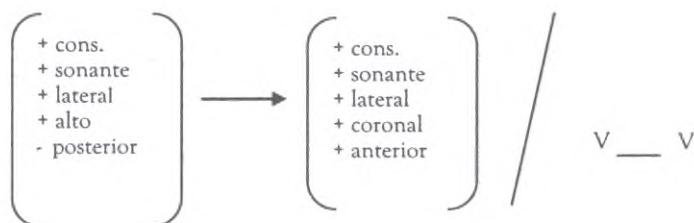


### 3. 5. Despalatalización de lateral /ɭ/

Nuevamente el cotejo de datos con los correspondientes del dialecto ayacuchano permite definir este proceso de simplificación en lo que respecta a la articulación del sonido. El contexto preciso de ocurrencia de tal proceso es la posición intervocálica. En primer lugar, daremos a conocer la muestra sobre el particular; para ello estableceremos una comparación parcial de cognados entre la variedad, motivo de nuestro estudio, y el dialecto de Ayacucho, con la finalidad de constatar la dirección del cambio en el quechua de Aurahuá-Chupamarca.

| Aurahuá-Chupamarca | Ayacucho | Glosa    |
|--------------------|----------|----------|
| lasaq              | λasaq    | 'pesado' |

La regla que proponemos para caracterizar la despalatalización es la siguiente:

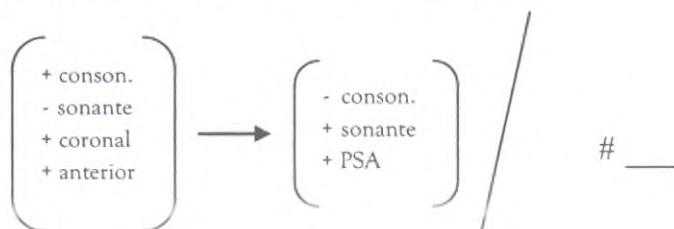


### 3. 6. Aspiración de la fricativa alveolar /s/

Ciertos lexemas presentan la aspiración de la consonante fricativa sibilante alveolar. Este es un claro proceso de debilitamiento en el cual las especificaciones en la cavidad supraglótica han desaparecido. La consecuencia de este proceso posiblemente sea la desaparición de la consonante implicada. Presentamos datos de la variedad de Aurahuá-Chupamarca y Ayacucho.

| Aurahuá-Chupamarca | Ayacucho | Glosa     |
|--------------------|----------|-----------|
| hamay              | samay    | 'aliento' |

A través de la siguiente regla procuraremos dar cuenta del proceso y el rasgo o conjunto de rasgos que están involucrados:



### 3.7. Aspiración de fonema oclusivo posvelar /q/

De igual manera que en el caso anterior, la consonante oclusiva uvular deviene en aspirada glotal perdiendo las propiedades que tienen relación con el resonador oral. El contexto en el que se ha aplicado esta regla como proceso histórico es la posición inicial de palabra. A continuación presentamos en primer lugar una muestra de datos y, posteriormente, formularemos la regla que explica el proceso.

| Aurahuá-Chupamarca                                                                                                                                                                                                                                                      | Ayacucho | glosa    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|----------|
| haqtiq                                                                                                                                                                                                                                                                  | qaqtiq   | 'amargo' |
| $\left( \begin{array}{l} + \text{ conson.} \\ - \text{ sonante} \\ + \text{ posterior} \\ - \text{ alto} \end{array} \right) \rightarrow \left( \begin{array}{l} - \text{ conson.} \\ + \text{ sonante} \\ + \text{ PSA} \end{array} \right) / \# \text{ \_\_\_\_\_\_}$ |          |          |

### 3.8. Metátesis

Algunos fonemas en el quechua de Aurahuá-Chupamarca evidencian cambios de segmentos en lo que respecta a su posición. Al respecto, hemos contrastado un conjunto de entradas léxicas, tanto nominales como verbales, entre el quechua de Aurahuá-Chupamarca y el ayacuchano. Los datos son los siguientes:

| Aurahuá-Chupamarca | Ayacucho | Glosa        |
|--------------------|----------|--------------|
| ački               | akči     | 'luz         |
| takpay             | tapkay   | 'sorprender' |
| taqla-             | talqa-   | 'rebuscar'   |
| wamra              | warma    | 'muchacho'   |

La regla que explica este proceso de metátesis es la siguiente:

$$\begin{array}{l}
 \text{DE:} \quad \left( \begin{array}{c} - \text{ vocálico} \\ + \text{ conson.} \end{array} \right)_1, \quad \left( \begin{array}{c} - \text{ vocálico} \\ + \text{ conson.} \end{array} \right)_2, \quad \left( \begin{array}{c} + \text{ vocálico} \\ - \text{ conson.} \end{array} \right)_3 \\
 \text{CE:} \quad 123 \longrightarrow 213
 \end{array}$$

## Conclusiones

1. El comportamiento fonológico del quechua de Aurahuá-Chupamarca es similar al quechua I, Lanka. Dentro de los rasgos similares en este nivel tenemos: la cantidad vocálica (de valor distintivo), la presencia de la consonante alveopalatal retrofleja /č/, así como de la consonante fricativa posalveolar /š/.
2. El contexto de ocurrencia de las vocales largas es sumamente limitado, puesto que el único ambiente en el que se presentan es en sílaba inicial.
3. El quechua de Aurahuá-Chupamarca presenta un repertorio fonológico en el que se evidencia la simplificación de segmentos consonánticos, ya sea por la elisión de consonantes en ciertas posiciones, o por la pérdida de algún rasgo articulatorio.
4. Ciertos fonemas presentan una distribución bastante restringida y limitada. Tal es el caso de la vibrante retrofleja /ř/, la cual se encuentra únicamente en posición final de palabra.
5. Las consonantes del quechua de Aurahuá-Chupamarca se modifican de acuerdo a la aplicación de ciertas reglas fonológicas en la representación subyacente tales como la despalatalización de la consonante nasal palatal /ñ/, o la elisión del segmento aspirado /h/, entre otras.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADELAAR, Willem. *Morfología del quechua de Pacaraos*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- CERRÓN-PALOMINO, Rodolfo. *Lingüística quechua*. Cusco, Centro de estudios rurales andinos "Bartolomé de Las Casas".
- PARKER, Gary. *Derivación verbal en el quechua de Áncash*. Lima, CILA, Documento de trabajo N.º 25.
- . *Gramática quechua: Áncash-Huailas*. Lima, Ministerio de Educación e Instituto de Estudios Peruanos.
- PARKER, Gary y Amancio Chávez. *Diccionario Quechua: Áncash-Huaylas*. Lima, Ministerio de Educación e Instituto de Estudios Peruanos.
- QUESADA CASTILLO, Félix. *Gramática quechua: Cajamarca-Cañaris*. Lima, Ministerio de Educación e Instituto de Estudios Peruanos.
- TORERO, Alfredo. *El quechua y la historia social andina*. URP.
- . *Idiomas de los Andes. Lingüística e Historia*. Lima, Editorial Horizonte e IFEA.

ANÁLISIS LEXICOGRÁFICO DE LA OBRA  
NARRATIVA DE JOSÉ BONILLA AMADO

ANALYSE LEXICOGRAPHIQUE DE L'ŒUVRE  
NARRATIVE DE JOSÉ BONILLA AMADO

LEXICOGRAPHIC ANALYSIS OF JOSÉ BONILLA'S  
NARRATIVE

Eder Peña Valenzuela y Juan Quiroz Vela  
Comisión de Lexicografía y Ortografía de la Academia  
Peruana de la Lengua  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

*Resumen:*

*La calle de las mesas tendidas y Duelo de una máscara*, obras narrativas del escritor peruano José Bonilla Amado, en las cuales se reflejan las condiciones sociales de sus personajes mediante el lenguaje popular y la jerga del hampa característicos de los años 50, gran parte de lo cual es motivo de este artículo. Gran parte de la cual se mantiene vigente hasta nuestros días, disperso en los diversos niveles de uso en los que se han acomodado, que las palabras, locuciones y expresiones se incluyen, así que no se encuentran registradas en la última edición del Diccionario de la RAE como las voces que se han ido incorporando a partir de la 19.<sup>a</sup> edición.

*Résumé:*

Cet article porte sur une étude lexicographique des deux œuvres narratives, telles que *La calle de las mesas tendidas* et *Duelo de una máscara*, de l'écrivain péruvien José Bonilla Amado. Dans ces livres, situés dans les années 50, l'auteur reflète les conditions sociales des personnages à travers le langage populaire et l'argot de la pègre, très particuliers à l'époque où leurs histoires se déroulent. Une grande partie du lexique employé par l'auteur dans son œuvre narrative est toujours utilisée actuellement, dispersée dans les différents registres d'usage. Cette étude présente -par rapport aux critères lexicographiques- les mots, locutions et expressions rencontrées dans son œuvre qui ne sont pas enregistrées dans la dernière édition du Dictionnaire de l'Académie Royale Espagnole (22<sup>ème</sup> Ed.), ainsi que les voix qui se sont incorporées à partir de la 19<sup>ème</sup> édition. Les objectifs de cette recherche veulent montrer la richesse du lexique de l'œuvre narrative de Bonilla Amado et valoriser l'apport de cet auteur au dictionnaire de l'académie.

*Abstract:*

Two pieces of Peruvian Bonilla's narrative work, *La calle de las mesas tendidas* and *Duelo de una máscara*, which strikingly reveal through popular and slang language the social conditions of the characters are analyzed in this article. Many of the terms and expressions found in these works are still in line for entrance into the RAE's Dictionary.

*Palabras clave:*

José Bonilla Amado; léxico peruano; lexicografía; DRAE.

*Mots clés:*

José Bonilla Amado; lexique péruvien; lexicographie; DRAE (Dictionnaire de l'Académie Royale Espagnole).

*Key words:*

José Bonilla Amado; Peruvian terms; lexicography; DRAE.

## 1. José Bonilla Amado y su obra narrativa

José Bonilla Amado, abogado de profesión, publicó en 1956 el libro *Jerga del hampa*, en el que recopiló alrededor de 1000 palabras propias del lenguaje de los delincuentes de los años cincuenta. La mayoría de dichas voces han perdurado hasta nuestros días, e incluso han llegado al lenguaje coloquial y otras al lenguaje general. Este autor ha sido uno de los exponentes de la literatura urbana peruana de mediados del siglo xx; en su obra narrativa trata los problemas sociales de nuestro país. Entre sus libros más representativos encontramos *La calle de las mesas tendidas* y *Duelo de una máscara*, ambos objetos de nuestro análisis lexicográfico.

### 1. 1. La calle de las mesas tendidas

*La calle de las mesas tendidas* es una obra narrativa publicada en 1956, y reeditada en 1999. Se compone de cuatro relatos, los cuales se desarrollan en la época en que fueron publicados por primera vez.

#### 1. 1. 1. “La calle de las mesas tendidas”

Un grupo de personas que pertenece a una clase popular se reúne en la víspera de la Nochebuena. En la espera comparten sus inquietudes, sus deseos y descubren que no todos eran tan felices como pensaban los demás. La historia finaliza con una llamada a la unión para superar los problemas individuales y formar una sola fuerza.

#### 1. 1. 2. “La sequía”

Varios campesinos que han migrado a Lima desean regresar a su tierra, Ocuwiri, que se encuentra en Puno, al enterarse de que la sequía por la que tuvieron que viajar había terminado. El Comité de Ayuda sólo puede dar un pasaje y le dan preferencia a la más anciana, quien intenta cederle el cupo a una mujer joven acompañada de sus hijos pequeños.

#### 1. 1. 3. “Matrícula abierta”

Una persona encuentra una carta en un libro que compró en el centro de la ciudad. Es la carta de un provinciano que vino a Lima a trabajar, pero al ser despedido opta por prepararse para postular a la Universidad Nacional

Mayor de San Marcos. En dicha epístola, cuenta a su padre las vicisitudes que tuvo que pasar para ingresar y también acerca de las personas que lo ayudaron a realizarlo.

#### 1. 1. 4. “El montón”

Un taxista cae en desgracia al atropellar a un asiático, por este motivo, su familia se tiene que mudar al Montón, una barriada asentada sobre un basural. Cuando empieza a progresar, su mujer se enferma y muere al poco tiempo. Sin dinero para el entierro y cuando está a punto de vender el triciclo con el que trabaja, sus vecinos le dan el dinero que necesita para enterrar a su mujer.

#### 1. 2. Duelo de una máscara

*Duelo de una máscara* es una novela corta ambientada en los años 50, que fue publicada en 1997. En esta novela, el protagonista Juan Rosales, un provinciano natural de Los Molinos (Jauja), emigra a la capital para hacerse un tratamiento facial, ya que de niño sufrió una quemadura, la cual le dejó una cicatriz. Juan es acogido en la casa de don Numa, el “Rey del Tomate”, pero se escapa porque recibe maltratos de este personaje y luego trabaja en el Mercado Mayorista. Allí, el protagonista conoce a Fabián y a Luis, quienes con el pasar del tiempo se convierten en sus mejores amigos; además, se enamora de Yocina. Posteriormente, Casildo Meza, el “Rey de la Papa”, rapta a Yocina para tratar de abusar de ella, pero Juan y sus amigos la rescatan. Después de esto, los cuatro (Yocina, Juan, Fabián y Luis) escapan y deciden irse a la selva para buscar un mejor futuro.

### 2. Aspectos teóricos y metodológicos

#### 2. 1. Preliminares lingüísticos

##### 2. 1. 1. La lexicografía y la definición lexicográfica

La lexicografía —cuyos objetivos no son teóricos, sino prácticos— es el arte y técnica para la elaboración de léxicos y diccionarios de acuerdo a una

metodología. Para Ramón Trujillo (1995: 682), la tarea fundamental de la lexicografía es “mostrar cómo se relaciona cada variante [semántica] con el significado de que se deriva”. En tal sentido, la *variante o acepción* no se debe interpretar como algo en sí, “sino como la aprehensión concreta de una situación de experiencia concreta a través del significado único de una palabra determinada”.

La definición lexicográfica, también conocida como definición lingüística, es aquella que informa acerca de los usos de las entradas<sup>1</sup>. Al respecto, Martínez de Sousa (1995: 78) plantea tres criterios fundamentales para que la definición lexicográfica sea aceptable:

- La concisión. La definición debe contener únicamente las características esenciales de la entrada definida, expresada en una sola oración o periodo.
- La compleción. La definición debe corresponder rigurosamente a la unidad léxica que define.
- La circularidad. La definición debe ser intercambiable por la entrada léxica sin que se produzcan cambios en su significación (prueba de sustituibilidad).

## 2. 1. 2. Principio de autoridad

El uso que los autores literarios dan a las palabras constituye un respaldo de “autoridad”, ya que estos usos prueban lo que se dice mediante lo escrito. Las definiciones de los trabajos lexicográficos deberían sustentarse en este principio de autoridad con el fin de avalar los nuevos términos que se proponen.

---

<sup>1</sup> “Palabra, locución, frase, sintagma, signo o conjunto de letras o signos que encabeza un artículo de diccionario, vocabulario, glosario, terminología, índice, ficha, etc., y es objeto de definición o explicación y, eventualmente, de tratamiento enciclopédico”. (Martínez de Sousa 1995: 180.)

## 2. 2. Metodología

La investigación está basada en las dos obras narrativas de José Bonilla: *La calle de las mesas tendidas* y *Duelo de una máscara*, de las que se seleccionó un corpus de entradas y acepciones que fue cotejado con las cuatro últimas ediciones del *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE), con el fin de determinar cuáles de éstas debían ser definidas y cuales ya figuraban en las versiones consultadas. El contraste con los DRAE, anteriores a la 22.<sup>a</sup> edición (1970, 1984, 1992), se realizó con el programa NTLLE<sup>2</sup>.

## 3. Lineamientos de la presentación

### 3. 1. División y ordenamiento

El léxico peruano en la obra narrativa de José Bonilla Amado se presenta en dos apartados:

**Entradas que no figuran en la 22.<sup>a</sup> edición del DRAE**, entre las cuales encontramos nuevas voces y acepciones que no aparecen en el *Diccionario*, así como también los agregados de marca diatópica (AMD) para aquellos términos que tienen la marca de otros países, pero que presentan la de Perú.

**Entradas que figuran en la 22.<sup>a</sup> edición del DRAE**, entre las cuales encontramos las voces y acepciones que han ido ingresando en las últimas cuatro ediciones del *Diccionario* (1970, 1984, 1992 y 2001), ya sea con la marca diatópica Perú o como parte del español general.

---

<sup>2</sup> El *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española* (NTLLE) es un entorno informático de consulta —al cual se puede acceder vía Internet (v. bibliografía)— que contiene los facsímiles digitales de toda la lexicografía académica, desde el *Diccionario de autoridades* hasta la 21.<sup>a</sup> edición del *Diccionario de la Real Academia Española*.

Siempre que ha sido posible, los ejemplos de uso presentados permiten que se comprenda el sentido de la entrada a la que representan. En muchos casos, en un mismo ejemplo de uso se presentaban varias voces, por este motivo y para no repetirlos, hemos empleado remisiones. En cada apartado, las entradas se presentan en orden alfabético y siguiendo la estructura del DRAE para cada artículo<sup>3</sup> lexicográfico.

### 3.2. Abreviaturas usadas en nuestras definiciones

|            |                    |               |                |
|------------|--------------------|---------------|----------------|
| adj.       | adjetivo           | m.            | masculino      |
| adv.       | adverbio           | pl.           | plural         |
| c.         | como               | pop.          | popular        |
| coloq.     | coloq.             | prnl.         | pronominal     |
| com.       | común              | pron. person. | pron. personal |
| despec.    | despectivo         | p.            | poco           |
| desus.     | desusado           | repl.         | replana        |
| expr.      | expresión          | s.            | sustantivo     |
| f.         | femenino           | t.            | también        |
| intr.      | intransitivo       | tr.           | transitivo     |
| loc. adv.  | locución adverbial | u.            | usado          |
| loc. adj.  | locución adjetiva  | vulg.         | vulgar         |
| loc. verb. | locución verbal    |               |                |

### 3. 3. Siglas utilizadas en el artículo

AMD    agregado de marca diatópica

DRAE   *Diccionario de la Real Academia Española*

NTLLE   *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*

### 3. 4. Signos y símbolos utilizados en nuestras definiciones y en los ejemplos de uso

~        Se usa para evitar la repetición de la entrada que es motivo del artículo lexicográfico.

<sup>3</sup> Parte de un diccionario, glosario o léxico encabezada por una unidad léxica y cuya finalidad es definirla (Martínez de Sousa 1995: 41).

- [ | ]      Antecede a las diferentes acepciones. Se usa en **negrita** para presentar a las formas complejas.
- ( | | ... )      Presenta la acepción que se comparte con el DRAE. Después de la doble pleca se escribe el resumen de la acepción compartida (p. ej. **cholifacio, cia.** m. y f. despec. coloq. *Perú. cholo* ( | | mestizo de sangre europea e indígena). U. t. c. adj.
- [ ... ]      Indican omisión de una parte del ejemplo.
- [ | ]      Se utiliza para insertar notas del copista

### 3. 5. Ejemplo de presentación de las entradas

Definición propuesta/  
Definición del DRAE

**cantujar.** tr. repl. *Perú.* desus. Hablar en replana.

#### EJEMPLO DE USO

Ejemplo o cita de uso  
en el libro del autor

Y como Juan lo escuchara con demostraciones de que seguía sin entenderlo, añadió: — “¡Ah, **tusioma** no **cantuja** la replana” ...Ahh ya “**manyó**” [...] José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 23.

Información adicional/  
comentarios

#### COMENTARIO

La jerga del hampa era conocida en el pasado como *cantuja*, actualmente se le llama *replana*.

## 4. Léxico peruano en la obra narrativa de José Bonilla Amado

### 4. 1. Entradas que no se encuentran en la 22.a edición del DRAE

**acamalado, da.** adj. repl. *Perú.* desus. Dicho de una persona: Que convive con otra.

#### EJEMPLO DE USO

—¿Qué haces “**acamalado**” con tanto serrano de mierda? ¿Acaso no “**manyas**” que nos están “**serruchando**” el piso y que nos estamos quedando sin la “**pega**”? ¡Ah... ah... ah...! Tanto “**serrucho**” que se viene a Lima y que se ofrecen por la comida, o por menos... Así pronto vamos a ser gringos en nuestra propia tierra. Hay que ser muy cojudos para aguantar tanta vaina. Era Fabián que subido de copas andaba como siempre alborotado.

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, pp. 24-25.

#### COMENTARIO

Podemos apreciar un sentido contextualizado para esta voz en el ejemplo de uso, ya que, el mismo autor, en su libro *Jerga del hampa* (Bonilla Amado 1956: 62), registra este término como 'el que vive en estado de concubinato'.

\*\*\*\*\*

**adú.** adj. pop. Perú. p. us. **amigo** (| | que tiene amistad). U. t. c. s.

#### EJEMPLO DE USO

En el camino de salida el moreno se dirigió a Juan y con una sonrisa, que dejó ver unos dientes blanquísimos, le dijo: —“**Misioma**”, golpeándose su musculoso y fuerte pecho, desde esta “**breva**” es “**adú**” para toda la vida de “**tusioma**”. Eres bueno de “**ime a ime**”. Y “**misioma**” te lo agradece... Oye, no tendrás un “**cáncamo fumantélico** con sus ardores”, para dar alegría a mis cenizas.

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 22.

\*\*\*\*\*

**ahuevado, da.** m. y f. vulg. Perú. Persona que se muestra alelada.

#### EJEMPLO DE USO

Artemio López Quinto es distinto porque —como él mismo lo afirma— no es un **ahuevado** de mierda que sigue creyendo en Getsemaní. Él sabe que un día —que espera sea lo más lejano posible— **se irá con los pies por delante**, pero mientras no llegue esa hora fatal trata de compartir su alegría de vivir con los demás.

José Bonilla Amado: «La calle de las mesas tendidas» en *La calle de las mesas tendidas*, Ediciones Pukarina, Lima, [1958] 1999, p. 12.

\*\*\*\*\*

**blanquiñoso**, sa. adj. coloq. *Perú*. Dicho de una persona: De piel blanca y cabello claro.

EJEMPLO DE USO

¿Parecemos los reyes magos?

—Sí, respondió Fabián con un sarcasmo hiriente: —¡un negrazo, un “**blanquiñoso**” y un “**cholifacio**” juntos por primera vez en esta noche de despelote.

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 66.

\*\*\*\*\*

**breve**. m. pop. *Perú*. desus. **hora** (| | tiempo que equivale a 60 minutos).

EJEMPLOS DE USO

En el laberinto del mercado, a la buena de Dios, andan con pasos dubitativos los **pájaros fruteros**. Son adolescentes de no más de trece años, cubiertos con harapos y con los pies desnudos, que tararean una canción a flor de labios, para no pensar en sus años de infortunio, soledad y hambre, y que observan con desconfianza y sigilo a la gente. Pudiera ser que esa fuera la “**breve**” de su fortuna o que se extraviara a alguien algún paquete.

José Bonilla Amado: «La calle de las mesas tendidas» en *La calle de las mesas tendidas*, Ediciones Pukarina, Lima, [1958] 1999, p. 8.

Ver **adú**.

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 22.

Y me vine a Lima donde me hice “**gambusinero**”. Algún envidioso me vería calato y me ensució con los “**cómicos**”, que me echaron cuatro largos años, en los que las “**brevas**” me las comí en el Sexto. Cuando mis “**crisoles**” vieron la luz, juré por la alta “**chona**”, y por mi **teclita** que pronto el Señor tendrá su lado, que jamás de los jamases volveré al Sexto.

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 24.

\*\*\*\*\*

**bucear.** intr. pop. *Perú*. En los lugares donde se acopia la basura: Buscar objetos que se puedan revender.

## EJEMPLO DE USO

Comenzó a trabajar con los demás, a **bucear** en el muladar, el pan de cada día, lleno de sudor, de sal y de vidrio.

José Bonilla Amado: «La calle de las mesas tendidas» en *La calle de las mesas tendidas*, Ediciones Pukarina, Lima, [1958] 1999, p. 77.

\*\*\*\*\*

**buceador, ra.** m. y f. pop. *Perú*. Persona que busca objetos en los desperdicios de basura para revenderlos.

## EJEMPLO DE USO

Refunfuñando, los vigilantes municipales toman aire paternal y ponen las cosas en su sitio. Luego, los **buceadores** vuelven a sus zonas de trabajo y se confunden con los animales que a dentelladas se pelean y engullen los hediondos.

José Bonilla Amado: «La calle de las mesas tendidas» en *La calle de las mesas tendidas*, Ediciones Pukarina, Lima, [1958] 1999, p. 83.

\*\*\*\*\*

**cachuelero, ra.** m. y f. coloq. *Perú*. Persona que realiza trabajos esporádicos.

## EJEMPLO DE USO

Lo triste es que no eran desocupados, que la mayoría eran **cachueleros**, y que todos habían sudado sus lomos descargando camiones o transportando cargas a la carrera, por los sombríos galpones del mercado.

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 8.

\*\*\*\*\*

**cáncamo.** ~ fumantélico. m. repl. *Perú*. desus. cigarrillo.

EJEMPLO DE USO

Ver **adú**.

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 22.

\*\*\*\*\*

**cantujar**. tr. repl. Perú. desus. Hablar en replana.

EJEMPLO DE USO

Y como Juan lo escuchara con demostraciones de que seguía sin entenderlo, añadió: —“¡Ah, **tusioma** no **cantuja** la replana”...Ahh, ya “**manyó**” [...]

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 23.

COMENTARIO

La jerga del hampa era conocida en el pasado como *cantuja*, actualmente se le llama *replana*.

\*\*\*\*\*

**carga**. com. pop. Perú. p. us. Dentro de los grandes mercados: Persona encargada de transportar las mercancías.

EJEMPLOS DE USO

—Si, contestó el aludido. Francamente sólo he tenido un camión cargado de café que he compartido con otros tres “**cargas**”. Total: unos dieciocho “**solifacios**” para cada uno. Y a ti, ¿qué tal te ha ido?

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 14.

¡Si no fuera por el concha'e su madre del “**carga**” de mierda, me la hubiera tirado! Dicen que las colombianitas son bien ricas para el **culeo**... Como las **charapas**, son mujeres de tierra caliente que tienen la **concha** caliente y que **culean** muy bien...

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 94.

\*\*\*\*\*

**carta.** [...] || **tomar ~s en el asunto.** loc. verb. coloq. *Perú.* Intervenir en algún problema.

## EJEMPLO DE USO

Los obreros, los estudiantes, los intelectuales nos están ayudando, parece que el Gobierno **tomará cartas en el asunto**. Sólo les pido un poco de paciencia y de fe en que todo será mejor desde hoy.

José Bonilla Amado: «La sequía» en *La calle de las mesas tendidas*, Ediciones Pukarina, Lima, [1958] 1999, p. 49.

## COMENTARIO

En el DRAE 2001 figura:

**carta.** [...] || fr. **tomar ~s en** algún negocio. fr. coloq. Intervenir en él. En nuestro país no se emplea esta locución verbal presentada por el *Diccionario*, sino la propuesta por nosotros, *tomar cartas en el asunto*, la cual se aplica cualquier situación problemática, no sólo a negocios.

\*\*\*\*\*

**chaira.** f. pop. *Perú.* Utilizada por ladrones: Cuchilla artesanal rústica.

## EJEMPLO DE USO

En eso, Tatancito, cogiendo un pedazo de pan que le faltaba comer, dio un salto y se pasó al grupo de los agresores, diciéndole: —¡Vámonos! Que acá no ha pasado nada. El moreno es demasiado buen “**faite**” con la “**chaira**”, y el “**sioma**” que me “ampayó”, es bueno **de “ime a ime”** para estar acá.

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 55.

## COMENTARIO

En el artículo “La herencia léxica del hampa en el castellano actual limeño” (Arana 2007: 41) se define esta voz como ‘puñal rústico’.

\*\*\*\*\*

**chelfa.** f. pop. *Perú.* desus. **mujer** (|| persona del sexo femenino).

EJEMPLO DE USO

—¿Estás chiflado? ¿Cómo matar?... Lo que les pasa a los galanes de una “**chelfa**” es cosa de ellos... Pero al muchacho no quiero que le hagan el más mínimo daño [...]

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 93.

\*\*\*\*\*

**cheva**. f. repl. Perú. desus. **prostituta**.

EJEMPLO DE USO

Con complacencia la vio en su “**pega**” de la avenida San Pablo, rodeada como de costumbre por “**lechuceros**” y por gente de diversa condición que subía o bajaba del cerro San Cosme, y sonrió. Al menos a ella no le iba mal. Pero a él, como al resto de los miserables que formaban la cola, no les podía ir peor: carecían incluso de los escasos centavos con que se compra el amor, o la alegría de unas “**chevas**”, en esa Lima amorfa y gigantesca, y estaban obligados a permanecer sentados en esa vereda húmeda hasta el amanecer.

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 7.

\*\*\*\*\*

**chévere**. [...] || adv. m. Perú y Ven. **magníficamente** (|| muy bien). (AMD)

EJEMPLO DE USO

¡Eres un danzarin de primera! Si me lo hubiera contado Fabián no le hubiera creído. ¡Bailas bien “**chévere**”! Contigo pudiera bailar toda la noche...

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 73.

\*\*\*\*\*

**chicharrón.** m. *Perú.* Carne de cerdo frita en abundante aceite a la que se agrega sal, ajo y pimienta.

EJEMPLO DE USO

De pronto callan [los mozos del barrio], forman círculos y desencadenan nuevamente en algazaras. Más allá un chino impasible vende su **chicharrón** caliente que envuelve en **pancas** de color verde esmeralda, mientras que a su lado una morena de pelo ceniciento envejece ofreciendo **anticuchos** y **picarones**.

José Bonilla Amado: «La calle de las mesas tendidas» en *La calle de las mesas tendidas*, Ediciones Pukarina, Lima, [1958] 1999, p. 9.

COMENTARIO

En el DRAE 2001 figura:

**chicharrón, na.** [...] || 3. m. Residuo de las pellas del cerdo, después de derretida la manteca. [...] || 5. Carne u otra vianda requemada. [...] || 7. Am. Piel del cerdo joven, oreada y frita. [...] || 9. Fiambre formado por trozos de carne de distintas partes del cerdo, prensado en moldes. [...]

Podemos apreciar que ninguna de las acepciones del *Diccionario* se ajusta a la del **chicharrón** que se prepara en nuestro país, por este motivo, optamos por definir esta voz.

\*\*\*\*\*

**chimpún.** ~ **Callao.** expr. *Perú.* Usada para expresar júbilo o aliento entre los habitantes del Callao.

EJEMPLO DE USO

Yo nací en un barrio de machos, en el Callao, en el **chimpún Callao**. Mi **tecla** me tuvo siendo una “**pulastrona**” que no sabía cuidarse. Por eso la echaron de su “**jato**”. La pobre no sabía otra cosa que putear. Ha “**chuchumequeado**” toda su vida para sostenerme... Lo malo que me cansé que los otros **chibolos** me dijeran: hijo’e puta y me escape del “**jato**”.

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 24.

\*\*\*\*\*

**chivilines.** m. pl. coloq. Perú. **dinero** (| | moneda corriente).

EJEMPLO DE USO

¿Por qué no pues el viejo cadavérico del Guzmán?... Vamos a lustrarle los “**chuzos**” que “**tusioma**” es mi primer invitado... Dicen que después va a haber una **cuyada** que a “**misioma**” no le gusta... Parecen ratas... Claro, cada uno “**morfa**” lo que le viene en gana pero roncando con sus “**chivilines**”.

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 55.

\*\*\*\*\*

**cholifacio, cia.** m. y f. despec. coloq. Perú. p. us. **cholo** (| | mestizo de sangre europea e indígena). U. t. c. adj.

EJEMPLO DE USO

Ver **blanquiñoso**.

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 66.

\*\*\*\*\*

**chona. alta** ~. f. repl. Perú. desus. **cielo** (| | morada en que los ángeles gozan de la presencia de Dios).

EJEMPLO DE USO

Ver **breve**.

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 24.

\*\*\*\*\*

**chuchumequear.** intr. pop. Perú. p. us. Prostituirse.

EJEMPLO DE USO

Ver **chimpún Callao**.

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 24.

## COMENTARIO

En el DRAE 2001 figura:

**prostituir.** tr. Hacer que alguien se dedique a mantener relaciones sexuales con otras personas, a cambio de dinero. U. t. c. prnl.

\*\*\*\*\*

**chuzo.** (Del inglés *shoes*, 'zapato'.) m. pop. Perú. desus. **zapato.** U. m. en pl.

EJEMPLO DE USO

Ver **chivilines**.

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 55.

\*\*\*\*\*

**cómico.** m. repl. Perú. desus. **policía** (| | miembro del cuerpo encargado de velar por el mantenimiento del orden público).

EJEMPLO DE USO

Ver **breve**.

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 24.

\*\*\*\*\*

**concha.** [...] | | ~ **de su madre.** m. vulg. Perú. **hijo de puta.** U. c. insulto. | | 2. interj. vulg. Perú. Usada para expresar enfado o contrariedad.

EJEMPLO DE USO

Ver **carga**.

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 94.

## COMENTAR

En el DRAE 2001 figura:

**hijo.** [...] | | ~ **de puta.** m. y f. vulg. Mala persona. U. c. insulto.

\*\*\*\*\*

**copa.** [...] || **subido, da de** ~s. loc. adj. coloq. *Perú.* **ebrio** (|| embriagado por la bebida). U. t. c. s.

EJEMPLO DE USO

Ver **acamalado, da.**

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 25.

\*\*\*\*\*

**corrido, da.** [...] || **estar.** ~. loc. verb. pop. *Perú.* Ser prófugo de la justicia.

EJEMPLO DE USO

Hacia dos años que convivía con “Cara de Gallo”, un hampón de fama echada no sólo en la barriada sino en el resto de la ciudad, que cuando está **corrido** o hambriento se refugia en la casucha de Melchora.

José Bonilla Amado: «El montón» en *La calle de las mesas tendidas*, Ediciones Pukarina, Lima, [1958] 1999, p. 70.

\*\*\*\*\*

**crisol.** m. *Perú.* desus. **ojo** (|| órgano de la vista). U. m. en pl.

EJEMPLO DE USO

Ver **breva.**

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 24.

\*\*\*\*\*

**cuerpo.** [...] || **quitarle** alguien el ~ a la Malévola. loc. verb. coloq. *Perú.* desus. Evitar la muerte.

EJEMPLO DE USO

—¡No se preocupe usted por eso, abuela, que usted nos enterrará a todos —carcajeó el camionero— con las mañas que se sabe dar no le será difícil **quitarle el cuerpo a la Malévola.**

José Bonilla Amado: «La calle de las mesas tendidas» en *La calle de las mesas tendidas*, Ediciones Pukarina, Lima, [1958] 1999, p. 38.

\*\*\*\*\*

**cuetecillo.** m. Perú. Generalmente vendido en Navidad y Año Nuevo para la diversión: Pequeño cohete de dos centímetros de largo.

EJEMPLO DE USO

Por las ventanas abiertas de los edificios vecinos, asomaban niños bulliciosos que arrojaban **cuetecillos** y giraban luces de Bengala.

José Bonilla Amado: «La calle de las mesas tendidas» en *La calle de las mesas tendidas*, Ediciones Pukarina, Lima, [1958] 1999, p. 31.

\*\*\*\*\*

**culear.** [...] || 3. intr. coloq. Arg., Chile, Col y Perú. Realizar el coito. U. t. c. tr.

(AMD)

EJEMPLO DE USO

Ver **carga**.

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 94.

COMENTARIO

En nuestro país, esta voz pertenece a un registro vulgar, y no coloquial como señala el DRAE para Argentina, Chile y Colombia.

\*\*\*\*\*

**culeo.** m. vulg. Perú. Acción de **culear** (|| realizar el coito).

EJEMPLO DE USO

Ver **carga**.

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 94.

\*\*\*\*\*

**cuyada.** f. *Perú*. Actividad pro fondos en la que se vende cuy frito. || 2. Ración que se compra en una **cuyada**.

EJEMPLO DE USO

Ver **chivilines**.

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 55.

\*\*\*\*\*

**drilo.** m. pop. *Perú*. desus. De un pantalón: Bolsillo lateral.

EJEMPLO DE USO

Yo pensé que el “**pulastrón**” era un **pájaro frutero**... Ah, entonces “**tusioma**” tiene que venir bien “**encachinado**”, y con los “**drilos**” volteados hacia fuera, no sea que los pájaros lo “**manyen**” como su “**jamancia**” [...]

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 23.

COMENTARIO

En *Jerga del hampa* (Bonilla Amado: 81) esta voz es definida como ‘bolsillo lateral del pantalón’.

\*\*\*\*\*

**emolientero, ra.** m. y f. *Perú*. Persona que vende **emoliente**.

EJEMPLO DE USO

Teobaldo, un mocetón moreno de pelo ensortijado y de oficio **emolientero**, se atora con la risa, salpica la comida y se limpia la boca con su brazo tatuado con anclas.

José Bonilla Amado: «La calle de las mesas tendidas» en *La calle de las mesas tendidas*, Ediciones Pukarina, Lima, [1958] 1999, p. 13.

COMENTARIO

En el DRAE 2001 figura:

**emoliente.** [...] adj. *Med.* Dicho de un medicamento: Que sirve para ablandar una dureza o un tumor. U. t. c. s. m.

Por este motivo definimos esta voz de la siguiente manera:

**emoliente**<sup>2</sup>. m. *Perú*. Bebida caliente preparada con cebada tostada, boldo, cola de caballo, linaza, llantén y limón.

\*\*\*\*\*

**encachinado, da**. adj. pop. *Perú*. Dicho de una persona: Que se viste con ropa robada.

EJEMPLO DE USO

Ver **drilo**.

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 23.

\*\*\*\*\*

**faite**. (Del inglés *fighter*, 'luchador'.) com. pop. *Perú*. Persona diestra para las peleas.

EJEMPLO DE USO

Ver **chaira**.

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 55.

COMENTARIO

En el artículo "La herencia léxica del hampa en el castellano actual limeño" (Arana 2007: 39) se define esta voz como 'persona que busca pendencia'. Mientras que en *Jerga del hampa* (Bonilla Amado 1956: 84), como 'dicese del que cotidianamente busca camorra'.

\*\*\*\*\*

**gambusinerio, ra**. m. y f. repl. *Peú*. desus. Ladrón que roba desnudo aves de corral.

EJEMPLO DE USO

Ver **brevia**.

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 24.

## COMENTARIO

En *Jerga del hampa* (Bonilla Amado 1956: 86) esta voz es definida como 'ladrón especializado en el hurto de aves de corral, modalidad de robo bastante anecdótica y curiosa por cuanto el gambusinero roba desnudo a fin de ahuyentar a los perros'.

\*\*\*\*\*

**hueso.** [...] || **suelto, ta de ~ s.** loc. adj. coloq. *Perú*. Que no se preocupa de lo que sucede a su alrededor.

## EJEMPLO DE USO

El hombre de torpes maneras preguntó por una mujer vestida de negro, y Ramón, muy **suelto de huesos**, le indicó las callejuelas oscuras que subían el cerro San Cosme.

José Bonilla Amado: «La calle de las mesas tendidas» en *La calle de las mesas tendidas*, Ediciones Pukarina, Lima, [1958] 1999, p. 32.

\*\*\*\*\*

**ime. de ~ a ime.** loc. adv. repl. *Perú*. desus. Referido a una persona: Frente a ella.

## EJEMPLOS DE USO

Ver **adú**.

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 22.

Ver **chaira**.

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 55.

\*\*\*\*\*

**jamancia.** f. pop. *Perú*. desus. **alimento** (|| conjunto de cosas que se comen o beben para subsistir).

## EJEMPLO DE USO

Ver **drilo**.

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 23.

COMENTARIO

En el Perú, actualmente se emplea más la voz *jama*, y muy poco, *jamancia*.

\*\*\*\*\*

**jato.** f. pop. Perú. **vivienda** (| | lugar cerrado y cubierto construido para ser habitado por personas).

EJEMPLO DE USO

**Ver chimpún Callao.**

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 24.

COMENTARIO

En el ejemplo de uso se presenta esta voz como masculino (*el jato*), sin embargo, actualmente, el género de esta palabra ha variado, ya que ahora se emplea como femenino (*la jato*).

\*\*\*\*\*

**kerosene.** m. Perú. **queroseno.**

EJEMPLO DE USO

Matias compró un triciclo a plazos y comenzó a repartir **kerosene** a los barrios más alejados y pobres de la ciudad.

José Bonilla Amado: «El montón» en *La calle de las mesas tendidas*, Ediciones Pukarina, Lima, [1958] 1999, p. 77.

COMENTARIO

En el DRAE 2001 figura:

**querosene.** m. Arg., Cuba, El Salv., Hond., Perú y Ur. **queroseno.**

**queroseno.** [...] m. Una de las fracciones del petróleo natural, obtenida por refinación y destilación, que se destina al alumbrado y se usa como combustible en los propulsores de chorro.

En nuestro país la forma ortográfica más empleada para esta palabra es la propuesta por nosotros. Esto se puede comprobar con una simple consulta en el buscador de Internet de Google, en donde aparecen 20 500 apariciones para *kerosene* en páginas de Perú, en contraposición a *querosene*, la cual presenta tan solo 814.

\*\*\*\*\*

**lechucero, ra.** m. y f. coloq. Perú. Generalmente por trabajo: Persona que trasnocha.

EJEMPLO DE USO

Ver **cheva**.

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 7.

\*\*\*\*\*

**manyar.** tr. coloq. Perú. **entender**<sup>1</sup> (|| tener idea clara de las cosas).

EJEMPLOS DE USO

Ver **cantujar**.

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 23.

Ver **drilo**.

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 23.

Ver **acamalado, da**.

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 25.

\*\*\*\*\*

**miroma.** pron. person. repl. Perú. desus. **yo** (|| forma de nominativo de 1.ª persona singular en masculino y femenino).

EJEMPLOS DE USO

Ver **adú**.

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 22.

Ver **chivilines**.

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 55.

\*\*\*\*\*

**morfar**. tr. repl. Perú. desus. **comer** (| | tomar alimento).

EJEMPLO DE USO

Ver **chivilines**.

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 55.

\*\*\*\*\*

**ñanga**. adj. coloq. Perú. p. us. Dicho de una cosa: De mala calidad.

EJEMPLO DE USO

El puesto de la señora Benitez, el único que los vende buenos, bonitos y baratos durante todo el año. Usted puede reclamar. Los demás son "ñangas". Digale que lo manda Santiago, su sobrino.

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, pp. 61-62.

\*\*\*\*\*

**pájaro** [...] | | ~ **frutero**. m. coloq. Perú. Adolescente que roba al paso.

EJEMPLOS DE USO

Ver **breve**.

José Bonilla Amado: «La calle de las mesas tendidas» en *La calle de las mesas tendidas*, Ediciones Pukarina, Lima, [1958] 1999, p. 8.

Ver **drilo**.

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 23.

\*\*\*\*\*

**palto** [...] || **caído del ~**. loc. adj. coloq. Perú. **inocente** (|| fácil de engañar).

EJEMPLO DE USO

—¡Bah! Esas son tonterías. Quien es tan **caído del palto** que cree que las cosas vienen caídas del cielo.

José Bonilla Amado: «La calle de las mesas tendidas» en *La calle de las mesas tendidas*, Ediciones Pukarina, Lima, [1958] 1999, p. 24.

\*\*\*\*\*

**paradita**. f. coloq. Perú. p. us. Feria pequeña muy similar a un mercado.

EJEMPLO DE USO

Me iba a la **paradita** que había en la plazuela Buenos Aires y con mi hermano Julio —que en paz descanse— le hacíamos conversación a las vendedoras de pescado, y al menor descuido de éstas ya estábamos con una **cojinova** o una corvina en casa.

José Bonilla Amado: «La calle de las mesas tendidas» en *La calle de las mesas tendidas*, Ediciones Pukarina, Lima, [1958] 1999, p. 34.

\*\*\*\*\*

**pega**. f. Perú. desus. **trabajo** (|| ocupación remunerada).

EJEMPLOS DE USO

Ver **cheva**.

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 7.

Ver **acamalado, da**.

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 25.

\*\*\*\*\*

**pie.** [...] || **ir** alguien **con los ~s por delante.** loc. verb. coloq. Perú.  
desus. **morir** (|| llegar al término de la vida).

EJEMPLO DE USO

**Ver ahuevado, da.**

José Bonilla Amado: «La calle de las mesas tendidas» en *La calle de las mesas tendidas*, Ediciones Pukarina, Lima, [1958] 1999, p. 12.

\*\*\*\*\*

**plomazo.** m. pop. Perú. Con arma de fuego: Disparo de bala.

EJEMPLO DE USO

¡Y ustedes qué hacen ahí parados como cojudos! ¡Cuidadito nomás con que se escape!... ¡Ya saben que conmigo no se juega! ¡Al que me falle me lo **tiro** de un **plomazo** sin compasión!

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 79.

COMENTARIO

En el DRAE 2001 figura:

**plomazo.** m. Golpe del perdigón disparado con arma de fuego. || 2. Herida causada por el perdigón.

Observamos que la definición que presenta el DRAE no se ajusta al uso que se le da a esta voz en nuestro país. Asimismo, es importante resaltar que, actualmente, esta voz alterna con la locución verbal *meter plomo*.

\*\*\*\*\*

**pulastrón, na.** coloq. Perú. desus. **joven** (|| persona que está en la juventud).

EJEMPLOS DE USO

**Ver drilo.**

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 23.

**Ver chimpún Callao.**

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 24.

\*\*\*\*\*

**serruchar.** [...] || ~ **el piso.** loc. verb. coloq. *Perú.* p. us. En un trabajo: Realizar secretamente acciones para quedarse con el puesto de otra.

EJEMPLO DE USO

Ver **acamalado, da.**

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 25.

COMENTARIO

En el DRAE 2001 figura:

**serruchar.** [...] tr. Ec., *El Salv.*, *Hond.*, *Pan.*, *Perú*, *P. Rico* y *Ur.* Trabajar secretamente en contra del prestigio o posición de alguien.

Actualmente, la forma propuesta por el DRAE es más empleada en nuestro país.

\*\*\*\*\*

**serrucho.** adj. pop. despect. *Perú.* desus. **serrano** (|| que habita en la sierra o ha nacido en ella).

EJEMPLO DE USO

Ver **acamalado, da.**

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 25.

\*\*\*\*\*

**sioma.** pron. person. repl. *Perú.* desus. **él, ella** (|| formas de 3.<sup>a</sup> persona en masculino y femenino. Sin preposición, es sujeto. Con ella, se usa en los casos oblicuos).

EJEMPLO DE USO

Ver **chaira.**

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 55.

\*\*\*\*\*

**solifacio.** m. pop. Perú. p. us. **nuevo sol.**

EJEMPLO DE USO

Ver **carga.**

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 14.

COMENTARIO

No pudimos remitirnos a *nuevo sol*, ya que este lema no figuraba en el DRAE (2001) ni en los avances (22.ª) en línea, por lo que se decidió proponer una nueva forma compleja: *nuevo sol*, para poder remitirnos a ésta.

**sol**<sup>1</sup>. [...] || **nuevo** ~. m. Perú. Unidad monetaria del Perú.

\*\*\*\*\*

**taita.** [...] || infant. y rur. Bol., Chile, Col., Cuba, Ecuad., Perú y Hond. U. para dirigirse o aludir al padre y a las personas que merecen respeto. U. t. c. coloq. *Taita cura.* [...] (AMD)

EJEMPLO DE USO

El **taita**-cura organizó procesiones. El templo permaneció abierto por las noches.

José Bonilla Amado: «La sequia» en *La calle de las mesas tendidas*, Ediciones Pukarina, Lima, [1958] 1999, p. 46.

COMENTARIO

El étimo de esta voz es quechua: *tayta*, 'padre, anciano'.

\*\*\*\*\*

**tirar.** tr. repl. Perú. desus. Referido a una persona con respecto de otra: **matar** (|| quitar la vida).

EJEMPLO DE USO

Ver **plomazo.**

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 79.

\*\*\*\*\*

**tusioma.** pron. person. repl. *Perú.* desus. **tú** (|| formas de nominativo y vocativo de 2.<sup>a</sup> persona singular en masculino y femenino).

EJEMPLOS DE USO

Ver **adú.**

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 22.

Ver **drilo.**

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 23.

\*\*\*\*\*

**vivandera.** f. *Perú.* desus. Mujer que vende comida en el mercado.

EJEMPLO DE USO

Las calles que rodean el mercado son anchas y sucias, y a toda hora están llenas de gente de diversa condición social. [...] **Vivanderas** peleonas, cubiertas de sucios delantales ofrecen a gritos sus sabrosas viandas.

José Bonilla Amado: «La calle de las mesas tendidas» en *La calle de las mesas tendidas*, Ediciones Pukarina, Lima, [1958] 1999, p. 7.

COMENTARIO

En el DRAE 2001 figura:

**vivandera.** [...] || f. *Nic.* Mujer que vende en el mercado de comestibles.

No hacemos agregado de marca diatópica, ya que no nos queda en qué consiste un mercado de comestibles. ¿Se trata de un mercado donde se vende comida preparada o insumos para preparar comida?

\*\*\*\*\*

#### 4.2. Entradas que se encuentran en la 22.<sup>a</sup> edición del DRAE

**anticucho.** m. *Bol. y Perú.* Comida consistente en trozos pequeños de carne, vísceras, etc., sazonados con distintos tipos de salsa, ensartados en

palitos y asados a la parrilla.

EJEMPLO DE USO

Ver **chicharrón**.

José Bonilla Amado: «La calle de las mesas tendidas» en *La calle de las mesas tendidas*, Ediciones Pukarina, Lima, [1958] 1999, p. 9.

COMENTARIO

Esta entrada aparece en el DRAE 2001. Asimismo, es importante resaltar que los anticuchos, por lo general, se hacen de corazón de res en nuestro país.

\*\*\*\*\*

**brevete**. [...] || 2. m. *Bol. y Perú*. Permiso de conducir.

EJEMPLO DE USO

Una noche, Matías no volvió. Faustina lo encontró días más tarde en la comisaría de Lince, detenido por haber atropellado a un asiático cuando conducía su automóvil en completo estado de ebriedad [...]. Le habían cancelado el **brevete**, carecía de dinero y de trabajo.

José Bonilla Amado: «El montón» en *La calle de las mesas tendidas*, Ediciones Pukarina, Lima, [1958] 1999, pp. 76-77.

COMENTARIO

Esta entrada aparece en el DRAE 1992.

\*\*\*\*\*

**cachuelo**. [...] || 2. m. *Perú*. Trabajo eventual de poca remuneración.

EJEMPLO DE USO

[...] Ahora, discúlpame, pero tengo un sueño muy grande y la calle de Los Naranjos está lejos..., como bien sabes... Con estos dos “cachuelos” que tengo ando muy cansado.

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 16.

COMENTARIO

Esta entrada aparece en el DRAE 2001. Asimismo, cabe mencionar que no todo cachuelo es de poca remuneración.

\*\*\*\*\*

**charapa.** [...] || 2. com. *Perú*. Persona natural del oriente peruano. U. t. c. adj.

EJEMPLO DE USO

Ver **carga**.

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 94.

COMENTARIO

Esta entrada aparece en el DRAE 2001.

\*\*\*\*\*

**chibolo, la.** m. y f. *Perú*. **niño** (|| persona que está en la niñez). U. t. c. adj. [...]

EJEMPLO DE USO

Ver **chimpún: chimpún Callao**.

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 24.

COMENTARIO

Esta entrada aparece en el DRAE 2001.

\*\*\*\*\*

**chompa.** f. *Bol., Ec., Par., Perú y Ur.* **jersey**<sup>1</sup>. [...]

EJEMPLO DE USO

¡Ven, precioso, ven, que yo te voy a enseñar lo que es amor! ¡Ven para que tú me abrigues con esa **chompa** tan linda y yo te enseñe las locuras de lo que es rico...! ¡Ven acá conmigo para que tu mami te saqué despacito, bien despacito... tu **lechecita** y esa **chompa** tan bonita...!

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, pp. 41-42.

## COMENTARIO

Esta entrada aparece en el DRAE 1984.

\*\*\*\*\*

**coima**<sup>2</sup>. [...] || 2. f. Am. **soborno** (|| dádiva con que se soborna). [...]

## EJEMPLO DE USO

No dejó de sorprenderles que a pesar de la notoriedad del secuestro, los captores permanecían relativamente tranquilos, y en el colmo de la desfachatez y sensación de impunidad no se preocupaban por esconder el vehículo en el que cometieron el crimen. “Deben de tener amigos muy influyentes” – susurró Luis, a lo que añadió Juan: “Y mucho dinero para pagar las **coimas**”...

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, pp. 77-78.

## COMENTARIO

Esta entrada aparece en el DRAE 1992.

\*\*\*\*\*

**cojinoba** o **cojinova**. f. Perú. Pez marino de carne comestible, que habita desde la costa norte del Perú hasta la costa norte de Chile, de dorso azul grisáceo oscuro y uniforme, con visos plateados en los lados y vientre, y cola ahorquillada abierta.

## EJEMPLO DE USO

Ver **paradita**.

José Bonilla Amado: «La calle de las mesas tendidas» en *La calle de las mesas tendidas*, Ediciones Pukarina, Lima, [1958] 1999, p. 34.

## COMENTARIO

Esta entrada aparece en el DRAE 2001.

\*\*\*\*\*

**concha.** [...] || 13. f. vulg. malson. Arg., Chile, Perú y Ur. **coño** (|| parte externa del aparato genital femenino). [...]

EJEMPLO DE USO

Ver **carga**.

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 94.

COMENTARIO

Esta entrada aparece en el DRAE 1992.

\*\*\*\*\*

**fregado, da.** (Del part. de *fregar*). [...] || **estar** ~. fr. coloq. Am. Estar en malas condiciones de salud y, sobre todo, de dinero. [...]

EJEMPLO DE USO

El año anterior al pasado, Prudencio Toqui dijo que la sequía terminaría, sin embargo, ahora **estamos** en Lima **fregados**.

José Bonilla Amado: «La sequía» en *La calle de las mesas tendidas*, Ediciones Pukarina, Lima, [1958] 1999, p. 43.

COMENTARIO

Esta entrada aparece en el DRAE 1992 con la marca diatópica de México:

**fregado, da.** [...] || **estar fregado.** fr. fig. y pop. Méj. Estar en malas condiciones de salud y, sobre todo, de dinero.

\*\*\*\*\*

**leche.** [...] || 5. f. vulg. **semen.** [...]

EJEMPLO DE USO

Ver **chompa**.

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, pp. 41-42.

COMENTARIO

Esta entrada aparece en el DRAE 1984.

\*\*\*\*\*

**mariconada.** f. coloq. malson. Acción propia del maricón. [...]

## EJEMPLO DE USO

—Buenos días, señores, buenos días... En fila, en orden y en silencio... El pago es por adelantado... Está prohibido fumar, chupar bebidas alcohólicas y menos **mariconadas** y alborotos. Aquí se viene a dormir así que pórtense como hombres, en silencio y en orden...

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 32.

## COMENTARIO

Esta entrada aparece en el DRAE 1970.

\*\*\*\*\*

**mercadear.** [...] intr. Hacer trato o comercio de mercancías.

## EJEMPLO DE USO

En un rincón, una chola **mercadea** una docena de gallinas que yacen como aceladas sobre el pavimento.

José Bonilla Amado: «La calle de las mesas tendidas» en *La calle de las mesas tendidas*, Ediciones Pukarina, Lima, [1958] 1999, p. 9.

## COMENTARIO

Podemos apreciar que este verbo se presenta en el DRAE 2001 como una voz intransitiva, sin embargo, en el ejemplo de uso observamos el uso transitivo de este verbo.

\*\*\*\*\*

**mugre.** [...] || **sacar la mugre** a alguien. fr. coloq. *Perú*. Darle una paliza. [...]

## EJEMPLO DE USO

Pensando en Yocina, Juan se atrevió a mentir. Le contó a Esther que conocía a Yocina desde su más tierna infancia y que estaban comprometidos en matrimonio, razón por la que él no podía cuidarla todos los días pero le

reiteró su propósito de **sacarle la mugre** cuántas veces quisiera a Carlos.  
 José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 50.

## COMENTARIO

Esta entrada aparece en el DRAE 2001.

\*\*\*\*\*

**panca**<sup>2</sup>. [...] f. *Perú*. Hoja que cubre la mazorca del maíz.

## EJEMPLO DE USO

Ver **chicharrón**.

José Bonilla Amado: «La calle de las mesas tendidas» en *La calle de las mesas tendidas*, Ediciones Pukarina, Lima, [1958] 1999, p. 9.

## COMENTARIO

Esta voz lleva la marca diatópica *Perú* desde el DRAE 2001, sin embargo, ha tenido larga data como una voz usada en todo Hispanoamérica, ya que desde 1884 hasta 1992 figuró con la marca *América* en todas estas ediciones.

\*\*\*\*\*

**picarón**. m. *Perú*. Masa de harina, huevos, leche, agua de anís y azúcar, a la que a veces se incorpora camote o zapallo, que se frie en forma de aros y se sirve con almíbar solo o de higos.

## EJEMPLO DE USO

Ver **chicharrón**.

José Bonilla Amado: «La calle de las mesas tendidas» en *La calle de las mesas tendidas*, Ediciones Pukarina, Lima, [1958] 1999, p. 9.

## COMENTARIO

Esta entrada aparece en el DRAE 2001.

\*\*\*\*\*

**teclo, cla.** m. y f. *Perú*. **anciano** (| | persona de mucha edad).

EJEMPLOS DE USO

Ver **chimpún Callao** y **breve**.

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 24.

COMENTARIO

Esta entrada aparece en el DRAE 2001.

\*\*\*\*\*

**tirar**. [...] || 35. intr. coloq. Poseer sexualmente a alguien. U. t. c. tr. y c. prnl. [...]

EJEMPLO DE USO

Ver **carga**.

José Bonilla Amado: *Duelo de una máscara*, Lima, 1999, Ediciones Pukarina, p. 94.

COMENTARIO

Esta entrada aparece en el DRAE 2001. En nuestro país, esta palabra pertenece a un registro vulgar, y no coloquial como señala el *Diccionario* de manera general.

\*\*\*\*\*

**vuelta**. [...] || **sacar** alguien **la ~**. coloq. *Perú*. **engañar** (| | incurrir en infidelidad matrimonial). [...]

EJEMPLO DE USO

Los comerciantes, sentados detrás de sus puestos de venta, conversan alegres mientras atienden sus negocios; se pasan luego sus sudosas manos sobre las frentes cubiertas de sudor y polvo, contraen los angostos ceños y vuelven a reír, contentos de haber **sacado la vuelta** a su dinero.

José Bonilla Amado: «La calle de las mesas tendidas» en *La calle de las mesas tendidas*, Ediciones Pukarina, Lima, [1958] 1999, p. 7.

## COMENTARIO

Esta entrada aparece en el DRAE 2001.

\*\*\*\*\*

## 5. Conclusiones generales

1. La obra narrativa de José Bonilla Amado es una fuente importante de voces de los diferentes niveles de uso lingüístico. Prueba de ello son las voces coloquiales, populares e incluso vulgares que presentamos en la investigación.
2. En la obra narrativa de José Bonilla Amado podemos encontrar nombres y expresiones característicos de nuestro país, tales como comidas típicas, las cuales no se encuentran en el Diccionario de la Academia, como por ejemplo *chicharrón* y *emoliente*, o voces clásicas como *¡chimpún*, *Callao!*.
3. Existe un considerable número de entradas de uso difundido que no se encuentran en el Diccionario de la Academia, que están registradas en la obra narrativa de José Bonilla Amado. El producto de nuestro análisis es un conjunto de 63 voces, entre nuevas palabras y acepciones.
4. Existen entradas que han ido ingresando al Diccionario de la Academia después de años de haber aparecido en estas obras literarias. Al respecto presentamos 19 voces y expresiones que se han ido incorporando al Diccionario, de las cuales la mayoría tiene la marca diatópica *Perú*.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARANA VERA, Paola. "La herencia léxica del hampa en el castellano actual limeño" en *Actas del II Congreso Internacional de Lexicología y Lexicografía "Pedro Benvenuto Murrieta"*, Lima, APL-USMP, 2007.
- BONILLA AMADO, José. *Duelo de una máscara*. Lima, Ediciones Pukarina, 1999.
- . *La calle de las mesas tendidas*. Lima, Ediciones Pukarina, [1956] 1999.
- . *Jerga del hampa*. Lima, Nuevos Rumbos, 1956.
- MARTÍNEZ DE SOUSA, José. *Diccionario de lexicografía práctica*. Barcelona, Biblograf S. A., 1995.
- RAMÍREZ, Luis Hernán. *Estructura y funcionamiento del lenguaje*. Lima, Derrama Magisterial, 1996.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, Espasa Calpe S. A., 2001. (Tomos I y II)
- . *Nueva planta del Diccionario de la Real Academia Española*. Madrid, RAE, 1997.
- . *Diccionario de la Real Academia Española*, tomado de <http://buscon.rae.es/draeI>, Lima, 11-07-08 a las 20:00 h.
- . *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española (NTLLE)*, tomado de <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>, Lima, 31-08-08 a las 04:00 h.
- SECO, Manuel. *Estudios de lexicografía española*. Madrid, Gredos, [1987] 2003.

TRUJILLO, Ramón. "Diccionario y semántica científica" en *Panorama der Lexikalischen Semantik, Homenaje al Prof. Horst Geckeler*. Tübingen, Günter Narr Verlag, 1995.

## NOTAS

JAVIER MARIÁTEGUI CHIAPPE  
(1928-2008)<sup>1</sup>

Osmar Gonzales

Me resulta difícil y extraño rendir homenaje a don Javier Mariátegui Chiappe en esta casa que fue suya y en la que tantas veces nos reunimos con él —especialmente en este histórico “Rincón rojo”— para reconocer y exaltar el legado que tantos pensadores y artistas han dejado a las nuevas generaciones de peruanos. Hoy, sin embargo, nos toca tributar a don Javier nuestro cariño personal y admiración intelectual. En lo que a mí respecta, tomo esta ocasión como una oportunidad para retribuir en algo la generosa amistad con la que me honró en el poco tiempo que nos conocimos.

Don Javier Mariátegui Chiappe, el hijo menor del más importante pensador social que ha dado el Perú, José Carlos Mariátegui, nació el 13 de setiembre de 1928, es decir, según lo calificó alguna vez, en el año mágico del Amauta. Y razones no faltan para denominar así a ese año, pues fue la fecha en que Mariátegui publicó la primera edición de *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, el libro más influyente de nuestro pensamiento; definió a *Amauta* en su orientación ideológica por medio de su famoso editorial “Aniversario y balance”; saca a la luz la publicación dirigida a los trabajadores, *Labor*; también es el año de la trascendental ruptura con Víctor Raúl Haya de la Torre y, finalmente, funda el Partido

---

<sup>1</sup> Texto basado en la presentación que se realizó en la Casa Mariátegui el lunes 11 en homenaje a Javier Mariátegui.

Socialista. Este año, 2008, es significativo porque se recuerdan dichos acontecimientos que ya son parte de la historia política y cultural de nuestro país. En pocas semanas, habría cumplido gloriosos 80 años.

En esta que hoy es la Casa Museo José Carlos Mariátegui, don Javier dio sus primeros pasos, pronunció sus primeras palabras y, aunque solo pudo convivir con su padre poco menos de dos años (más precisamente, 19 meses), se identificó con el legado del Amauta, y a lo largo de su vida buscó colocarlo en el lugar que merece en nuestra conciencia colectiva impulsando innumerables reediciones —en el Perú y en el extranjero— de su prolífica obra.

Ausente prematuramente el padre, el pequeño Javier creció al lado de sus tres hermanos (Sandro, Sigfrido y José Carlos) guiados por la mano firme y amorosa a la vez de su madre, Anna Chiappe. Si del Amauta don Javier recibió el ejemplo de la modestia y la discreción, y aquilató la importancia de los nobles sentimientos, de Anita —como llamaba a su madre— aprendió el valor de la organización y del esfuerzo para alcanzar las metas propuestas. Ella fue el verdadero sostén del hogar, aun en vida de José Carlos. En efecto, mientras cuidaba a sus retoños, se aseguraba que la casa estuviera limpia, la comida a sus horas y, además, que los pequeños mantuvieran silencio mientras papá escribía. Doña Anna llevó sobre sus hombros el ritmo de la casa para que su querido José Carlos siguiera con su vida de la manera más normal posible. Lo hizo con amor pero a costa de su cansancio físico. Su esposo, sensible como era, lo notó inmediatamente y, con pena, le dedicó un bello poema, que es todo un homenaje al amor: “...y ahora que estás un poco marchita, un poco pálida, sin tus antiguos colores de madonna toscana, siento que la vida que te falta es la vida que me diste”. Si bien Javier y sus hermanos crecieron sin la presencia física de su padre, si lo hicieron con su ejemplo impregnado en el hogar.

Poco después de la muerte del Amauta, la familia en pleno se mudó a Barranco. En ese distrito tan emblemático, Javier fue matriculado en el Colegio San Luis, de los hermanos maristas; en él compartió carpeta con el padre Gustavo Gutiérrez, autor de la universal *Teología de la liberación*.

En 1947, ingresó a la Universidad de San Marcos, en donde definió su vocación. Desde 1949 siguió estudios en la Facultad de Medicina y se graduó de Médico cirujano en 1956 con los más altos honores, pues su tesis fue calificada con el máximo puntaje: 20. Desde entonces, empezó a labrar un camino de éxitos en la Psiquiatría peruana.

Como egresado brillante, don Javier fue jefe de clínica en la cátedra de Psiquiatría dirigida por Honorio Delgado, por quien profesaba una gran admiración. Así lo demostró en diversos homenajes que organizó en su memoria siendo, incluso, editor de las obras completas de su maestro.

Don Javier fue el primer rector de la Universidad Cayetano Heredia y en 1980 fundó y dirigió, hasta 1987, el Instituto Nacional de Salud Mental "Honorio Delgado-Hideyo Noguchi". Además, perteneció a un sinnúmero de organizaciones y fundaciones médicas. Su lugar en la vida peruana se lo ganó por sus propios méritos.

Es admirable que don Javier siempre estimuló a los investigadores que se acercaban a él para enriquecer sus trabajos sobre Mariátegui. No solo contando aspectos de su vida pocos conocidos, sino también proporcionando documentos; son innumerables los agradecimientos que se pueden leer de los autores por su generosidad y disposición para apoyarlos en sus trabajos. Alberto Flores Galindo —gran mariateguista— fue uno de los historiadores más conspicuos que constantemente lo visitaban.

Si bien conocí a don Javier hace algunos años, con motivo de una actividad en esta misma casa, mi relación con él es reciente, desde hace aproximadamente un año apenas. Y debo expresar mi gratitud con él, pues fue quien me respaldó —junto con su hijo José Carlos y Gustavo Espinoza— para asumir la dirección de la Casa Mariátegui a partir de octubre del año pasado. Desde el inicio me dio todo su apoyo y gracias a su desprendimiento pudimos organizar dos exposiciones documentales sobre José Carlos Mariátegui, en los meses de abril y junio de este año. Para realizarlas dejó en mi resguardo objetos personales del Amauta (como sus lapiceros, pisapapeles, tarjetas de presentación), así como la máscara

mortuoria en yeso del artista Artemio Ocaña, sin mencionar las múltiples cartas que ahora podemos exhibir. Un día me dijo: “Osmar, te doy estas cosas porque sé que las vas a cuidar como se debe”. Siempre voy a recordar esa demostración de confianza, que solo la da una persona generosa.

Hay un dato que a veces pasa desapercibido pero que quiero mencionar. En 2005, don Javier fue nombrado Director Honorario de la Casa Mariátegui por la dirección del Instituto Nacional de Cultura. Luego, por malos entendidos burocráticos, se dejó sin efecto tal distinción, pero nuevamente, a mediados de octubre de 2007, fue restituido en ese cargo honorífico que le pertenecía plenamente.

Por motivos de mis funciones como director de la Casa Mariátegui hube de visitarlo algunas veces a su hogar. Ahí pude notar el círculo pequeño pero intensamente afectivo que unía a su núcleo familiar: don Javier, su esposa Rosa María y su único hijo, José Carlos. Uno se sentía en confianza con ellos; percibí siempre calidez humana, solo buenos sentimientos.

En los meses recientes, junto con la directiva de la Asociación Amigos de Mariátegui, nos reunimos varias veces con don Javier en su hogar para ir puliendo los detalles del simposio internacional que estamos organizando en conmemoración de los 80 años de *7 ensayos*, y que se realizará en el mes de octubre. Siempre nos apoyó con sugerencias, contactos, ideas. Y a su lado, doña Rosa María, infatigable, entusiasta y amorosamente entregada a su esposo para hacerle la vida más fácil.

En la Casa Mariátegui también realizamos algunas actividades con José Carlos, y a pesar que a veces las condiciones del clima no eran las más propicias, don Javier siempre estaba presente para apoyar a su hijo. Después de todo, al venir no hacía otra cosa que regresar a su casa.

También intelectualmente, don Javier fue brillante. No fue solo un médico de consultorio, también realizó investigaciones académicas, publicó numerosos artículos y se preocupó por estudiar a muchos de nuestros intelectuales desde su propia profesión. Su manejo de la escritura era sencillo y elegante, cuando no se dirigía a un público especializado

sabía comunicarse con el lector común. La biografía, publicada por el Congreso de la República, sobre *Juan Francisco Valega y la Lima de su tiempo*, de 2001, es un pequeño volumen que se lee con voracidad, tanto por la información que contiene como por las opiniones que expresa don Javier, y así hay muchos más ejemplos de su fecunda labor intelectual, como la biografía personal-profesional de Hermilio Valdizán, otro de sus admirados predecesores profesionales.

Aunque parezca redundante, don Javier Mariátegui fue un gran mariateguista. Además de impulsar las múltiples reediciones de las obras de su padre, co-dirigió con su hermano José Carlos el *Anuario Mariateguiano*, en donde colaboraron mariateguistas de todo el mundo, ostentando una alta calidad académica. En 1994, con motivo del centenario del nacimiento del Amauta, fue uno de los organizadores más entusiastas de las actividades realizadas por tal acontecimiento. En el *Boletín de la Casa Mariátegui* que estamos editando en su nuevo formato, correspondiente al mes de abril del presente año, don Javier publicó su artículo "Actualidad permanente de José Carlos Mariátegui", quizás no me equivoco si digo que es su último texto de estirpe mariateguista.

Pero también trató y estudió a otros intelectuales, don Javier. Su artículo sobre José María Arguedas ("Arguedas o la agonía del mundo andino") es uno de sus mejores textos, y parte del hecho de que el escritor lo buscó como profesional de la mente. El análisis de don Javier rebasa largamente la especialidad psiquiátrica y ahonda en temas históricos y culturales para buscar entender cabalmente al personaje, al hombre-escritor, o a la persona-personaje, como acostumbraba decir.

Es imposible hacer un recuento en estas pocas palabras de toda la trayectoria intelectual de Javier Mariátegui, solo debo agregar que fue editor de la revista semestral *Acta Herediana*, de la Universidad Cayetano Heredia, en cuyas páginas publicó trabajos notables sobre diversos intelectuales peruanos. Estos textos acercan, permiten al lector conocer a los autores de una manera completa, pues don Javier buscaba siempre la explicación integral gracias al diálogo que establecía entre la mirada psicológica (o psiquiátrica), las ideas y el contexto cultural.

Don Javier ya no está más con nosotros. El domingo 3 de agosto sufrió un ataque cardíaco que su cuerpo no pudo resistir, será difícil acostumbrarnos a la idea de que ya no podremos conversar con él ni preguntarle tantas cosas de las tantas cosas que sabía. Pero para recordarlo y tener siempre presente su importancia en nuestra vida cultural y en esta misma casa, hemos ampliado una imagen suya para que, junto a la del Amauta y a la de Anna Chiappe, presida todas nuestras actividades. A pesar de todo, don Javier sigue presente.

## SOBRE UNA OLVIDADA EDICIÓN DE GARCILASO<sup>1</sup>

Luis Jaime Cisneros Vizquerra  
Academia Peruana de la Lengua

Anotar libros y explicar textos fue apasionante tarea que la filología practicó desde sus orígenes. Nombres resonantes presiden el catálogo de temas trascendentales que convocaron a esa labor: la Biblia fue, sin duda, piedra de escándalo de tal ejercicio, y a su vera se organizaron prestigios y también se avivaron fuegos que terminaron, siglos después, en la hoguera inquisidora. Luego, vencidos muchos siglos, los textos indoeuropeos ofrecieron el testimonio del sánscrito y avivaron en los comentaristas el interés por la religión, la geografía, la historia y el lenguaje. Una pasión iluminaba siempre esos escolios: ver claro para, así, comprender mejor. Depurar textos es tarea a que los filólogos vivimos dedicados, y por eso nos inician entrenándonos en el análisis y en la observación de ejemplares ediciones críticas de viejos textos medievales y nos convocan al descifrado y a la confrontación de manuscritos; y nos obligan a reconstruir fonética, léxico y sintaxis, procurando siempre que no descuidemos la marcha de los acontecimientos, el ir y venir de las ideas y los hombres. Ni historia ni filosofía, ni ciencias naturales; ni la física y la biología y el dilatado mundo de las ciencias sociales pueden constituir hoy zonas vitandas para el filólogo. Y acá recuerdo el ardoroso y valiente entusiasmo con que Amado Alonso nos exigía estar al tanto de cuanto se relacionase (o pudiera relacionarse) con los libros y los temas que explicaran el comportamiento

---

<sup>1</sup> Se trata de la edición de los *Comentarios Reales* de Carlos Aranibar. México, Fondo de Cultura Económica, 1991.

de un autor. Y por eso nos proponía leer a Bergson, a Husserl, a Heidegger y a Bertrand Russell.

Carlos Aranibar no es un filólogo, y su edición de los *Comentarios Reales* (él mismo lo aclara en el pórtico) no está hecha para filólogos. Es la primera razón para expresar nuestra gratitud, y para lamentar que no haya merecido esmerada atención en su momento. Es edición para un auténtico lector, en esta hora de computadoras y viajes espaciales. No es una edición crítica, pero viene enriquecida por la preocupación de quien, con agudeza y buen estilo, quiere ver (y ayudarnos a ver) en profundidad el mundo de las ideas, precisar las circunstancias y ahondar en el claroscuro de las conciencias. Sus glosas van dirigidas al apremiado lector contemporáneo, urgido por efímeras cuestiones y desentendido de las esencias. Se ha esmerado Aranibar precisamente en reunir lo que ha considerado esencial, lo que conviene saber y tener presente mientras nuestros ojos recorren lentamente la escritura; lo que ilustra el pensamiento de Garcilaso, o lo que podría servir para explicar su conducta. Nos previene, así, cuándo la vida misma dicta al Inca sus informes veraces y cuándo tal información se debe a lecturas. Nos muestra, por lo tanto, con qué atención leía en sus fuentes Garcilaso. Ninguna nota resulta superflua, ninguna nos agobia con la insulsez del dato vano y ostentoso; y por eso muchas son bienvenidas. Es que la lectura actual del Inca no puede prescindir de orientación oportuna, y la que esta edición nos ofrece aviva nuestra curiosidad y acicatea nuestra vocación peruanista, al amparo de los recursos sutiles e irónicos con que se va salvando la distancia entre Garcilaso y nosotros. Va con nosotros leyendo los *Comentarios* en voz alta; asiste a nuestra desazón, adivina la perplejidad a que nos puede conducir una palabra desusada, aclara nuestras dudas y nos permite, por tanto, sentir a Garcilaso como nuestro contemporáneo y acomodarnos en su mundo real y constante, mirar con la misma profundidad y la misma intensa ternura con que el Inca mira y recuerda, como si también nosotros evocásemos ahora en nuestra memoria, y con nostalgia, lo vivido por él. Tiene razón Aranibar en recalcar que la suya no es una edición para eruditos ni profesores. Felizmente, porque el Inca solamente tuvo presente a sus contemporáneos como lectores. No tuvo intención de ser un clásico de la literatura. Sólo nuestra persistente lectura y nuestro repetido amor

han ido consagrándolo como un clásico del Perú y de América. Escribió Garcilaso para ser leído, y no para ser pasto de comentarios eruditos. En esa misma perspectiva se ha colocado Aranibar. Sus notas no proponen interpretaciones ni invitan a penosas gimnasias de erudición, sino que auspician la simple e inocente lectura que Garcilaso esperaba. El acierto consiste en que nos ayudan a realizar la lectura con provecho, abriendo ventanas cuando el aire se muestra enrarecido por el tiempo (la lengua, al fin y al cabo, se renueva para continuar ofreciéndose en la historia). Y es sintomático que nos propicie esta lectura cuando en América continuamos preguntándonos si hemos conservado, o tal vez perdido, los rasgos de nuestro mejor perfil hispánico. Leer a Garcilaso ahora, a cuatro siglos de distancia, nos ayudará a plantear la viabilidad de ese discutido perfil. Ya no interesa preguntarnos si los *Comentarios* ofrecen realmente una visión idealizada del incario, porque nadie hasta ahora ha podido ofrecernos la cara real y concreta de esa precisa dimensión histórica. Una parte de lo que Garcilaso cuenta viene endeudada a la memoria de sus parientes e informantes, y otra parte está apoyada en lo que escribieron los contemporáneos de la conquista. En momentos en que Cervantes deja que Alonso Quijano pierda la razón por leer libros de caballerías como si fueran de historia, Garcilaso nos propone la lección de una verdadera historia antigua que su memoria recrea e idealiza con el fervor de la sangre, almo refugio de su corazón mestizo.

En un artículo de 1963, Aranibar sostenía que “la historia de la historiografía aparece, en cierto sentido, como la historia de los avatares y fluctuaciones del valor asignado al testimonio” (*Nueva crónica*, I, 102). Más allá de la persecución de las formas, le interesaba concentrarse en los documentos y las fuentes. Entonces veía Aranibar que mucho había por hacer en lo tocante a la hermenéutica de las crónicas. Treinta años después de esa información, con esta edición, lo vemos persistir en la misma actitud. Para que el lector pueda centrarse en el contenido, Aranibar ha suprimido todo cuanto, por formalismos de escritura, pudiera caracterizar a un libro en los albores del XVII. Ha redistribuido “la división en párrafos, según la estructura gramatical de la frase y mirando la unidad conceptual del periodo” y ha ordenado la puntuación distribuyendo con libertad (y, a veces, con eficacia) “paréntesis, comillas, guiones”. Podemos

discrepar, pero no es mi intención reseñar la obra como filólogo. Mediante asteriscos ha conseguido realzar la autonomía de otros pasajes donde los “juegos humorísticos” reminiscencias, semblanzas” permiten ver el lado humano y sensible del autor y ayudan a introducirnos en su propia nostalgia evocadora. Aprovecha la ocasión Aranibar para probarnos su capacidad y su calidad de lector, y se ha internado en los profundos meandros estructurales del texto guiado sólo por una arriesgada lectura de la estructura superficial. A partir de esta edición del FCE, Garcilaso no será ciertamente un autor aludido por quienes simulan erudición, sino un clásico leído y provechosamente gustado por quienes quieran robustecer su peruanidad y ufanarse por estar escribiendo en español. Los varios niveles de discurso que la prosa del Inca encierra se ven ahora puestos de relieve, para que el lector ‘lea’ y ‘vea’ en profundidad, con el mismo interés con que el espectador descubre en el teatro cómo lo orientan (y favorecen la comprensión) las varias indicaciones sobre los movimientos escénicos y sobre los diversos tonos de voz que ha previsto el autor.

## La lengua

- a) A la lengua dedica Garcilaso útiles reflexiones, que merecen comentario. Aranibar toma en cuenta las apreciaciones sobre fonética anunciadas en el prólogo de los *Comentarios*, y ajusta su edición a tales propuestas<sup>2</sup>. Para Garcilaso, entrar en la lengua era ingresar en la historia. La verdad espiritual del hombre andino implicaba el conocimiento pleno de la lengua. Por eso era importante para el Inca tener bien preciso el sentido idiomático del quechua. Le preocupaba que los españoles pronunciaran bien y no “desfigurasen ni confundieran” el idioma, como solía ocurrir “por las muchas cosas que una misma dicción tiene para muy diferentes significaciones” (*Com.*, XIX, 35). El mismo respeto procura conservar Aranibar, al

<sup>2</sup> Para todo lo relacionado con la actitud de Garcilaso frente a la lengua quechua, son indispensables lecturas: Rodolfo Cerrón-Palomino (*Lexis*, XV, 2, 1991, 133-178; *BAPL* 25, 1992, 59-68; *Lexis*, XVII, 2, 1993, 219-257); José Luis Rivarola (*Cultura latina*, LVII, 3-4, 1997, 325-344; Estudio preliminar a la ed. de los *Comentarios*, Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 2001, 7-86; NRFH, L, 2002, 59-139).

tratar temas concernientes al quechua. Se interesa, sí, ante la acuciosa preocupación de Garcilaso, por el equilibrio rítmico en alguna traducción de poesía quechua, tema que merecería atención de los especialistas. Acojo lo anotado a propósito de la voz *cunuñun*, en cuya versión observa Aranibar el empeño del Inca por exceder el "metro hexasílabo buscado", interpretado por Rosenblat como voz onomatopéyica. Tampoco quiero desatender las observaciones sobre la triple versión quechua, latina y española que ofrece Garcilaso (*Com. Lib. II*, 26): para traducir *Mai ñimpiri* recurre a una frase que implica para Aranibar, un empeño por buscar "el verso de seis sílabas" (785). Las voces quechuas aparecen en esta edición reproduciendo las de la edición de 1609; las pocas veces que Aranibar arriesga modificaciones, da sus razones. Así, en *allco* (16) trae *alco* y nos recuerda que el Inca nunca usa /1/ en voces quechuas, y piensa que acá se trata de un "traslado automático" del padre Acosta (659).

- b) Tiene en cuenta Aranibar (sin discutirlos) las ideas lingüísticas del Inca, y por eso hace suyo todo cuanto Garcilaso dice sobre la "corrupción" (*Com.*; Advertencias Caps. I, 4; VI, 29; VII, 4; VIII, 5; IX, 37). Por eso acepta (s.v. *catu*) la explicación de *tianquistli* / *tianguis*<sup>3</sup>. Los datos que sobre la lengua Garcilaso recoge de Blas Valera los acepta porque le parecen necesarios "para la enseñanza de la doctrina cristiana". El Inca escribe desde el solar europeo, ya dueño de su religión. Y puesto que los otros datos de Valera no aseguran esta enseñanza, calla Garcilaso todo cuanto Valera afirma al comparar la lengua indígena con el latín, el griego y el hebreo.
  
- c) Enfatiza Aranibar la preocupación del Inca por verter la poesía incaica a metros españoles, aun cuando a veces lo haga "a costa de algún ripio", auxiliado de alguna que otra licencia en la sintaxis verbal (s.v. *cailla llapi*, *camasunqui*), y hasta aventura algunas diéresis (s.v. *camri ñusta*).

<sup>3</sup> Cf. Cerrón-Palomino, *Lexis* XV, 2, 140-156.

- d) La edición respeta, en casos como *Viracocha*, la ortografía de autores citados por Garcilaso; pero “en los suyos y en los de Valera, en cambio –dice CA– seguimos la intención fonética y reemplazamos *Viracocha* por *Huiracocha*, forma de amplia tradición ortográfica” (765). Luego, “por fidelidad a la intención fonética”, muda *chaldeos*, *chancillería* y otros, a los que tiene por “cultismos de la ed. 1609”, y nos ofrece *caldeos*, *cancillería*; sin embargo, conserva “el gentilicio-topónimo *Puchinas*, que sonaba *Puquinas*” (822).
  
- e) Reacciona CA (y no abrimos juicio al respecto) sobre las discrepancias que en materia de lingüística quechua, y respecto de la probable influencia jesuita, mantuvo Garcilaso con Betanzos (779-780).
  
- f) A propósito de *usuta* (868) aprovecha Aranibar para recordar que, antes del rigor lingüístico presente en los *Comentarios*, donde siempre escribió *ojotas*, Garcilaso puso *ujutas* en sus notas marginales a los textos de Gómara.
  
- g) Para Aranibar, *amauta* es un adjetivo, sustantivado más tarde, en el periodo colonial; en González Holguín aparece con las equivalencias de ‘sabio, prudente, cuerdo’. Destaca los varios significados de *aposeno* (*Com.*, III, 21-22), *galpón* (*Com.*, III, 21), *sala* (*Com.* V, 29). Recoge un uso transitivo de *congojar*, a un cuando el ejemplo de Garcilaso documenta un uso pronominal, y el que atribuye a Acosta no muestra tajantemente un valor transitivo. Habría que reconocer que ese uso transitivo parece ya documentado en el *Tesoro* de Covarrubias, en 1611 (ed. Riquer, Barcelona, 1964, 660, cols. a/b); y está documentado en Villegas, Mariana y Cervantes.
  
- h) Debo recoger algunas remisiones a modismos y frases hechas de la época. Por ejemplo, por tanto, por que, por lo cual; usos relativos como el cual, la cual, los cuales, a los que Garcilaso recurre con inusitada frecuencia para aclarar o expandir” (742).

Además, se nos ofrece un atrayente muestrario, que exige comentario ajeno a los fines de esta nota.

- i) A propósito de la expresión de Garcilaso “uno en pos de otro como grullas” (*Com.* I, 13) hay que reconocer que se trata de una expresión de la época, ya registrada en Covarrubias: Ir como grullas es ‘ir uno detrás de otro’.

## El glosario

Ocupando dos tercios del segundo volumen, el glosario es una *Weltanschauung* de ese mundo andino que Garcilaso añoraba allá en tierra española. Puede el lector ubicarse cómodamente en el espacio para reconocer topónimos y congrega datos sobre onomástica y etimología. Aranibar se introduce en la memoria y reordena los propios recuerdos de Garcilaso; y, a veces, hasta intenta rectificar la ubicación de alguno en otro lugar, como en el caso de *Cacha*, situado erróneamente por Garcilaso “en el camino de Umasuyu”, cuando en verdad se trataría de “uno de los ramales del camino a Collasuyo, pero esa bifurcación nacía después de *Cacha*”.

a) *Topónimos*.- Aranibar ha corregido las erratas declaradas en la edición de 1609, así como las detectadas por Rosenblat. No corrige las concernientes a voces quechuas, por evidentes que pudieran ser, como es el caso de *llanilla* (Garcilaso solo registra *llaclla*) *çampa* (en Garcilaso: *campá*), *çaci* (Garcilaso: *caci*). Tampoco corrige cuando el Inca repite fallas de su fuente, como en *Cotoche* (por *Cateche*, en Yucatán): Aranibar entiende que ahí Garcilaso ha querido quechuizar un error de Cieza.

En esta parte, el Glosario ofrece varios datos nuevos en relación con etnias y topónimos. Es verdad que algunos topónimos no son muy precisos, y Aranibar propone, en tales ocasiones, alternativas (*pucuna-Sanusa*). En otros casos, Aranibar atribuye la imprecisión a insólitas acuñaciones en que habría incurrido Garcilaso, afanoso por quechuizar las erratas de Cieza, como en *Puchiu*. Solamente recojo lo más significativo.

En la edición de 1609, en cuanto a topónimos, recogemos (Lib. IX, 2) *Chacma*. Se trataría de *Chicama*, y Aranibar aventura que Garcilaso

“ha quechuizado un error ajeno”. Cuando el Inca enumera valles de la costa norte hasta Tumbes, sigue inversamente la ordenación de Cieza, “en cuya edición princeps, 1553, en vez de Chicama, se deslizó, por errata, Chacama”. Ahí habría creído leer Garcilaso “un fantástico Chacma”. En error tipográfico piensa asimismo Aranibar cuando aparecen fusionados en la forma *Chachamoca* (Lib. VIII, 6) que eran dos pueblos Chanchan y Mocha: Garcilaso habría tomado los topónimos ecuatorianos de Cieza (probablemente en Chimborazo, Ecuador).

No se logra precisar la exacta ubicación de Chalcumarca (Lib. V, 27) fortaleza chanca en la provincia de los Soras: Aranibar la presume ubicada “en la provincia de Lucanas, departamento de Ayacucho”. Tampoco se alcanza a identificar *Chamuru* (Lib. III, 17), a la que se ubica presumiblemente en la zona boliviana de Cochabamba. Otro problema es *Callahuaya* (hoy *Carabaya*, en Puno). Aranibar presume una alternancia con *Callavaya*, que en Huamán Poma aparece indistintamente bajo las formas *Callauaya*, *Carauaya*, *Calavaya*). No cabe sorpresas al arriesgarse a interpretar: *Callamarca* aparece en Huamán Poma bajo la forma *Caramarca*, ahora Calamarca (La Paz, Bolivia). Para todas estas ‘confusiones’, deberemos tener en cuenta los aludidos trabajos de Cerrón-Palomino<sup>4</sup>.

Casi siempre, los topónimos aludidos por el Inca provienen de Cieza, que es sobre todo, “fuente de su geografía ecuatoriana” (665): así en *Apichiqui* (Lib. IX, 8) *Apucara* (Lib. III, 9), hoy *Apucara*, en Lucanas, departamento de Ayacucho, con fuente en Huamán Poma. *Aruni* (Lib. IX, 9), población de lengua aru o aymara, en la provincia de Castilla, Arequipa; *Asancaru* (hoy *Azángaro*, dpto. de Puno (Lib. II, 16); *Aulagas* (Lib. III, 7, 14), nombre que inicialmente los españoles dieron al lago Callacollo, en Bolivia, “sugerido por la abundancia de vegetación afín de la leguminosa aulaga; Garcilaso lo llama siempre “laguna de Paria, otro nombre muy en boga entonces” (671).

b) *Onomástica*.- Interesantes son las notas sobre onomástica incluidas en el Glosario, y sólo destacaremos algunas. Así, la relativa a la Coya

<sup>4</sup> “Las etimologías toponímicas del Inca Garcilaso” (*Revista Andina* 38, 2004. pp. 9-41)

("mama Anahuarque, hermana y mujer de Pachacutec, es nombre dado también por el Palentino a la mujer de Lloque Yupanqui"). Luego tenemos *Apu Huallpa Rimachi*, Inca: uno de los arquitectos de Sacsahuamán (Lib. VII, 29); *Apu Maita*, segundo hijo de Inca Roca: Garcilaso lo "gradúa de general e inserta en la trama de conquista del Cuntisuyu" (Lib. IV, 20) y aclara que *Apu Maita* "quiere decir el capitán general Malta". Aranibar llama la atención sobre un error de la edición de 1609, donde se habla del aillo *Apu Maita* como panaca del quinto rey Cápac Yupanqui, cuando en realidad se trata del cuarto rey. Se atribuye tal confusión al Palentino; la aclaración se obtiene mediante confrontaciones con Román y Zamora y Gutiérrez de Santa Clara (666).

Recogemos, asimismo, *Mama Cuca* (Lib. III, 9), hermana y mujer de Maita Cápac; *Challcuchima*, general de Atahualpa, quemado vivo en 1533 por Pizarro.

Importa mucho la aclaración respecto de María Escobar (Lib. IX, 24): no era trujillana sino sahumunense, y era mujer de Francisco de Chávez, y no de Diego: aquí Garcilaso la confunde con otra.

c) *Etnias*. - Provechosa información hallaremos en el apartado relativo a las etnias. Se puntualiza, por ejemplo, en *Chachapoya*, que nos hallamos frente a una "antigua etnia que ocupó una extensa área en la margen derecha del Marañón; aunque la fuente aceptada es Cieza, Aranibar advierte que Garcilaso incluye toponimia y, datos "que denuncian también la utilización de Valera". Cuando trata de *Caviña*, se nos aclara que Garcilaso "cambia ligeramente el sentido del texto base", que es Cieza, y se localiza hoy en la provincia Quispicanchis, Cuzco. Aquí, otros ejemplos: *Cauqui* (Lib. VII, 19) "etnia araucana, quizá mapuche", prov. Maule, Chile. A propósito de *Cauquicura*, según Aranibar, nos hallamos ante una "falsa quechuización de *Caquingora*, población de lengua aimara, de la etnia Pacajes: "Caquingora es un ave nativa, bandurria, prov. Pacajes, La Paz, Bolivia". *Collahua* (Lib. III, 9) le sirve a Aranibar para recordar que los collaguas "son de lengua aru o aimara", y sitúa la etnia "en la cuenca del río Colca y las nacientes del Vitor". Sobre el particular, hoy son de necesaria lectura los trabajos de Franklin Pease.

En relación con *Canas* (Lib. II, 18) Aranibar advierte que se trata de una etnia afín a los canchis, originalmente “de lengua aru o aimara”, realmente situada en territorio cuzqueño, a pesar de que “en la deslizante geografía de los *Comentarios*, la ubicación de *Canas* es vaga y no toca, ni en parte, tierra cuzqueña” (684).

d) *Adiciones a Rosenblat.*-

- 1) El Glosario enriquece muchas de las notas de Ángel Rosenblat en la edición de Emecé (Buenos Aires, 1943-44). Con estas notas, Aranibar procura precisar geográficamente determinados lugares, aclarar ciertos hechos históricos, completar datos léxicos (o, por lo menos, abrir nuevas perspectivas de investigación). Elegiré algunos casos significativos: *Acos* (topónimo recogido en Cieza y en Betanzos, quechuizado por Garcilaso (*Com.* Lib. V, 24); *Achanquillo* (en Cuntisuyo, Arequipa, Lib. IX, 25); *Acocha* (puente sobre el río Apurímac, prov. Cotabambas (Lib. III, 7); *Ambato* (región ecuatoriana ubicada por Huamán Poma entre Latacongá y Mullepongo, sitio “donde mataron los delinquentes Guaina Cápac Inca” (Lib. IX, 39); *Ampara* (en la actual Bolivia, dpto. Chuquisaca, Libs. IV, 20, V, 23); *Ancasmayo* (Garcilaso sigue a Cieza, pero se trata de un río en Colombia: Libs. I, 8; II, 10); *Antahuailla* (eran los chancas para Cieza, de quien Garcilaso toma el dato: Huamán Poma trae *Andaguailas*).
- 2) A veces las notas incrementan los datos aportados por Rosenblat, recurriendo a confrontaciones con Betanzos. Huamán Poma y González Holguín, cuando no con Gómara y Acosta (algunas de estas últimas ya reveladas por Aurelio Miró Quesada). Así tenemos con Betanzos, González Holguín y Huamán Poma (s. v. *apu*) cuando no en Gómara o Acosta (s. v. *Apurímac*); o solamente González Holguín (s. v. *Arequipa*, *apachecta*, *api*, *apiche*, *añas*, *años*, *anta*, *Antis*, *Amáncay*, *amaru*, *Amarucancha*, *amantas*, *Amarumayu*, *Allco*, *Allpacamasca*, *Ailli Pandea*, *adia huaci*, *Acahuana*, *Puncu*, *acatanca*, *atoc*, *auasca*, *auca*, *aucacunápac*, *auqni*, *ayusca*). Con ayuda de González Holguín, recuerda las cinco voces “más populares

e injuriosas del XVI en la península: *herético*, *sometico*, *cornudo*, *gafo* (=leproso) y *traidor*", (Com. IV, 12).

- 3) Un posible error de Garcilaso halla Aranibar en la voz *cusquieraimi*. Sería error por *Cusquiraimi*, porque le parece insólita la diptongación ie "en el quechua del comentarista". Nos abstenemos de opinar. Lo mismo se da a propósito de *chaina*, 'especie de jilguero' (Lib. VIII, 20), donde Aranibar postula una errata por *chaina*, así registrada en el Vocabulario de 1560 y en González Holguin, aunque se apresura a advertir que el Inca "nunca usa la ñ".
- 4) Rosenblat tiene información más rica en *collquemáchac-huay*. A propósito de *Chaquira*, Aranibar se decide francamente (aunque no fundamenta) por la procedencia antillana de la palabra, posición que en Rosenblat era solo conjetural. Más prudente se muestra sobre la equivalencia de *hihuáná* 'piedra negra' que parecía convencer a Rosenblat, aunque francamente el texto no ayuda a decidirse.
- 5) Tiene por errata *hinamantona* en Rosenblat, y prefiere *hinamanta* (133); si mantuviéramos la forma defendida por Rosenblat, se desmentiría la escansión del quechuista Valera. El argumento requiere más reflexión.
- 6) En *collcam*, amplía Aranibar la información de Rosenblat, al destacar que la palabra connotaba diversos tipos de almacén y silos para preservar alimentos secos (698); Acosta advertía que ese nombre correspondía también al de las *Siete cabrillas* "estrellas que se suponían vínculos con la producción de los mismos granos" (Lib. VII, 8).<sup>5</sup>
- 7) Tiene a *buhca* (Com. VI, 25) por errata de *puhca*; alega Aranibar que Garcilaso "no usa jamás la letra / b l en vocablos quechuas" (822). En Com. VII, 4 el Inca tiene a *bamba* por forma incorrecta de *pampa*. A este respecto, será útil consultar Cerrón-Palomino (Libs.,

<sup>5</sup> vid. Cerrón, op. cit., 2004

XV, 145). A propósito de *caca*, se acogen las declaraciones del Inca sobre los distintos significados de voces como *tío*, *las peñas*, según se pronuncie “sin aspiración” o “con aspiración gutural” (Lib., III, 23).

- 8) Sobre *caci*, Aranibar sospecha “un posible lapsus por *caci* ‘ayuno ritual’, pero no corrige “porque su repetición hace dudar si es errata de la ed. 1609” (Libs. VI, 11, 24; VII, 6; IX, 37). Al tropezar en *cácham* ‘pepino’, piensa en errata, pero se atiene a su propósito de no modificar las voces quechuas (Lib. VIII, 11). Cieza la recoge como *Cachum*.
- 9) Vale recalcar la buena lectura realizada por Aranibar, a propósito de *cailla llapi* (Com. II, 27), pues corrige un repetido error de acentuación: escribe *al cántico* y no *al cantico*, ostensible error en las más autorizadas ediciones.<sup>6</sup> Aranibar atribuye la traducción de Garcilaso a su afán de “lograr cadencia y efecto poético también por la métrica” (682).

## Varia lectio

- a) La edición corrige las erratas declaradas en 1609, así como las detectadas por Rosenblat. No corrige, en la ed. de 1609, cuando se trata de voces quechuas, por evidentes que fueren: así en *llanellu* (Garcilaso sólo usa *llaclla*); *çampa* (Garcilaso usa *campá*); *çasi* (Garcilaso: *caci*). Tampoco corrige cuando el Inca repite fallas de su fuente, como en *Cotoche* (por *Catoche*, en Yucatán), error heredado por Gómara. Menos corrige *Chacra* (por *Chicaça*), porque entiende que ahí Garcilaso ha querido quechuizar un error de Cieza. Corrige *Asancaro*, que reputa por “Quechuización inducida por errata” del texto de Cieza, y registra *sancaru*. Tiene a *Tucmi* por quechuización del *Tuqueme* de Cieza, “que debía ser voz esdrújula”.

<sup>6</sup> No ha tomado en cuenta Aranibar el artículo que sobre el tema publicó José Luis Rivarola (*El Comercio* 23 enero 1990).

- b) Se acogen todas las noticias que sobre pronunciación ofrece Garcilaso, pero no incluye las que sobre dos pronunciadores de / p / ofrece el Inca (Lib. II), ni se interesa por *çavanas* bajo ninguna forma (1609), trae *cauanas* (Aranibar, s.v. *sabana*, no alude al hecho).
  
- c) Interesantes, las aclaraciones sobre la leyenda de los pururaucas; su extensa nota sobre *Raimi* y *tampu*, así como la información ilustrativa sobre Tici-Huiracocha, donde Garcilaso "combina crónicas, evocación y fantasía" y logra ofrecer una visión que "armoniza en un haz multicolor rasgos de distintas fuentes incaicas" (854-844).
  
- d) Ha faltado, tal vez, una nota sobre el nombre de la lengua; si recuerda Aranibar que el vocablo *quechua* en Garcilaso nunca alude a la lengua. Siempre es un gentilicio de vaga connotación" (826). No recoge el Vocabulario 'formas de tratamiento'.
  
- e) Útiles las notas sobre carencias: 38 especies de animales no existían en el antiguo incario; 70 especies de plantas fueron desconocidas por los antiguos peruanos. Aranibar ofrece un rico inventario de carencias, recogidas en 72 notas específicas sobre textilera, botánica, flora y fauna; juegos, comidas, medicinas. Suele recurrir a confrontaciones con Huamán Poma y González Holguín.
  
- f) Para datos lingüísticos, así como para datos históricos, busca Aranibar confrontarse con Betanzos y el Palentino. Tengo la impresión de que los textos de Garcilaso no se concilian con las aclaraciones que brinda Aranibar sobre *oliva* y *aceite*; pero no concierne la discusión a esta nota.
  
- g) La clara identidad entre la concepción tomista de Garcilaso y la de González Holguín lleva a Aranibar a arriesgar útiles confrontaciones entre las noticias de los *Comentarios* y el *Lexicon*. "se diría que Garcilaso escribe el quechua como un González Holguín que ha renunciado a las letras dobles" (779).

- h) A través de las notas de Aranibar, podemos imaginarnos el mundo sensorial de los quechuas. Aún cuando pudieron saborear la esponjosa chirimoya, desconocían el sabor de verduras como la berenjena, la cebolla y la col. No pudieron gustar el pepino, ni alcanzaron a materializar en la boca la inconsistencia el espárrago y el perejil; y menos llegaron a apreciar la coruscante y concreta presencia de garbanzos y lentejas. Ignoraron los quechuas forma y sabor de nabos y rabanitos, y se vieron privados de la deliciosa fruición de las exquisitas aceitunas. No hubo modo de que el paladar quechua se enjugara con el sabor de la camuesa, ni alcanzara a apreciar ciruelas y cerezas. Esos hombres desconocieron el durazno generoso y la sobria actitud de la lima. No probaron uvas ni manzanas, ni pudieron frecuentar los indicios olorosos de la alhucema y el anís. Ignoraron también lo que era estremecerse con el orégano de penetrante olor. Aranibar se encarga de que la historia sea tan verdadera como lo pretendía Garcilaso y permite, con esta lista de carencias, que el lector goce mejor, como secreta y tardía venganza, de lo que hoy puede saborear con todos los sentidos.
- i) Las notas de Aranibar confirman la influyente lectura del padre Acosta, así como destacan (a propósito de la voz *Cápac*), cómo “la enriquecida y cristiana imagen del primer Capac servirá, a lo largo de los *Comentarios*, como una rígida plantilla para el perfil moral de los reyes del Cuzco” (687). La persistente presencia de Acosta no puede ciertamente extrañar, si nos atenemos al vínculo evidente que Garcilaso mantuvo con los jesuitas, explicable simpatía en una hora en que la Compañía “renovaba los aires con una milicia pujante y exhibía comprensión y tolerancia hacia la realidad andina y su pasado” (702), línea en que los jesuitas han sabido felizmente progresar.

Pero no solamente nos alertan las notas sobre los textos que Garcilaso tuvo en cuenta, sino que nos brindan noticias sobre los comentarios que esas mismas lecturas fueron suscitándole. Los vemos con la noticia de Cieza sobre esos pellejos humanos usados como tambor, o como cuando el Inca disimula el matiz truculento que en Cieza

alcanza la alusión a la tendencia antropofágica de los *quillacincas*. Siempre descubriremos, tras las notas, al lector acucioso. Y si hoy encuentro amable la lectura del pasaje en que Garcilaso habla de la monetización de la economía (Lib. VIII, 16), es porque las notas de Aranibar permiten leer en profundidad lo que la sola lectura superficial nos habría reducido al estupor.

- j) En lo concerniente a presumibles erratas, Aranibar sospecha que *cocohuay* (Lib. IX, 20) debió escribirse *cocotú huay*, según se infiere de González Holguín, con alusión a "tórtolas mayores que las de España".
- k) Antes de cerrar esta nota, quiero destacar algunos datos importantes:
  1. La nota de Aranibar sobre el nombre de *Comentarios reales* (699-700) anuncia su posición contraria a quienes defienden el lejano ejemplo de Julio César. Aranibar prefiere "oir la sencilla razón" del propio Garcilaso: "comento y glosa" de hechos e historias "para explicarlos o corregirlos" por quienes "escriben de cosas reales, cosas de reyes". Pasto, como se advierte, para nueva discusión.
  2. Garcilaso acepta los límites señalados por Cieza para el Perú; al respecto, piensa Aranibar (812) que si frente a los nombres Pirú/Perú ha prevalecido este último es debido "a la amplia difusión" de los *Comentarios* del Inca. El tema tiene discusión abierta con los últimos estudios de José Luis Rivarola.
  3. Aranibar defiende la influencia de la obra del padre Rivadeneira (686), y así ve, por ejemplo, que la imagen del príncipe cristiano con que el jesuita ofrece la contraparte del modelo de Maquiavelo inspira "la enriquecida y cristiana imagen del primer Căpac". Y cuando Aranibar piensa que los capítulos sobre ciencias incaicas no se alejan "del esquema noetomista", tiene siempre presente que Garcilaso no deja de ser hombre

de iglesia. Así, s.v. *capac*, destaca “a riqueza de ánimo, de muchedumbre, piedad, clemencia y otras para hacer bien a los pobres”. En verdad, hay acá mucho pan por rebanar, y sería bueno no descartar la lectura del padre Las Casas.

En 2009 hemos de celebrar cuatrocientos años de la primera edición de los *Comentarios Reales* (1609). Una concienzuda preparación la obtendremos con una relectura del libro. La edición que hace quince años publicó Carlos Aranibar nos ha de ofrecer buen entrenamiento intelectual.

## EL NEOINDIGENISMO COSTUMBRISTA DE PORFIRIO MENESES

Manuel Pantigoso  
Academia Peruana de la Lengua

*Iniciándose dentro del neorrealismo rural, de cholismo mestizo, de delicado y poético impresionismo en la descripción del paisaje y de penetración en la atmósfera psicológica que retratan los problemas de los personajes, Meneses ingresa en las otras vertientes de la narración: la fantástica y la maravillosa, sin someterse a ellas. Surgido cuando todavía no se había desarrollado a plenitud lo mágico y la fabulación esotérica, y más bien asediado por el regionalismo campesino, este autor ayacuchano se asomó a ellos con la libertad de quien encuentra otras maneras de ensanchar su palabra. Sin embargo, su escritura permanecerá con su mismo latido, fuerte y generoso, con humor de tierra, de agua y cielo, y con un encendido fuego que trae una oralidad muy antigua al unir, en quechua y español, la mansedumbre con la risa y la rebeldía y con ese saber amar al amor y a la esperanza dentro de un costumbrismo trascendente. Este artículo trata de esta impronta de Meneses y de sus postulaciones estéticas, a través no solo de la narración sino, también, de la poesía, el teatro, el ensayo y la traducción.*

## Introducción

Porfirio Meneses es uno de los grandes e intensos escritores del Perú, perteneciente a aquella deslumbrante "Generación 30-36", la de Ciro Alegría, Arguedas, Mario Florián, por citar solo ciertos nombres de relieve, que en su escritura se orientaron a revelar la crisis humana a partir del hombre indígena y autóctono; escritores ligados a la oralidad de la palabra, convocados y comprometidos, porque ella expresa al hombre inmediato unido a la tierra, a su realidad y a sus problemas.

La experiencia indigenista de los años 20 y 30 aparece como consecuencia de esa lucha por superar al Modernismo. Los escritores de aquellos años asimilaron la estética vanguardista por significar una protesta y una ruptura de los formalismos clásicos. El Neoindigenismo, por su parte, habría de superar la estridencia y las disonancias del discurso presente en cierta vanguardia indianista. Sin embargo, en las obras surgidas a partir de esta tendencia no desaparecerá el acento nativo sino que su escritura seguirá revelando la esencia terrícola, las raíces del hombre y su paisaje.

En la obra de Porfirio Meneses se congregan las estructuras de un mestizaje lingüístico siempre creador y, por eso, renovado a través de modismos, "ruralismos", quechuismos, que saben enlazarse con el presente para establecer un nexo umbilical, histórico, en donde el tiempo recogido siendo animista es, también, heroico porque plantea una proyección futura, siempre esperanzada, junto a la existencia.

## I

Porfirio Meneses Lazón nació en Huanta, Ayacucho, el 30 de octubre de 1915. Actualmente tiene cerca de 93 años. En ese pueblo pasó sus primeros años, así como en Marcas un distrito aledaño. A los siete años, luego de la separación de sus padres, viajó con su madre del pueblo natal a la capital: "Lo hice amarrado a un caballo -dice-, transitando por las altas punas y mirando de lejos el río Mantaro". Los primeros años en Lima fueron muy duros para la madre quien, trabajó en distintas casas limeñas: "De esta manera yo podía subsistir, a veces bastante bien,

porque estando al alcance de ella los alimentos de las casas en las que se empleaba, ocurría que yo participaba de lo mejor, a ocultas de los dueños". Los estudios primarios, realizados con muchas interrupciones, los concluyó, finalmente, en una escuela fiscal. La secundaria la hizo, primero, en el colegio Guadalupe, y los tres últimos años en el plantel que luego se llamaría Alfonso Ugarte. Aquí inició su labor literaria dirigiendo una revista satírica llamada *El mosquito*, con temas internos del colegio que se confundían con las vicisitudes propias del régimen de Sánchez Cerro. Así se fue configurando ese espíritu irónico y humorístico unido al compromiso social y humano.

Desde 1935 –año en que concluyó sus estudios escolares– hasta 1940, está en Huanta y Acobamba. No había posibilidades económicas para seguir en la universidad y era preferible volver al terruño. Así, vagó esos años, participando como cantor ambulante en cuanta reunión o velada artística se llevara a cabo, haciendo vida común con los indios, principalmente con los del distrito de Marcas, en donde su familia tenía una pequeña chacra. De esta manera se fue documentando objetivamente sobre la vida y psicología de su pueblo para recoger esa experiencia humana que luego volcaría en sus personajes. Respecto a esta etapa el escritor diría en una entrevista que le hicimos:

"[...] de 1935 a 1940 sentí mis ancestros cobrizos con fuerza incontrastable. Y comencé a escribir para reivindicar a mi tierra, Ayacucho, Huanta, a la que no advertía en la literatura peruana. La gente sufrida, fuerte pero a la vez dulce y alegre que conocí, me hicieron pensar que bien valía ser mostrada, rescatada, como expresión de una tierra bravia y bella. Y configuré mis propios indios, tal vez terribles en algunos casos, pero siempre alegres, risueños, padeciendo sin llanto y antes bien con frases picantes a flor de labio"<sup>1</sup>.

Así hay que leer sus innumerables cuentos, con las vivencias recogidas de la propia tierra. El poema "Retamayoj Marcas", que aparece en su libro *Suyaypa Llaqtan*, es altamente ilustrativo:

<sup>1</sup> En revista *Moneda*. Año V. Octubre-noviembre. N.º 52-53. Lima, 1992.

Bulle el viento, sube, desciende,  
rasga la distancia  
y abre las compuertas del trueno,  
¿es así el camino a Dios?

Menta del azote y la caricia  
del vendaval,  
aquí es el ser,  
aquí  
donde siento la tierra  
y la lluvia trasciende como una flor,  
donde  
cantan los perros pastores, Retamayo,  
y deslie  
una antigua sonrisa  
don Claudio Bravo, campesino.

Aquí, atrio de marcas,  
Retamayo,  
donde se quiebran las lejanías,  
abra de los vientos novia.

Pero también está –en otro poema– el río de Marcas, el río Tánkar, testigo de la historia del pueblo; y los antiguos chaskis, o los soldados españoles, o los héroes populares, inclusive de su propia familia:

pongos, indios mitayos,  
tánkar;  
rebeldes de Navala Huachaca,  
soldados de Vivanco, patriotas  
de Miguel Lazón  
y Tayta Cáceres, tánkar  
de las caricias/ violeta  
en Muyurina, camino,  
en Retamayoq, camino,  
tánkar de mis abuelos

y mi sangre,  
y mis viejos acentos  
apagados, lila”.

En 1941 se encuentra nuevamente en Lima e ingresa a la Universidad de San Marcos. Desorientado, recorre sucesivamente –sin graduarse– las Facultades de Letras, Derecho, Ciencias Económicas y Educación. Solo muchos años después –en 1979– se titula de licenciado en Lengua y Literatura. En su primer año en la universidad obtiene Mención Honrosa en los Juegos Florales, en el área de Ensayo, con su trabajo titulado “Viaje a los predios del espíritu”. El año 1947 gana el Primer Premio en Narración con su obra *Campos marchitos*. El segundo premio lo obtuvo Carlos Eduardo Zavaleta, que era entonces un joven estudiante de la Facultad de Medicina.

El Jurado que galardonó a Meneses estuvo compuesto por Manuel Beltroy, Rodolfo Ledgard, Estuardo Núñez, Augusto Tamayo Vargas y Alcides Spelucín. Durante la entrega de los premios, en el Teatro Municipal, el discurso lo ofreció el Dr. Tamayo Vargas quien, a nombre del jurado fundamentó así su decisión:

“Por su estilo moderno y simple a la vez, por su peruanísimo sabor y la variedad de sus motivos, hemos juzgado merecedor del Primer Premio por los breves relatos reunidos en el volumen *Campos marchitos* cuyo autor, tras el seudónimo de *Quilli Huara*, resultó ser el señor Porfirio Meneses Lazón, alumno del segundo año de la Facultad de Educación. “El secreto”, “Tifus”, “Campos marchitos” y “La viuda”, que constituyen el trabajo elegido, antes que revelar particular imaginación o habilidad técnica para el cuento, acusan una moderada tendencia a la estampa, en virtud de la cual el autor confiere a sus relatos leves acentos costumbristas, acertadas notas de ambientes característicos, manteniéndose a distancia, sin embargo, de la literatura folclórica habitual. La superioridad de *Campos marchitos* sobre los demás trabajos, a nuestro juicio, reside en la calidad de su prosa sobria y espontánea que, esperamos, pueda llegar a desarrollarse sobre el área menos fácil de la novela *propriamente dicha*”.

Es oportuno recordar que el cuento "La viuda", que forma parte de *Campos marchitos*, fue teatralizado muchos años después por Rafael del Carpio con el nombre de "La chicha está fermentando", que tuvo mucho éxito.

Al lado de la labor literaria, Porfirio Meneses inicia, en 1946, la actividad teatral que tanto significaría en el desarrollo de su vida cultural. Primero es nombrado administrador del Departamento de Teatro Nacional Escolar del Ministerio de Educación. Luego, de 1948 a 1952, es jefe de la Sección de Teatro en la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural. También será profesor de Historia del Arte en la Escuela Nacional de Arte Escénico -ENAE- (1946-52), y Profesor de Teatro en el colegio "Bartolomé Herrera", de 1950 a 1954, donde lo conocimos y comenzó nuestra admiración humana y artística. Por entonces había fundado el Grupo de Teatro Talía, de importante presencia en Lima hasta los años 60. Nosotros formamos parte de esa hermosa experiencia representando a Cervantes, los hermanos Álvarez Quintero, Curzio Malaparte, Camus, Bernard Shaw, y tantos más, desde el Teatro Segura hasta el Norte Chico, Canta y Jauja. Recordamos, también, que el grupo llegó a representar una obra hasta entonces desconocida de Ciro Alegria: "Selva", de tema amazónico.

Como autor teatral Porfirio Meneses comienza en 1954, cuando la ENAE publica su obra *La Princesa del mar*. Como jefe del departamento de Actividades Educativas de la G.U.E. Mariano Melgar trabaja desde 1953 hasta 1980. A partir de 1963 enseña quechua y literatura en la Universidad Federico Villarreal, así como en otras instituciones. En 1964 gana el 2º Premio del Teatro Universitario de San Marcos (TUSM) con *El árbol y la boda*, y posteriormente viaja a Chile con la delegación del grupo de teatro "Histrión" para cumplir, entre otras labores, la de actor, teniendo como compañero en estas lides al poeta Alejandro Romualdo, recientemente fallecido. En 1962 aparece su famoso cuento: "El hombrecillo oscuro", antologado en *Nuevas voces de América Hispana* con traducción al inglés de D. Flaco y Maribel Alegria, al lado de Cortázar, Roa Bastos, Cardenal, Rulfo, Benedetti, Parra, Arreola, Donoso. Pero su prestigio literario se afianzará a partir de 1965. Ese año gana, entre 400 concursantes, el

Primer Premio y la Primera Mención Honrosa con los cuentos "Aquel hermano ausente" y "Alcornoque", en el evento organizado por las revistas *Cuadernos*, de París, y *7 días*, de Lima. El segundo premio fue para Carlos E. Zavaleta, con el cuento "La amistad" y el tercero para Eugenio Buona, con "Los hijos". En aquel año se consagra, mediante el Premio Nacional de Fomento a la Cultura "Ricardo Palma", con su libro *Solo un camino tiene el río*, que sería publicado diez años después, en 1975. Ya desde 1965 había comenzado su asistencia a los más importantes congresos de narradores: en Arequipa (1965), en Cajamarca (1971), en Ayacucho (1982), en Trujillo (1983) y en Lima (Latinoamericano de Escritores, 1987). En 1979 aparece en la Antología del Premio COPÉ, con su cuento "El zorro". En 1974 había reeditado su valioso libro *Cholerías*, aparecido en 1946. En esta nueva edición incluyó textos de *Campos marchitos* (1948) y de *El hombrecillo oscuro y otros cuentos* (1954). También, en ese año de 1974, aparece la antología *Huanta en la Cultura Peruana*, en colaboración con Teodoro Meneses y Víctor Rondinel, libro que expresa, junto con su importante libro de poesía *Suyaypa Llaqtan, País de la esperanza* (1988), uno de sus intereses mayores: la revalorización y difusión de la lengua quechua y de su literatura.

## La narración

Hay dos etapas en la narrativa de Porfirio Meneses; la primera se ubica geográficamente en Huanta y tiene todo el marco del impresionismo del campo y del paisaje andino; la segunda introduce el quechua en la escritura, al punto que existen algunos cuentos inéditos escritos totalmente en este idioma. A esta segunda etapa pertenecen, de la misma manera, aquellas narraciones con personajes de la urbe.

*Cholerías*, publicado en 1946 junto con cuentos de Alfonso Peláez Bazán y Francisco Izquierdo Ríos, finalistas todos del Concurso Fomento a la Cultura, contiene nueve cuentos en los que lo regional ligado al hombre y sus problemas le proporciona al relato una intención dramática, honda y humana. Destacan, sobre todo, los cuentos "La Procesión", "Arrieros" y "La Fuga". En los dos primeros hay bellas descripciones, sobre todo

en "La Procesión", en donde esa gracia teñida de humor mestizo, tan típica en la narrativa del autor, colorea los episodios teniendo al lado el tiempo que todo lo compone y todo lo marchita. Este último es el caso de "Los Arrieros" en donde hay el castigo de un "cholazo ladrón" de parte del hombre de la puna, muchas veces frío, áspero y cruel como el mismo paisaje. Este penetrar en el mundo psicológico del poblador de la sierra aparece, igualmente, en "La Fuga", excelente cuento que en 1941 fuera leído por José Diez Canseco, en Ínsula, cuando era presidente de esa institución José Gálvez quien se refirió elogiosamente al texto diciendo que allí había una "visión colorida como los mates de Ayacucho". Diez Canseco lo impulsó, alborozado, para que continuase por esa brillante ruta que el autor había escogido. El cuento en mención, "La fuga", trata del conflicto psicológico de un indígena de edad abandonado por su joven mujer para caer en los brazos de "un cholo altazo, fornido, que le servía de beber con pícara asiduidad". El marido la buscará afanosamente hasta que la encuentra, la perdona, golpea al robador y trae a la mujer de vuelta al hogar; aquí todo está escrito con una gran capacidad para delinear a los personajes y penetrar con agudeza en sus caracteres, pero también con emoción y algún espíritu romántico, casi trágico. Al lado de estos tres cuentos está "Casicha", con la presencia de la campiña de Huanta y todo el sabor terrígeno depositado en los amores sencillos que se resuelven bajo la sombra de los maizales.

En estos cuentos desfilan motivos costumbristas de la sierra de Ayacucho teniendo como protagonistas a personajes vigorosos que alcanzan la prestancia de viejos ídolos al guardar sus antiguas fuerzas para estallar cualquier día. Junto a esa "violencia de ojos y músculos" está la violencia de la soledad, del río o de la tormenta. Este clima del castigo despiadado y del grito amargo se manifiesta precisamente en "Los Arrieros", ya citado. Sin embargo, como atenuándolo todo, aparece el estilo sobrio, sin estridencias, con colorido y hondura de sentimiento, a partir del paisaje de la naturaleza y de las voces indígenas con sus giros y dislocaciones del lenguaje, de lo espontáneo y natural, de la ingenuidad y la sencillez, del gran sentido humano y el humorismo de la mejor calidad. Dueño de una imaginación sin retórica, Meneses expresa frescos, armoniosos y fuertes cuadros de la vida serrana de los pueblos y aldeas ayacuchanas, con

argumentos que pueden ser breves y sencillos pero resueltos con una gran jerarquía, como cortas obras maestras. En ese espacio de la narración lo que más interesa no es tanto el conflicto cuanto esa luz que surge de la psicología de los personajes y de sus peripecias.

En *El hombrecillo oscuro y otros cuentos*, que lleva dibujos de Sabino Springett, hay 20 cuentos de temas variados, hilvanados por su tono peculiar, fluido, donde no hay estrépitos ni colores chillones y sí el contraste de los excesos y el control de los desbordes a través del humor, de la suave melancolía, del escepticismo, capaces de atenuar las pasiones como un barniz de luz suave que solo se fractura cuando aparece el suceso mágico. Con este libro comienza a aparecer en la narrativa de Porfirio Meneses el estilo directo, reposado, apacible, en tono menor, y sin embargo firme y penetrante en el candor del ambiente campesino unido a la psicología del hombre andino: entre las vertientes de la vida y de la muerte. Los mejores cuentos son, precisamente, los referidos al mundo agrario, tal el caso del que da nombre al libro; peor igualmente de "El pariente Rude", o de "Amor como nube" cuyo encanto narrativo radica en su gran soltura y en su desplazamiento natural, así como en esa actitud que muestran los personajes de aguardar, solitarios y confiados, en una redención material y espiritual que habrá de llegar inexorablemente. Hay ahora una mezcla de impresionismo y de expresionismo en la unión tempo-espacial de subjetividad lírica y testimonio objetivo del ambiente o atmósfera, así como en el enigma psicológico del hombre y de su aventura vital.

El espíritu general que anima a *El hombrecillo oscuro y otros cuentos* expresa ese otro espíritu, el de su autor, que ni ostentoso ni prolífico –más bien ensimismado y reflexivo, y con el humor siempre a su lado– ha trabajado su obra sin temor a la falta de estímulo ni a las rivalidades, sin autobombos, con su sólida vocación y su impronta siempre renovada y honesta. Así, su obra, mezcla de psicoanálisis y de creencias y costumbres tradicionales del pueblo –en la cual no faltará cierta fabulación y magia– ha ido creciendo lentamente, sin sobresaltos.

*Solo un camino tiene el río* está entre el regionalismo campesino o provinciano –porque también hace regionalismo el que escribe sobre las calles de una gran ciudad– y el relato fabuloso. Este nuevo libro tiene prólogo de Luis Alberto Sánchez, quien dice:

“[...] los cuentos de Meneses participan de la pasión por el paisaje (ámbito externo y extrahumano) y del amor, concebido románticamente, es decir, como impetu incontenible, sea que se trate de un amor ideal, sea que se trate de sexualidad. Son reflejos quizá tardíos de las novelas de Gallegos, Rivera, Rubén Romero, Güiraldes, Alegria e Icaza”.

Este texto –que a nuestro entender tiene más de precursor que de “reflejo tardío”– integra cuentos psicológicos ambientados en la ciudad; sobre ella ha dicho su autor: “Rompe la tradición de mi estilo y mi tratamiento de los temas”. En otra parte de estas declaraciones aparecidas en el diario *La Crónica* (18/01/75), señala con gran precisión:

“[...] se me ha tildado de indigenista, término limitativo que se me ha aplicado hasta diría que con un poco de mala intención. Yo me considero más exactamente un escritor costumbrista. El indio ocupa un lugar esencial en mi temática literaria, pero no es el único. El principal sí. Pero he cogido también temas urbanos y personajes negros, chinos, mestizos y otros. Mi intención es ampliar mi tarea intelectual”.

Esta ampliación –que es una característica de su espíritu inquieto– continúa su labor literaria en la búsqueda de una mejor sintonía con su espíritu. La impronta aparece claramente en *Solo un camino tiene el río*, donde apenas hay dos cuentos campesinos: “Venturano en la noche” y “Los hombres y ella”, el primero sobre la leva para el servicio militar y, el segundo, sobre las relaciones entre hombre y mujer. En ellos el tratamiento del problema y la técnica segura y tradicional, trascienden el ámbito campesino hacia una perspectiva más universal. Los otros once cuentos tienen ambiente urbano, y en ellos se comprueba el gran dominio de las situaciones y de la psicología de los personajes de Lima y de otras ciudades del Perú. Usando la técnica del punto de vista objetivo, dentro de un contexto social que a veces puede ser desgarrador, aparecen

temas como el sexo, la crueldad de las relaciones humanas, la sordidez de las pasiones. Hay un acercamiento asombroso a la realidad inmediata, caracterizada por un control lúcido y consciente, sin tremendismos ni sentimentalismos. Estas constantes están bien representadas en el cuento "Alcorneque", ganador de la Primera Mención Honrosa del concurso organizado por la revista *Cuadernos de París*. Aquí hay una penetración en el alma del negro pobre y valiente, de gran fortaleza física, que acude al médico para curarse de una herida provocada por la caída de un ladrillo deslizado desde el andamio hacia su cabeza, envuelto por un ambiente tragicómico y con el lenguaje del habla popular negra, mezcla de ironía acerada y, a veces, de fino humor.

*Solo un camino tiene el río* es pues importante porque el autor se introduce, con más decisión, en el relato mezcla de lo fantástico y del realismo maravilloso, con lo cual –insistimos– continúa ampliando su tesitura narrativa. Tal es el caso, sobre todo, del último cuento: "La aventura", en el cual se parte de la realidad local y se llega, por la fascinante realidad de la civilización incaica, hasta un misterioso valle sagrado, dentro de un contrapunto entre el pasado remoto y las preocupaciones actuales. El texto, escrito con verdadera maestría, acentúa el ya citado punto de vista objetivo pero, también, el recuerdo, la interpolación y la inclusión de tiempos –el actual, primero, y luego, el tiempo referido; y dentro de él, un tiempo más antiguo todavía, como un sueño que se sueña, azulino o fosforescente–; y al lado de todo ello, la interrupción del relato para crear más suspenso, con el espacio intermedio entre la realidad y el sueño, la ruptura del tiempo y del espacio, la presencia del narrador testigo y del narrador participante. "La aventura" es profundamente significativa porque abre otras compuertas en la narrativa de Meneses y "aventura" otros caminos. En esta línea está también su cuento "El Zorro", incluido en la antología del Cuento COPÉ 1979, que con un desarrollo esplendente narra –en quechua y español– las peripecias que están en la oralidad andina. Igualmente habría que colocar en esta dirección su obra de teatro *La Princesa del mar* (las islas de Pachacámac), 1953, que es una adaptación para adolescentes de una leyenda consignada por Francisco de Ávila sobre el mito de las islas de Pachacámac. En general, podríamos decir que esta línea fantástica y mágica de la nueva narrativa de Porfirio

Meneses se emparenta con su teatro, en donde ya existen esos ambientes. Efectivamente, al lado de *La Princesa del Mar* están *El árbol de la boda*, que es una historia de una pareja de jóvenes girando alrededor de un árbol revestido de regalos en la sierra, con amoríos y peripecias de carnaval; y también se encuentra en esta perspectiva la que viene a ser, hasta ahora, su obra teatral de mayor alcance: *Takora Motor's - siempre tenemos un mañana que esperar*, que pinta el mundo alucinante del lumpen limeño.

## La Poesía

Como una natural confluencia del tono delicadamente poético que aparece en la mayoría de sus cuentos –especialmente en las referencias al paisaje y a los seres que lo habitan–, y del interés en expresarse en el idioma raigal para volcar mejor sus vivencias más entrañables, Porfirio Meneses llega a la poesía a partir de un excelente libro: *Suyaypa Llaqtan. País de la esperanza*, publicado solo en 1988 aunque de larga gestación. Escrito primero en quechua, la traducción del propio autor al español nos ha de permitir efectuar algunas calas para ofrecer una mejor aproximación a la intimidad del escritor y a sus recursos expresivos. Veamos. El libro está estructurado en dos partes: “Cantar del Júnej” y “El dolor y los anhelos”. El contraste se da entre la voz elemental, bucólica e ingenua, y la inflexión más elaborada y profunda. A este respecto, el autor ha señalado que en quechua no hay todavía costumbre de otras formas de expresión; frente a esta tradición, apunta:

“[...] en la segunda parte sí trato de probar las aptitudes del idioma por formas más modernas, jugando un poco más con los vocablos y la estructura moderna, [...] con los vocablos y la estructura oracional”.

Aquí tiene papel importante esa peculiar sonoridad del idioma quechua que trata de ser volcada en el nuevo idioma.

“Cantar del Júnej” está marcado por un suave impresionismo, de dulce tristeza, al desvanecerse el tiempo, los recuerdos y las ausencias inacabables surgidos de un mecido ensueño que se irradia a la amada,

“sutil colibri de luces”; todo con la transparencia del cristal, a la manera de una acuarela en la que hasta el mismo dolor parece diluirse en el agua de la atmósfera. La delicadeza del lenguaje aprehende el tiempo y el espacio, surcados de caminos y montañas en donde crecen flores silvestres y, arriba, el color es verde y plata. Una llovizna, como ilusión iridiscente, le pone pátina de melancolía al paisaje y es el impulso para buscar los espacios amplios: allí están los sueños que traen los nuevos vientos y dibujan los arcos iris, el color violeta de la fragancia, las pequeñas dulzuras; en el trasfondo espejea el día, y hay el aguardar permanente de una voz infinita, de un amor de miel en los atardeceres, con la alegría gorjeando en la siembra feliz, y, al lado, el sosiego, el murmullo, y aquella luz sin herida en los ojos, solo suspendida en la brisa reverberando en la levedad de unos pasos que ocultan el dolor, el olvido, las injusticias:

¿Quién ronda felino,  
mi humilde chozuela  
de miserias y espinos?

¿Quién da a la noche  
mirar de serpiente?

¿Quién hace del silencio  
letal cuchillo escondido?

aunque no lo quiera,  
aquí,  
pozo de soledad y olvido,  
solo un atado de penas guarda!.

(“¿Quién...?”)

Pero la luz será siempre el simbolo totalizador del descubrimiento y la afirmación:

Y el sol, el sol  
-mariposa de tiempo y oro-  
descubre el alma de las cosas

y nos siembra/ de flechas y rumbos  
el corazón.

("Vete ya, señor")

La segunda parte del poemario *Supaypa llaqtan*, "El dolor y los anhelos", es, como hemos dicho, más reflexiva, y, también, más dramática y comprometida con la elaboración de un lenguaje que muestra las noches amargas, los sufrimientos y los odios antiguos de un "País del agua/ del canto y de las penas", que lleva, ahora, el enraizamiento del dolor y esas zozobras que "nos ocultan el alba/ tras el estallido/ sin norte...", invocando sin tregua a la vida frente a los malos presentimientos, las desilusiones, los desencantos. La poética del autor aparece, de pronto, ensombrecida de olvidos, "helando sus pasos":

Dile que no estoy  
dile  
que murió de moscas,  
la palabra que llevaba  
alada  
de sueño, en sueño  
desde el corazón a la esperanza.

("Aquel corazón sellado")

Y sin embargo, al final, siempre estará la luz axial para sustentar el amor, la paz, la libertad:

Dejadme que diga  
que amo la luz porque sea vuestra,  
porque la hizo Dios  
para ti, para aquél,  
y los hijos de los hijos  
de los hijos,  
para  
la sonrisa musical  
de los peces y las flores.

("Ara").

Este sentido de alegato a favor de las raíces pasadas y de la afirmación de las futuras aparecen en algunos poemas, como en "Suaves ojos de la montaña", con el "tánkar de mis abuelos/ y mi sangre,/ y mis viejos acentos/ apagados, lila"; también en el poema "Por las cosas buenas", que impugna la destrucción y el odio y cobija al amor, como un niño humilde y desamparado que, tiritando, se coloca al lado de la luz y del calor:

Mi aldea, sutil y añejo  
adobe ingenuo,  
maíz tostado se acurruca,  
al paso del viento/ y sus sospechas,  
de fuego y rencor.

La vida, la vida,  
la vida aún treme  
frente al leño  
aterido, confidente.

Una experiencia literaria que demuestra el gusto y el regodeo por la sonoridad y la musicalidad de la palabra –propio, por otro lado, de la literatura oral y escrita del mundo andino– es el libro inédito *Rit-mos-rit*, presentado hace muchos años para el Concurso "José Santos Chocano", sin ningún éxito. En este texto –que quisiéramos ver publicado– Meneses experimenta el plano de la sonoridad de la construcción verbal, especialmente de la palabra, la sílaba y la letra. Dejando de lado ese aspecto inteligible del complejo lingüístico cuya articulación sintáctica se refiere a algo, el autor trabaja solamente con el aspecto audible, es decir, con la materia acústica: el tono, el ritmo, la acentuación, la rima, la aliteración, etc., que expresan actitud y estados de ánimo del hablante. Esta materia acústica es la que surge, por ejemplo, en la "lectura silenciosa" en donde hay una suerte de representación o imagen del sonido en la interioridad del lector. Es la "huella psíquica", según palabras de Saussure, que permanece presa en el cerebro. Veamos y leamos el estrato físico –gráfico y sonoro– de uno de los textos que aparecen en el libro citado, recordando, antes, que Porfirio Meneses fue, y sigue siendo, un enamorado de la guitarra y del canto, para los cuales siempre tuvo cualidades sorprendentes. Advirtamos,

previamente, que los textos tienen en sus originales bloques de distintos colores, como insinuando una recitación coral dialogada. La música y el teatro, las dos pasiones del autor, estarían involucradas. Reproducimos un fragmento de la primera de las diez propuestas rítmicas y visuales que componen el libro *Texnot*, con sonidos infantiles, reminiscencias negroides, sonoridades del idioma francés, etc., que se articulan dentro de una especie de jitanjáfora:

Sa nui san  
de si ma là  
de si yam bé  
na na su de la  
a sui ba san de se

de si la la yu san si  
asca vi randé  
il se miride van té  
alirante alirante  
de si masan  
de si ma yam be  
a na vilar de sen...

a sui  
a sen.

En el texto N.º 10, el juego a base del nombre de los números se hace ligeramente inteligible, prevaleciendo la intención rítmica y sonora:

Dos dos dos seis no sss  
die die su ie zu no  
cua dis cín tro dos sie  
co tres te cin nue

co tres no dos sei ve  
5 – 10

o no tres o no cin nue  
cho sei no do – sss  
die zi die zi no  
sei s – iii

no u no u no u  
tres te sie doss cua  
cin tro dos co

ziro u ziro u  
no – 10.

Son textos que fluctúan entre la tierna ingenuidad y el espíritu observador, entre la sonrisa lúdica y el humor corrosivo, entre la luz íntima de la música y la luz abierta del color, todo envuelto por la libertad de la palabra y del amor que sintetizan a la más viva humanidad. Estas son características propias del temperamento y el tono literario de Porfirio Meneses.

Aquí, en esta demostración de las “aptitudes del idioma” para corresponderse con la modernidad, tiene rol importante aquella peculiar sonoridad del idioma quechua que Meneses trata de volcarla en el español. También le servirá, en la dirección contraria, para sus posteriores traducciones de *Los Heraldos Negros* y *Trilce*, de Vallejo. El mejor ejemplo de este ejercicio está en sus poemarios inéditos: *Cantos de luz y sombra* (Akchi pawan llantupa takinkuna) traducido del español al quechua; y *Yapa Tinkunakuy* (El reencuentro) que son treinta sonetos quechuas volcados en versión libre al español. El primer volumen lleva la siguiente nota: “si la aprendes bien y la practicas siempre buscando su eficacia expresiva, la lengua kechwa no tendrá nada que envidiar a ninguna otra”. Con ello, el autor destaca la ductilidad y la soltura de este idioma para llegar a las esencias y a la expresividad creativa.

## Huanta en la Cultura Peruana

El amplio conocimiento y la plena comunicación con el quechua le permitirán a Meneses publicar el libro *Huanta en la Cultura Peruana*. Se trata de una Antología de Literatura quechua, regional y subregional. Literatura que vive con vigor en la vida cotidiana del campesinado peruano, en sus fiestas, ceremonias, danzas, recuerdos, ya estudiada y divulgada por Basadre, Vienrich, Lira, Alencastre, Arguedas, Farfán, Quijada Lara, etc. A ellos hay que agregar a Porfirio Meneses, Teodoro Meneses y Víctor Rondinel.

Esta es la Literatura que cantan y expresan los millones de indios y otras capas sociales marginadas, y a veces, analfabetas, a través de sus muchas lenguas nativas habladas por millones de peruanos que han producido, a través de siglos, cantos, narraciones y teatro; literatura ésta que solo ha sido registrada –a veces no de buena forma– en una mínima parte.

La selección es excelente porque, más allá de los géneros tradicionales del drama, la poesía y el cuento, aparecen también formas muy poco estudiadas, como la adivinanza, los chistes y los insultos de Huanta y Huamanga. Toda una extensa y caudalosa literatura quechua: teatro, cuentos, leyendas, “huatuchis”, “tratanácuy”, “huarahui”, poesía, etc.

“Cholo Montonero”, de Josefina Lazón, es un famoso huayno allí seleccionado en donde aparece la brutal represión del Coronel Domingo Parra durante la expedición de 1896. El poema tiene un famoso estribillo que manifiesta la negativa del pueblo por revelar el paradero del Montonero Miguel Lazón.

También aparece *Puca Hualicha*, drama en 4 actos de Artemio Huillca, sobre el que Edmundo Bendezú (en artículo publicado en *Última Hora*, 11/1/75) dice:

“Tuvo un éxito sensacional cuando fue puesto en escena numerosas veces en Huanta, Ayacucho y Huancaayo, con asistencia plena de

campesinos, durante los primeros años cincuenta y que posee indudables cualidades literarias”

Hay que destacar, además, esa muestra de la mejor tradición de la literatura catequista del s. XIX: “Yuyaymana (Cuarta Meditación)”, en donde el sermón, lleno de patetismo, conlleva meditaciones filosóficas y religiosas.

Igualmente los poemas intensos de Juan Ruiz, el traductor de Vallejo al quechua, y los textos de Porfirio Meneses. Ellos, junto a otros, como Alencastre, Arguedas, Lily Flores, Hugo Tello Prado, Eduardo Ninamango Mallqui, han permitido que la actual poesía quechua salga del anonimato de la canción oral.

## La Traducción

Una tarea ardua debió significarle a Porfirio Meneses la traducción al quechua de *Trilce*, de Vallejo, la obra más vanguardista, iconoclasta y polisémica en lengua española. Ya anteriormente había traducido *Los Heraldos Negros*, publicado en 1997, por la Universidad Villarreal<sup>2</sup>. En las palabras prologales de este trabajo Meneses escribió que traducir al idioma materno la poesía del gran santiaguino siempre le significó rendir homenaje “a tres entes venerables: la lengua quechua, el pueblo que la habla y el inmenso poeta César Vallejo”<sup>3</sup>.

Porfirio Meneses desea que a través de la obra de Vallejo el idioma quechua –“tesoro espiritual del Perú y América”– se revalorice y vuelva a adquirir su sentido vital. Algunos intentos referidos a los textos

---

<sup>2</sup> Después de muchos años traduciendo *Trilce*, la obra fue finalmente publicada por la Universidad Ricardo Palma; Lima, Editorial Universitaria, 2008.

<sup>3</sup> En palabras prologales de *Los Heraldos Negros*, Edición bilingüe, traducción de Porfirio Meneses. Lima, Editorial Universitaria de la Universidad Federico Villarreal, 1997.

vallejianos se dieron también en otros escritores. Su hermano Teodoro Meneses tradujo al quechua el poema "Masa"<sup>4</sup> y el profesor huantino Juan Ramírez, hace poco fallecido, tradujo algunos poemas de Vallejo que divulgó en pequeñas revistas de Ayacucho.

Cabe advertir que el quechua empleado por Meneses es el ayacuchano o quechua *miski* (dulce), el cual registra algunas variantes respecto al cuzqueño, por ejemplo. Es un quechua de sonidos suaves y melodiosos porque no tiene la pronunciación explosiva de los "sonidos glóticos", manifestados gráficamente mediante el apóstrofo (como en la propia palabra *miski* cuyo sonido se vuelve oclusivo-explosivo si aparece con dicho signo: *misk'i*). Esta señal ortográfica es más frecuente en el quechua cuzqueño, fuerte y enfático debido sin duda a la influencia del aimara. El hondo humanismo y la ternura que impregnan los versos de Vallejo acaso tienen una mayor proximidad con esas inflexiones sonoras del quechua *miski*. Para cumplir con tan difícil pero gratificante empresa, el traductor contó con el aval de su propia pasión e identificación con la poesía de Vallejo, de su conocimiento profundo de la lengua madre (idioma de su infancia, igual que Arguedas) y de su condición de narrador en dicho idioma.

Como sustento de su dominio del quechua Meneses exhibe su revisión y estudio de las gramáticas quechuas de Antonio Ricardo, Diego de Torres Rubio y Diego González Holguín, así como de los trabajos modernos del padre Juan María Chouvens que vivió muchos años en Huanta (completada y publicada luego por Clemente Perraud); también de César Guardia Mayorga, Rodolfo Cerrón, Clodoaldo Soto, Antonio Cusihamán, etc., sin dejar de lado las novísimas gramáticas de las variantes del quechua surgidas con motivo de su oficialización. Toda su investigación y experiencia la ha volcado en su labor como traductor del quechua al español y viceversa. Sin duda, la versión de Porfirio Meneses tendrá que ser cotejada a la luz de la esencia poética vallejiana que él ha querido volcar.

<sup>4</sup> El poema aparece en el libro *Homenaje Internacional a César Vallejo*, publicado por Carlos Milla Batres, en 1969. También hay allí versiones del poema "Masa" traducido al francés, italiano, chino, ruso, inglés, japonés, alemán, portugués.

En el Perú, César Vallejo es el primero en llevar hasta extremos sorprendentes esa intensificación de la palabra poética, lo que nos permite –lo decimos con palabras de Antenor Orrego– sentir la ilusión del primer conocimiento en donde se han “vaciado las entrañas de trapo y aserrín, tras de haber examinado atentamente la arquitectura de su juguete, tras de haber apartado pieza por pieza todo el montaje interior, tras de haber eliminado todo lo puramente formal en busca de las esencias”<sup>5</sup>. Vallejo –en esa búsqueda angustiada de la palabra justa– fractura y derrumba la propia palabra para descarnarla y vitalizarla, simultáneamente. Desde esta perspectiva será imposible una traducción convencional, por la concentración de significados realizada mediante todo tipo de asociaciones lingüísticas: ¿Cómo volcar, por ejemplo, en otro idioma, el verso: “¿Qué se llama cuanto heriza nos? (*Trilce* II)”, si consideramos que “llama” hace también referencia al fuego, y que “heriza” está escrita con “h” porque contiene además a la palabra “herida”?

Sin embargo –confiesa Meneses– he asumido el riesgo de traducir *Trilce* “porque con ello me gratifico y beneficio a los quechuas hablantes: el labrador que desea regar su predio no se llevará todo el río; solo derivará las aguas que sean necesarias para fructificar su tierra, con lo cual obtendrán provecho él, su familia y las gentes de la población cercana donde irá a ofrecer los productos de su cosecha”. El escritor nos está revelando en esta parábola su método y proyección en la traducción de Vallejo.

Es indudable que el escritor huantino ha tenido que internalizar durante años todo ese estado naciente del lenguaje vallejiano, sus sentidos encubiertos, sus veladas reuniones y asociaciones lingüísticas, su significación múltiple, para luego verterlos al idioma nativo, el cual ha de renacer empapado de las sensaciones y resonancias cercanas a lo que Vallejo quiso decir. Sin duda, la traslación de un idioma a otro se dará solo por aproximación, similitud y correspondencia.

El espíritu radicalmente distinto que anima a los dos idiomas –el castellano y el quechua– ha sido su mayor dificultad. Vallejo va por el

<sup>5</sup> En “Palabras Prologales” de Porfirio Meneses a *Trilce*, versión quechua (Universidad Ricardo Palma).

camino sencillo del habla coloquial y, de pronto, tuerce por el atajo de una palabra o una construcción inesperada por antigua, extraña o inusual; otras veces la palabra aparece por simbiosis o por su entera invención; y no pocas veces construye una abstracción con frases coloquiales. El esfuerzo es titánico, sin duda, puesto que en el quechua existe, en esencia, la concreción y no la abstracción. Allí está, por ejemplo, el concepto del “tiempo”, que Meneses lo explica así:

“La idea del tiempo como eternidad solo existe en el castellano hablante. Si algo abarca una extensión de tiempo de duración está la palabra ‘unayniyud’ (lo que tiene antigüedad), o ‘unarayay’ (el tiempo de permanencia). El tiempo en el quechua no es indefinido ni impreciso”.

Sin embargo, esta realidad lingüística no le impide al quechua captar e interpretar la modernidad<sup>6</sup>. Aquí radica, justamente, la trascendencia de la tarea impuesta por Meneses: “mostrar la aptitud del quechua para interpretar y expresar la cultura de todo tiempo y manera, y, en este caso, existente en la poesía de César Vallejo”<sup>7</sup>. Sin duda, un aspecto favorable para ello es que el traducido es también un hombre andino y que existe una fuerte ligazón entre cosmovisión y lenguaje andino. Al respecto, dice Eduardo Grillo Fernández:

“La cosmovisión andina confiere, transmite su modo de ser al lenguaje andino. En el cosmos vivo, en el mundo animal (Kusch, 1962) de la cosmovisión andina, el lenguaje es también, a su vez, vivo. Se trata de un lenguaje vivo en un mundo vivo. La palabra, la frase, tienen vida”<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> En el prólogo a su traducción de *Los Heraldos Negros*, Meneses dice lo siguiente, aplicable también a su traducción de *Trilce*: “Habíase de mostrar también la cabal aptitud de la lengua nativa para ofrecer sin desmedro la expresión contemporánea, incluidas las formas de abstracción que algunos lingüistas y comentaristas pro occidentales han querido negar alguna vez. El autor ha pretendido mostrar una lengua actual y no pasada, un hálito vibrante de modernidad”.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> “El lenguaje en las culturas andinas y occidental moderna”, en *Cultura Andina Agrocéntrica*, Pratec, Perú (s/l, s/f), pp. 69-96.

Sin dejar de aproximarse a la esencia de la expresión típicamente vallejiense, Meneses ha colocado en su traducción, ciertamente, las esencias vitales, tanto personales como del mundo andino, y se ha identificado con aquello que hiere sus propias antenas y lo acerca a su personalidad sensible. Con todo ello ha logrado culminar con éxito una traducción viva y ejemplar de los textos de *Los Heraldos Negros* y de *Trilce*.

## II

### La profesión de Porfirio Meneses

En los eventos en donde ha participado Porfirio Meneses, el tema del esclarecimiento del papel del escritor ha sido relevante. Él ha dicho que el escritor realiza permanentemente la tarea de crear y recrear la patria a través de la escritura. De ahí su condición de alterador y desmitificador del orden establecido, que es su lucha permanente contra el esnobismo y las falsas posturas. En Cajamarca (1971) declaró que los escritores cumplen una tarea básica:

“[...] ellos son los culpables, porque miran a la gente, las escudriñan, las estudian y, finalmente, se pronuncian. Aunque no todos tengan una militancia partidaria, cumplen un rol social que en nuestro tiempo es la denuncia”.

Y sobre el humanismo en el arte y la expresión de la literatura, Meneses declaró también en Cajamarca, y de paso definió su propia estética:

“[...] la emoción en el Arte hay que buscarla en lo que más se acerque o se llegue a nosotros, al hombre; en lo que mejor pretenda servir nuestros anhelos, nuestras ilusiones, nuestros deseos. El arte anterior tiene, es verdad, un valor eterno, pero puede decirse también estereotipado, congelado, útil como base o cimiento para el arte actual. Pero éste, debe movilizarnos, debe expresar la suma de nuestra percepción y de nuestras ansias totales. El arte debe

estar al servicio del hombre y ser su palabra. Debe ser el hijo de la cópula entre él y las cosas. La época presente nos muestra nuevos panoramas, nuevos problemas, y nuestras reacciones tienen que ser nuevas también. Pero la expresión no debe salir del espacio que hay entre las cosas y nosotros. Aquellos que visten la belleza con rebuscadas y alejadas abstracciones, nos la están hurtando".

Esta posición de Porfirio Meneses es coherente con su misma obra y, además, esclarecedora de su temática y de la estrecha relación que siempre ha establecido con ella en el sentido de plasmar vivencias auténticas, tanto del campo como de la ciudad. "Vivir para luego escribir sobre el vivido" parecería ser la oriflama estética de Meneses, quien en un reportaje ofrecido a Ana María Portugal, en el diario *Correo* (11-05-71) decía:

"Yo nunca he intentado precisar, ni siquiera saber, cómo he entrado en este oficio de escribir, yo he vivido en los estratos inferiores de la sociedad, los más humildes, y he vivido también mucho e intensamente en el campo".

En 1955, Mario Vargas Llosa recogió importantes declaraciones de Porfirio Meneses respecto a su vida y obra, especialmente su enfoque del indio peruano a partir de la convivencia con ellos: "Creo haber escrito guiado principalmente por el objetivo de mostrar a mi pueblo sin las erróneas creencias sobre la tristeza y la negatividad del 'indígena'". Y en relación a la naturalidad en la escritura, producto de esa simbiosis entre las cosas y el sujeto receptor de ellas, Vargas Llosa acota que para Porfirio Meneses una situación inicial y un personaje son el origen de todos sus cuentos, "los mismos que, generalmente, se estructuran temáticamente mientras escribo" (Suplemento Dominical de *El Comercio*, 16/12/55).

Sobre la visión del campesino, producto de su entrañable convivencia con ellos, hay también valiosas declaraciones en otro reportaje realizado por Alfonso La Torre en el diario *Expreso*, el año 1974, con motivo de la reedición de *Cholerías*. Allí se puede constatar que la visión de Meneses es muy diferente a las de Arguedas y Alegria: "Creo ser justo -dice el escritor de Huanta- cuando veo al campesino completo, como a cualquier otro

hombre, con penas, alegrías, ingenuidad, picardía, maldad. Creo que se ha forjado un clisé del indio peruano: triste, sufrido, vapuleado. Pero no es así del todo. He alternado con él. No sé si es su naturaleza o el idioma que le permite ser muy irónico". Y más adelante, al hablar sobre la picardía, el humor negro y el espíritu festivo que prevalecen en sus narraciones, Meneses aclara:

"En realidad, en todo el Perú somos muy festivos, nos gusta la diversión; tenemos muchas fiestas patronales, ocasiones de esparcimiento. No la pasamos llorando y sufriendo todo el tiempo. Tengo una visión ademagógica del indio. En la sierra celebran el carnaval un mes; festejan mejor que en Lima las Fiestas Patrias. Eso no denota un espíritu triste o amargado. Ahora, que no hago tampoco un fantoche del indio".

Luego, al referirse a lo último que ha escrito, nuestro narrador dice:

"Tengo varios cuentos nuevos de ambiente cholo; yo debo participar de esa psicología irónica, que puede ser también una defensa contra la dureza que nos rodea. Ahora hay un espíritu más independiente en el indio, pero en el fondo sigue siendo como lo vi. Recién está en trance del cambio, por lo menos en mi tierra, Huanta, en Ayacucho, Huanta fue siempre un pueblo muy rebelde. Su rebeldía ha llenado muchas páginas del siglo pasado. Cuatro o cinco levantamientos masivos, incluso en este siglo<sup>9</sup>. Es un pueblo decidido, pero que tiene la sabiduría de tratar de disfrutar de la vida".

Finalmente, en el homenaje que le tributó la Universidad Ricardo Palma (2008), Porfirio Meneses leyó un texto notable, síntesis de su visión humana y de su estética, referido a todos los quebrantos, vencidos sin embargo por su exaltación de la vida, por el renacimiento permanente de la belleza, por la conversión de la materia en espíritu y sensibilidad. En el propio prólogo a su traducción de *Trilce* hay, también, una confesión de vida que se emparenta con el hombre "trilcico":

---

<sup>9</sup> Se refiere al siglo XX.

“Siempre se dice que el hombre es lo mejor que existe en la naturaleza. No se ha reparado casi nunca en los diversos colores que asume la especie humana, en donde están los luminosos pero también los incuestionablemente oscuros. Y es que los roles que asume tienen dos rostros, de acuerdo con la conducta moral: el blanco y el negro; dos realidades o manifestaciones reveladas a través del carácter, de los gustos y actos, de la vida entera de su total historia. Vallejo internalizó bien este drama desde *Los Heraldos Negros*, y en *Trilce* dio al traste con toda la retórica para hablarnos del hombre y de la vida en “caliente”. En la profundidad de cada verso suyo el hombre es el más creador, el más bueno e intenso de los seres, y, al mismo tiempo, el peor por los sentimientos y propósitos negativos que son imposibles de controlar u orientar. Ambas realidades tiñen, pues, nuestras vidas. Sus sentimientos y reacciones contrapuestas nos llegan traspasados por la sangre que tiñe el papel impreso. Tal es, por ejemplo, cuando el poeta de Santiago de Chuco nos describe sus dolorosas experiencias en la cárcel. Aquí el “hombre trilcico” representa mejor que nunca a este dolor, a esta naturaleza de lo humano que en sus formas más dañinas y repudiabiles ensombrecen nuestra existencia”.

## UNA MANO CRÍTICA Y DECISIVA

Carlos Eduardo Zavaleta  
Academia Peruana de la Lengua

Hasta que finalmente se han reunido en un nuevo libro\* los variados artículos y ensayos que ha escrito el distinguido crítico Ricardo González Vigil, enfocados en su mayoría hacia los narradores peruanos que brotan desde el término de la segunda guerra mundial y que cristalizan y decantan en la llamada generación de los años 50s.

Para el lector, este libro debe ser inseparable de los otros dos volúmenes destinados a un recuento de nuestros autores principales: *Retablo de autores peruanos* (1990) y *El Perú de todas las sangres* (1991); y todavía más, para ser precisos, todos ellos remiten a su volumen más compendioso, amplio y general: *Literatura*, tomo XIV de la *Enciclopedia Temática*, ed. El Comercio (2004).

En primer lugar, tales plausibles volúmenes señalan una trayectoria consagrada a la literatura como un arte esencial en la vida del hombre y de la nación. En segundo lugar, si bien, como crítico, él atiende y estudia los varios géneros, sin duda descuella en su dedicación a la poesía (él mismo es un poeta) y a la narrativa, campo éste en que destaca específicamente y al cual me referiré en esta nota.

---

\* Ricardo González Vigil. *Años decisivos de la narrativa peruana*. Lima, Edit. San Marcos, 2008, 432 p.

El último volumen, recién aparecido, *Años decisivos de la narrativa peruana* (2008) constituye una plausible galería de autores, de retratos literarios donde la personalidad, la estructura narrativa y el estilo sobresalen al punto, sin olvidar tendencias manifiestas en grupos o generaciones. Las dos miradas avanzan parejas y el jinete va cómodo en dos caballos.

En una ojeada que podemos llamar general, se suceden entrevistas al autor, ensayos y artículos sobre la “nueva” narrativa a partir de 1948, fecha inicial. Luego predomina su enfoque habitual, el del análisis de un libro como ventana abierta hacia el perfil progresivo de un autor cuyas obras va estudiando, a veces, durante décadas, y por ello es capaz de completar un retrato múltiple e integral a la vez. Así, triunfa sobre el crítico de volúmenes individuales y acierta en comprender muy bien a autores descuidados por otros.

Por ejemplo, destaca plausiblemente a José Durand y a su laborioso estilo; reconoce y elogia en lo que vale al “orfebre verbal”, Eleodoro Vargas Vicuña, a quien Wáshington Delgado no dudó en llamar alguna vez “genial”; se detiene en el parco e irónico Luis León Herrera y en el sesudo oficiante Alfonso La Torre. De otro lado, quizá por un desliz involuntario, no recoge su artículo (que hemos leído) sobre la singular Sara María Larrabure, ni hallamos juicios sobre Sebastián Salazar Bondy y sus incursiones experimentales en el cuento y la novela; y tampoco aparecen opiniones sobre Tulio Carrasco (autor del libro de cuentos *La escalera*), quien junto con Rubén Sueldo Guevara y el penúltimo Oscar Colchado Lucio, forman un buen terceto que refuerza la presencia de la sierra literaria.

Pero, en el balance, hay nuevos y valiosos logros: al revés de otros críticos, González Vigil si se interesa por la novela *Cambio de guardia* (que el propio autor Ribeyro llamaba “fallida” en sus dedicatorias) y sus auténticos quilates, dentro de los cuales me permito señalar el singular tratamiento del tiempo, de la sucesión temporal, de las rutinas o cambios, de lo homogéneo a lo contradictorio, en fin, aspectos que vuelven asimismo experimental esta novela.

Un nuevo logro es subrayar los méritos de la novela *Las tres mitades de Ino Moxo* (1981), de César Calvo, lo cual hizo el crítico en su momento y lo repitió después “como escritura poética deslumbrante..., pocas veces la prosa peruana (Eguren, Martín Adán, Arguedas siempre, Vallejo a veces) ha transmitido tanta poesía”, además de elogiar la “reconstrucción del habla oral, la quechuización del español”. Es difícil entender el por qué libros como el de Calvo no susciten siquiera tesis universitarias, y que algunas de éstas se enfoquen, por ejemplo, en una novela bilingüe como *Huámbur poetastro Acacau Tinaja*, de J. José Flores (1933), por el graduando Víctor Flores Ccorahua (2007), simplemente por ser excéntrica al canon y no por sus méritos artísticos.

González Vigil, al reanudar su antología de estos textos críticos, nos ofrece el ponderado balance del interesante grupo *Trilce* (González Viana, Morillos Ganoza, Díaz Herrera), el cual es un buen pórtico para aquilatar merecidamente a Rivera Martínez, y tras éste y Calvo, sopesar a los valiosos miembros del otro grupo, *Narración*, entre ellos Miguel Gutiérrez y Gregorio Martínez, para concluir con vertientes específicas, como las de Augusto Higa, Nilo Espinoza, Pérez Huaranca y Roberto Reyes.

Una vez más, González Vigil se guía, no tanto por generaciones, llevadas siempre por grandes acontecimientos históricos o tendencias artísticas, sino por los resultados específicos, y así señala conquistas artísticas, y ese camino es en verdad apasionante, pues el lector salta de gema en gema, igualmente complacido.

Si evaluamos este fértil y ponderadísimo volumen, junto con los dos tomos previos, ya citados, habremos dibujado el perfil de un crítico de polendas, sucesor de las grandes empresas que cautivaron a Alberto Escobar y Antonio Cornejo Polar, cuando éstos tuvieron que rehacer, reconstruir y ordenar de nuevo el edificio de nuestra narrativa (y de las letras en general), dentro de una revisión a fondo de los estudios literarios y aun culturales.

Si esto es cierto, recordemos también, allá al fondo, el ejemplo previo de José Jiménez Borja, Estuardo Núñez, Luis Jaime Cisneros y Jorge Puccinelli.

Los narradores, a partir de los 50s, no sólo trabajaron en una especie de refundación de estructuras, estilos y argumentos, sino tuvieron la suerte de ser acompañados en su difícil camino por voces críticas fieles a sí mismas y al avance artístico, dentro de las cuales estuvo y está ahora, en un sitio, Ricardo González Vigil.

## PALABRAS EN BUSCA DE SÍ MISMAS...

Ana Maria Gispert-Sauch Colls  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Ha habido a través de la historia una vieja y renovada discusión entre lengua y pensamiento: si son la misma cosa o son independientes; si el pensamiento condiciona la lengua, o la lengua condiciona al pensamiento. También, en los *Diálogos* de Platón, aparece la discusión entre Cratilo y Hermógenes sobre las palabras: el primero afirmaba que el nombre era un significante por naturaleza, mientras que Hermógenes decía que era un significante convencional<sup>1</sup>. Al margen de estas discusiones, podemos afirmar que las palabras contienen en su interior una reserva de sentido, una densidad semántica, que es importante desentrañar para comprenderlas a cabalidad. La filología (amiga de la palabra) nos ayuda a buscar los *étimos* para captar el sentido pleno que subyace en el núcleo de la palabra. Podríamos decir que se trata de una actividad *eis-egética* (una entrada a, hacia) y a la vez *ex-egética* (sacar afuera) respecto de la palabra<sup>2</sup>.

El presente trabajo intenta ser un aporte a la investigación sobre el género en la lengua latina y su paso al castellano<sup>3</sup>. El objetivo de dicho estudio es mostrar cómo las palabras no son neutrales ni surgen al azar.

---

<sup>1</sup> Platón. *Cratilo*. Madrid, Gredos, 2000.

<sup>2</sup> Gispert-sauch, Ana Maria "Un estudio sobre etimologías greco-latinas y su repercusión en vocablos de lengua castellana". Lima, UNMSM, noviembre 2001.

<sup>3</sup> Investigación "Designaciones para los géneros: del latín al castellano" dirigida por la Mg. Aida Mendoza, del INVEL de la UNMSM.

Son expresión de una necesidad y contienen a la vez una carga ideológica que las impregna y que revela la situación social y el sentido propio de la comunidad hablante donde nacieron.

A modo de ejemplos, tomaré algunos pares o tríos de palabras latinas que han derivado en nuestra lengua; trataré de señalar el valor semántico de sus raíces latinas y, si es posible, indoeuropeas.

### 1) *Homo - Vir // Mulier - Femina*

*Homo* es una voz latina que indica al ser humano, en contraposición al animal o a dios, independientemente de su sexo. Por tanto, al hablar de *homines* (plural de *homo*) puede uno referirse igual a los hombres (varones) como a las mujeres. A su vez, *homo* tiene la misma procedencia que *humus* (tierra), por lo que podríamos decir que *homo* viene a ser el ser terráqueo.

*Vir*, con una raíz indoeuropea *wiro*, equivale a hombre, de sexo masculino, adulto, en contraposición a mujer o niño. Es el hombre *varón*. Los romanos, cuando juntaban un adjetivo a los términos aludidos, usaban normalmente *vir* para complimentar: *vir audax* (= varón valiente); y usaban *homo* para expresar un aspecto negativo: *homo audax* (= varón temerario, atrevido, inconsiderado...). Sin embargo, usaban también *homo* sin connotación negativa los científicos, cuando hablaban por ejemplo del *homo sapiens*, o los filósofos, en expresiones como *inter homines esse* (vivir entre hombres, o sea, entre seres humanos). En el texto: "Virum te putabo, si Sallustii Empedoclea legens, hominem non putabo"<sup>4</sup> (si lees el Empédocles de Salustio, te consideraré todo un hombre, no un simple mortal), se reconoce el valor semántico propio de cada uno de los términos *virum* (acusativo de *vir*) y *hominem* (acusativo de *homo*).

El indoeuropeo más antiguo no tenía género. Fue más tarde cuando el mismo indoeuropeo inventó en casos limitados el género femenino, en palabras con sexo; y la forma antigua no genérica se hizo, a veces, masculino

<sup>4</sup> Marcus Tullius Cicero. *Epistulae ad Quintum fratrem*, II:2:3

hasta con sexo. Así *homo* siguió siendo genérico (etimológicamente es "el terráqueo", frente a *femina* (la hembra, etimológicamente "la que amamanta"), pero también pasó a significar "varón"<sup>5</sup>, como ocurre en la lengua castellana.

*Mulier* significa mujer y es el equivalente opuesto de *vir*, en cuanto al sexo. Su origen latino es desconocido, y se acepta que no pertenecía al indoeuropeo.

*Mulier* ha pasado a las lenguas derivadas del latín en forma y significado similar:

"mujer" (en castellano); "muller" (en catalán); "mulher" (en portugués); "molher" (en provenzal); "moglia" (en italiano); "muiere" (en rumano). Sólo la lengua francesa no posee un derivado directo de *mulier* y usa "femme" derivado de *femina*. En castellano, tenemos diversos derivados: mujerzuela, mujeriego, mujercilla, mujerear, mujerona, etc.

*Femina*, término de origen latino, que significa etimológicamente "que amamanta", dio en castellano la palabra "hembra" y en francés *femme*. La diferencia entre *mulier* y *femina* está en que *femina* se refiere a animal de cualquier especie –también a las plantas cuyas especies distinguen macho de hembra– de sexo femenino, mientras que *mulier* se aplicaba sólo a la hembra específicamente humana.

La raíz indoeuropea de donde surge el latín *femina* es *dhe* – que pasó al latín *fe*– y que encierra en sí una densidad semántica que aparece en el adjetivo *fecundus* –a –um (castellano: fecundo, que cría, que da fruto), o en el sustantivo *fetus* (= feto, producto de la feminización, cría de un animal) y en los respectivos verbos latinos *fecundo* –are, transitivo (fecundar, fertilizar) y *feto* –are intransitivo (devenir feto), de donde el femenino *feta* (*femina feta*) tomó el significado de "preñada". Es interesante señalar que de la misma raíz indoeuropea *dhe*- tenemos palabras tan usuales como *filius* (hijo, en tanto que fruto o cría que mama) y *felix* (feliz, con el sentido de "que da leche", alusivo a la fecundidad...).

<sup>5</sup> Francisco Rodríguez Adrados. "El lenguaje feminista" [sic]. ABC. Madrid, 27 agosto de 2004.

Recuperar el sentido original de términos castellanos derivados del latín o del griego es descubrir precisamente la carga de sentido, la densidad semántica aludida anteriormente, una especie de reserva que va expresándose en las diferentes palabras derivadas, cada una con una peculiar connotación. La etimología nos ayuda a esta función "mayéutica" de sacar a la luz el núcleo fecundo que encierran ciertas raíces y de donde proceden las palabras que estamos analizando.

## 2) Vir - Vis - Virtus // Femina

Quiero aludir a la oposición de sentido que en las épocas romanas, republicana e imperial, tenían estas palabras.

La palabra latina *vir* (varón) a la que hemos aludido en el punto anterior, tiene la misma raíz que *vis* (fuerza). Hablar de virilidad es aludir a la fuerza característica del varón adulto. Esta fuerza es opuesta a la debilidad de la mujer. En un pasaje de la guerra de las Galias, escrita por Cayo Julio César, cuando describe los pueblos que habitaban la Galia habla de los belgas, y dice que éstos eran los más fuertes por no usar aquellos productos que traían los mercaderes, tendientes "*ad affeminandos animos*" (a "feminizar", es decir "debilitar" los ánimos)<sup>6</sup>. La palabra "*affeminandos*" (compuesta de *ad* + el gerundivo *feminandos*) contiene en su interior el término *femina* con una connotación clara de oposición a la fuerza de los *fortissimi* belgas.

A su vez, la palabra *virtus* tiene la misma raíz que *vir*. Es el conjunto de cualidades propias de la condición de hombre. Es también energía, valor, valentía, esfuerzo. *Helvetii reliquos Gallos virtute praecedunt* (Los helvecios aventajan en valor a los demás galos)<sup>7</sup>, y sigue el texto "porque luchan con los germanos en combates casi cotidianos". La relación entre *virtus* y la valentía y habilidad en la guerra aparece permanentemente en los relatos latinos de la época. Sin *virtus* no había guerra ni victoria posible. Y quien

<sup>6</sup> Caius Iulius Caesar. *De bello gallico*. Libro I, cap. 1.

<sup>7</sup> Ibidem. "...quod contendunt cum germanis proeliis FERE quotidianis"...

perdía la guerra perdía la condición de *vir*, siendo rebajado a la condición de *homo* que en sus orígenes era equivalente a siervo.

Curiosamente, por influencia de los estoicos y posteriormente del cristianismo, el término *virtus* fue dando un viraje: de la fuerza o valor en la guerra fue tomando el sentido de la fortaleza interior ante las apetencias y las pasiones. Cicerón expresó: *Virtus ex viro appellata est, viri autem propria maxime est fortitudo*" (se dice virtud en razón del varón, pero es mucho más propia del varón la fortaleza)<sup>8</sup>.

Posteriormente *virtus* pasó a ser una cualidad propia de la mujer. El hecho de ser un término latino de género femenino y la existencia de la diosa *Virtus* ayudó a este desplazamiento. En la obra *Ars amatoria* de Ovidio se encuentra este doble valor pues hace referencia a la virtud y a la diosa romana homónima, representada como mujer, y así el concepto original y tradicionalmente masculino se feminizó y fue atribuyéndose a todas las mujeres<sup>9</sup>. La mujer debía merecer un epitafio fúnebre con los apelativos de *casta, pia, frugi, lanifica...*(casta, piadosa, moderada, tejedora de lana...).

Máximo Valerio<sup>10</sup>, preocupado por la corrupción de las costumbres de la sociedad aristocrática romana del siglo I d. C. bajo el reinado de Tiberio, en su obra ofrece modelos de castidad hasta formas heroicas: mujeres romanas del pasado, como Lucrecia, y algunas mujeres extranjeras. La *Castitas*, divinidad que habitaba los santuarios de Vesta y Juno, protegía a las jóvenes a mantener el frescor y el honor a las matronas, frente a los vicios del adulterio, el divorcio y el aborto. A pesar de que existían leyes que combatían estos vicios<sup>11</sup>, dicha legislación no se cumplía o no se aplicaba bajo los sucesores de Augusto, como fue denunciado por Séneca y más tarde por Juvenal. Las adúlteras quedaban impunes porque nadie

<sup>8</sup> Marcus Tullius Cicero. *Tusculanae Quaestiones*, I:11:18.

<sup>9</sup> Publius Ovidius Naso. *Ars amatoria*, libro III, versos 23 y 24: "ipsa quoque et cultu est et nomine femina Virtus/ non mirum populo si placet illa suo". Citado en *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y CCSS*. Jujuy, Argentina.

<sup>10</sup> Valerius Maximus. *Factorum et dictorum memorabilium*.

<sup>11</sup> Existían la *Lex Iulia maritandis ordinibus*, y la *Lex Iulia adulteribus* entre otras.

las denunciaba. Tiberio propuso que las matronas *protractae pudicitiae* (descubiertas impúdicas) fuesen acusadas por los parientes según el *more maiorum* (costumbre de los antepasados). Suetonio, al hacer la historia del tiempo de Tiberio, señala que las mujeres de la alta sociedad cuya vida era disoluta, se hacían inscribir como prostitutas para liberarse de los deberes propios del rango de matronas y de los castigos previstos por las leyes.

Los valores que Valerio defendía para Roma eran los valores de una sociedad patriarcal que se sentía amenazada, pues la mujer debía transmitir a los hijos los valores de los padres, y las virtudes para hacer de ellos verdaderos *cives romani* (ciudadanos romanos).

La palabra *vis*, de la misma raíz que *vir*, tiene el significado de violencia. Al carecer de plural, *vis* formó el plural de la raíz *vir* (*vires*, *virium*, *viribus*, de la tercera declinación), de manera diferente a *vir* (*viri*, *virorum*, *viros*, *viris*, de la segunda declinación). De igual modo, “violencia” está íntimamente relacionada con “violación”, acción en la que se usa la fuerza para agredir a alguien o posesionarse de algo o alguien. Fuerza, violencia, virtud y su derivado “virtual”<sup>12</sup> se entremezclan.

### 3) Mater - Matrimonium // Pater - Patrimonium

*Mater*, término latino, pasó a la lengua castellana como “madre” y su semántica era semejante a la actual. Se la conocía también como *matrona*, la mujer casada, madre de familia y que era mucho más respetada que la matrona griega; podía acompañar a su esposo en los banquetes y lugares públicos. Su función principal era la de ser *domina*, es decir, señora, dueña de la casa, educadora de sus hijos; dirigía el trabajo de las esclavas y todas las actividades del hogar. Hilaba también. El término castellano “doña” es una abreviación de esta *domina* (señora), femenino del *dominus*

<sup>12</sup> No está de más hablar del adjetivo “virtual” tan usado actualmente. Lo virtual no es irreal ni potencial, es real. Derivado del latín *virtus*, es la causa inicial por la que el efecto existe, y por ello la causa sigue estando presente virtualmente en el efecto.

(señor, cuya abreviación dio "don"), dueño, propietario de los bienes. Diocleciano fue el primero de los emperadores monárquicos, que se hizo llamar *dominus* (señor) reemplazando el término *princeps* para referirse al emperador.

*Matrimonium*, palabra formada por *matri-* y *munus*, significa etimológicamente oficio, función, obligación de la madre. La mujer que contraía matrimonio, asumía un oficio, una función: concebir legalmente en su seno a los nuevos ciudadanos como fruto de su relación sexual legal con el *pater familias*, gestarlos responsablemente, darlos a luz, amamantarlos con la propia leche y educarlos con el apoyo del esposo. El *matrimonium* se refiere, pues, para la mujer, a la relación vital de madre con sus hijos. El estatuto legal que lo protegía tenía como objetivo primero que los nuevos ciudadanos vivieran sus derechos fundamentales de existencia, subsistencia y educación según la ley. La sociedad latina ponía su atención en los hijos, quienes serían los ciudadanos del futuro.

Las expresiones latinas para la institución matrimonial manifiestan la filosofía subyacente. Así, del padre de la novia se dice: *dare filiam in matrimonium alicui* (dar la hija en matrimonio a alguien); del novio se dice: *alicuius filiam ducere in matrimonium* (conducir a la hija de alguien al matrimonio); y de la propia novia se dice: *ire in matrimonium* (ir al matrimonio). La forma plural latina, de género neutro, *matrimonia-iorum*, significaba las "mujeres casadas".

En el matrimonio con *manus*, la esposa pasaba bajo la autoridad absoluta (*manus*) del marido. La mujer no podía ya poseer bienes, comprar, vender, legar, etc. Hacia el fin de la república y en el imperio se impuso más el matrimonio sin *manus*, en el que la esposa seguía dependiendo de su padre, sin estar bajo la absoluta autoridad de su esposo; incluso podía disponer de sus bienes, distintos al de su esposo.

El *pater*, *pater familias*, representaba el poder y la autoridad total sobre la familia, que incluía a todos los que vivían en la casa (esposa, hijos,

esclavos, adoptados o adrogados<sup>13</sup>). Era el titular de todos los bienes y en un comienzo tenía poder sobre las personas. A él correspondía encargarse del *patrimonium* (palabra formada por *patri* y *munus*); es decir, tenía el cargo, el oficio, el deber de cuidar y administrar los bienes de la familia que habían sido heredados o acrecentados a los largo de los años. Por tanto, las palabras “matrimonio” y “patrimonio” encierran significados latentes que señalan a la *mater* sus tareas respecto a los hijos, y al *pater* la administración de los bienes.

### A modo de conclusión

La creación de palabras a través de la historia refleja la necesidad humana de expresar ideas, sentimientos, incluso modos e instituciones de vida. En un comienzo, el indoeuropeo no tenía género. Fue en el segundo milenio antes de Cristo cuando empezó a tener género. Posteriormente, la civilización romana fue creando nuevas palabras para anotar características propias de cada sexo y diferenciar a sus poseedores. Creó también nuevas palabras para lograr acuñar –al igual que hiciera con sus conocidas monedas– todo un universo legal que perpetuara las costumbres admitidas.

Pero la solidez del imperio no resistió el paso del tiempo. La lengua latina aparentemente “universal”, y el admirable *corpus iuridicum* que refrendaba las conquistas logradas por sus legiones y ordenaba la vida familiar y social de los ciudadanos, quedó desperdigada en múltiples fragmentos, nuestras lenguas romances, tantos casi como habían sido las *provinciae* del inmenso Imperio donde se había hablado.

Y nosotros, herederos lejanos en espacio y en tiempo, hemos conservado un apreciable lote de sus palabras, las del Imperio; pero las

<sup>13</sup> “Adrogado” era el *pater familias* adoptado por otro. El adrogado, con todos los miembros que dependían de él, pasaba a depender del adrogante. Obsérvese, de pasada, la interesante derivación de quien se apropia (“arroga”) de algo hacia la actitud de la “arrogancia”.

hemos transformado o adaptado para que expresen en forma más adecuada “nuestros usos y costumbres”. Ahora, por ejemplo, nos esforzamos por encontrar la forma mejor de lograr un lenguaje “inclusivo” que exprese la igualdad varón/mujer en sus diversas funciones. Sin embargo, nuestro vocabulario sigue encerrando muchas veces una carga ideológica que heredamos de nuestros antepasados latinos.

El caso de la palabra “virtud” representa un buen ejemplo de un espacio recuperado por el segmento femenino de nuestras sociedades, tal como hemos dejado consignado más arriba. En lugar de sugerirnos el ímpetu, la fuerza y empuje del varón, cual ola que invadía furiosa las playas mediterráneas, la virtud pasó más bien a significar la solidez y el vigor de la mujer, semejante a la cualidad de la roca que resiste los embates, firme en sí misma.

Nadie entre nosotros –y es otro ejemplo– piensa exclusivamente en el papel de la mujer cuando habla de “matrimonio”, sin embargo el término nos sugiere casi espontáneamente las tareas consideradas propias de la madre: cuidar hijos, labores domésticas, etc. De igual manera, “patrimonio” nos sugiere un conjunto de bienes cuya propiedad no tiene por qué limitarse a los padres, ni siquiera a los varones, pero de hecho, dejamos como tarea del hombre la administración de los bienes raíces y los bienes heredados de los mayores. Una sencilla *eis-égesis* nos hace comprender que, al expresarnos así, no estamos dejando caer en un total olvido el *étimos* de la palabra que dio origen a nuestra expresión en castellano.

Las reflexiones, de orden semántico y filológico, que hemos presentado en estas páginas constituyen un humilde aporte al rastreo de la densidad que tienen las palabras en su origen y sus cambios en el transcurso de la historia. El sentido actual de un término profundiza, revalúa, transforma o hace crecer algunos aspectos del sentido originario. Haber logrado contribuir a este aporte será nuestra recompensa.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARENDT, H. *Sobre la violencia. Crisis de la república*. Madrid, Taurus, 1998.
- CANTARELLA, Eva. *La mujer romana*. España, Universidad de Santiago de Compostela, 1981.
- COROMINAS, Joan. *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. Madrid, Gredos, 1980.
- CUADERNOS de la Facultad de Humanidades y CC SS. Junio. N.º 16, Jujuy (Argentina), México, 2001.
- DICCIONARIO ilustrado latino-español, español-latino. Barcelona, Vox y Spex, 1986.
- GRIMAL, Pierre. *El amor en la antigua Roma*. Barcelona, Paidós, 1965.
- LÓPEZ, Aurora. *No solo hilaron lana. Escrituras romanas en prosa y verso*. 1994.
- PABÓN S. DE URBINA, José María. *Diccionario Griego-Español*. Barcelona, Vox, 1982.
- VALERIO, Maximo *Factorum et dictorum memorabilium*. Traducción de F. Martín Acerra. Madrid. 1988.

APORTES DE LUIS FERNANDO LARA A LA  
LEXICOGRAFÍA HISPANOAMERICANA EN *DE LA  
DEFINICIÓN LEXICOGRÁFICA*<sup>1</sup>

Agustín Panizo Jansana

Luis Fernando Lara es una indiscutida autoridad en lexicografía hispánica y un antiguo crítico de la lexicografía tradicional desarrollada en la RAE. Su vasta experiencia en la concepción y dirección de proyectos lexicográficos como el excelente *Diccionario del Español Usual en México*, lo ha llevado a reflexionar sobre aspectos teóricos que den sustento a sus planteamientos de método. Algunas de sus más recientes reflexiones en torno a la definición lexicográfica son reunidas en el pequeño volumen titulado *De la definición lexicográfica*<sup>2</sup>, que tiene el objetivo de retomar la discusión sobre la definición en el ámbito lexicográfico, habida cuenta de que, por un lado, en la filosofía, el problema de la definición aún no parece llegar a puerto seguro, y de que, por el otro, la práctica lexicográfica obliga al lexicógrafo a tomar decisiones que, bien miradas, constituyen también aseveraciones sobre la naturaleza de la definición, en este caso, la lexicográfica. El libro reúne seis textos correspondientes a ponencias o artículos antes publicados en diversos medios. En las líneas siguientes me dedicaré a reseñar y comentar su contenido.

---

<sup>1</sup> Agradezco a Carlos Garatea sus valiosos comentarios a la versión preliminar de este texto.

<sup>2</sup> Lara, Luis Fernando. *De la definición lexicográfica*. México, El Colegio de México, 2004, 182 pp.

El primer artículo, publicado originalmente el 2002 en el compendio *Lengua y diccionarios. Estudios ofrecidos a Manuel Seco*, lleva por título «“Autonimia”, “mención” y sus consecuencias para el lenguaje lexicográfico». En este texto, el autor discute el principio filosófico del estructuralismo que, a partir de una lectura errónea de la afirmación de Saussure de que la lengua «es una totalidad en sí y un principio de clasificación», otorgó a la noción saussureana de *langue* una existencia por ella misma, independiente «de las lenguas reales (de las que solo es su abstracción)» (2004: 16-17)<sup>3</sup> y de las personas «que las hablan o que las utilizan para significar algo» (17). Lara considera, además, que una consecuencia de esa interpretación es el traslado de la noción de *metalenguaje* de los lenguajes científicos a las lenguas naturales, y cuestiona el concepto que se propone como base: el signo autonímico, un signo «que se nombra o se refiere a sí mismo y no a la experiencia del mundo que tiene una persona, como sucede al hablar de las cosas» (17).

Ante la paradoja del metalenguaje, que radica en que cada vez que un signo debe ser definido requiere de un salto a un nivel superior, a un nuevo metalenguaje, operación que se da sucesivamente, el lexicógrafo mexicano ofrece una alternativa de orientación pragmática al problema que lo ocupa: para él no hay signos autonímicos sino que «se trata siempre de casos de ostensión de un signo por un hablante o por un escritor, por los cuales los signos son solamente mencionados y no dejan de ser signos de la lengua natural» (22). En apoyo de su planteamiento, Lara recupera la distinción medieval entre *uso* y *mención*, la que «no está contenida en un complejo de relaciones entre lengua objeto y metalenguajes, sino que depende de quien la hace, es decir, de una persona que habla y busca reflexionar sobre los signos».

Entre las consecuencias de esta visión para la *teoría lexicográfica* (Lara rechaza la noción de *metalexicografía*), el autor señala que las entradas del diccionario no son «signos de sí mismos» sino solo *menciones*, alternativa que encuentra su sustento mayor en la visión pragmática de la lexicografía,

<sup>3</sup> Todas las citas textuales corresponden al mismo libro (Lara 2004), por lo que en adelante incluiré solo los números de página, sin repetir el año.

tantas veces defendida por Lara, según la cual el diccionario tiene su origen en un proceso natural a toda sociedad: «la pregunta y la respuesta acerca del signo, su uso y su significado» (28).

Visto así, el diccionario es un simple compendio que reúne respuestas a la pregunta por el significado de las palabras, y nada más, no es por tanto un tratado científico que desentraña la esencia del significado de las palabras, no usa un riguroso metalenguaje al estilo de los lenguajes científicos. En esto encontramos un gran valor en los planteamientos de Lara, pues hacen más sencilla la tarea de un lexicógrafo al despojarla de pretensiones que lo único que hacen es complicarla innecesariamente.

El segundo texto corresponde a una ponencia publicada el 2003 en el volumen *La lexicografía hispánica ante el siglo XXI. Balance y perspectivas* bajo el título «El sentido de la definición lexicográfica». Aquí enfrenta Lara el problema de la definición lexicográfica, asunto que, visto de cerca, se presenta sumamente complejo. Dicha complejidad se hace más aguda cuando los lexicógrafos, por influencia de la filosofía positivista, buscan salidas formalistas que se ciñan a los rigores del positivismo. Lara rechaza esos descaminados intentos y propone una solución bastante simple al dilema: para él, una definición es sencillamente un «conjunto de proposiciones con que se explican y describen las características o cualidades de algo, sus rasgos y sus límites» (38). Estamos aquí entonces ante una concepción muy abierta de la definición lexicográfica, que ofrece relativa libertad al lexicógrafo y no le impone exigencias extrañas a las necesidades prácticas de su actividad: «la selección que hace un lexicógrafo de los tipos de definición que convienen al diccionario que se propone elaborar depende de la cuestión inicial de la lexicografía: para qué público escribe el diccionario y cuáles son sus necesidades en relación con el conocimiento del léxico de una lengua» (40). Nuevamente es la visión pragmática del diccionario la que nos orienta: las definiciones no son fórmulas estrictas que debe seguir el lexicógrafo para desentrañar un significado; las definiciones son respuestas a preguntas por el significado, y como tales dependen de quién pregunta –y quién responde–. Así, las definiciones variarán según el caso.

Hechas estas precisiones, Luis Fernando Lara presenta un problema al que volverá reiteradamente en los demás textos reunidos en este libro: la importancia de la concepción que profese el lexicógrafo acerca del signo lingüístico y la relación determinante que existe entre dicha concepción y el tipo de lexicografía que se desarrolle. «Se puede distinguir dos concepciones básicas: la nomenclaturista y la consustancialista» (41). La primera supone que «la palabra es solamente un soporte material de la referencia a un objeto o a la experiencia de vida, y que tal objeto o tal experiencia se articulan antes en las unidades mentales comúnmente llamadas *conceptos*, sin que intervenga la lengua» (41). Lara sostiene que es esta concepción la que origina que algunos lexicógrafos redacten definiciones enciclopédicas en diccionarios de lengua, definiendo *cosas* cuando debieran definir *palabras*, error ampliamente rechazado en la lexicografía reciente. La concepción consustancialista saussureana, a diferencia de la anterior, es defendida por el autor, pues permitiría la identificación de los varios significados de un signo lingüístico.

Seguidamente, Lara expone los cuatro tipos básicos de definición lexicográfica: nominal, explicativa, ostensiva y de uso. La *nominal* es la más adecuada para el caso de la terminología científica, pues «fija una convención designativa». La *explicativa* es la definición más común en lexicografía y atiende a los matices sutiles del significado para proponer un conjunto de informaciones resultado de una «reconstrucción del conocimiento histórico y cultural de la lengua». La definición *ostensiva* se entiende desde una perspectiva pragmática y es aquella que incluye información acerca del mundo sensible, información que puede facilitar al lector la comprensión del significado de voces como «azul», por ejemplo. Por último, la definición *de uso* es la más adecuada al momento de definir palabras de inventario cerrado, como las preposiciones, pues, como afirma Lara parafraseando a Wittgenstein, «su significado es su uso». Entre estos cuatro tipos de definición, el lexicógrafo deberá escoger la que mejor responda a sus necesidades puntuales para cada voz a definir.

El tercer texto recoge una ponencia leída en el XIV Congreso de la ALFAL de 2002 con el título «De la información a la cultura: dos sentidos de los diccionarios». Al discutir el primer sentido, según el cual

el diccionario cumple una principal función informativa sobre la lengua, Lara vuelve al problema tratado en el texto anterior: la importancia de la concepción que tenga el lexicógrafo del signo lingüístico y de la forma en que la lengua sirve a la significación. Esta vez, las dos posibles concepciones del signo lingüístico son presentadas como (a) aquella que lo concibe como un simple «vehículo material de la referencia», y (b) aquella para la cual el signo es una «unión indisoluble» de significado y significante. Como ha quedado ya claro en la teoría lexicográfica desarrollada por el autor, este se inclina por la segunda concepción, la saussureana, pues «Si las palabras tuvieran una función estrictamente designativa, y sólo valieran como soportes materiales de la referencia, el paso de [una palabra de una lengua a otra de otra lengua] debiera ser inmediato» (75), asunto cuya imposibilidad ilustra Lara con ejemplos del alemán y de diferentes dialectos del español.

En esta ponencia, Lara va un poco más allá del problema apenas expuesto y añade un aspecto derivado: el vínculo entre la concepción nomenclaturista del signo lingüístico y la relación asimétrica que existe entre la variedad peninsular y las demás variedades del español. El autor afirma que este nomenclaturismo «ofrece su principal sustento a la imposición prescriptiva de una sola variedad de la lengua sobre las demás: puesto que se postula la univocidad referencial del signo, uno de los vocablos concurrentes para nombrar el mismo objeto, la misma acción o el mismo concepto, y sólo uno de ellos, debe ser su *nombre correcto* y los demás simples dialectalismos, coloquialismos o jergalismos, a veces tolerados y otras perseguidos» (80). Esta reflexión plantea un enfoque sumamente interesante, en la línea de sus críticas a la lexicografía prescriptivista de la RAE y a su tributaria contraparte: la «lexicografía hispánica del regionalismo». Lara es un conocido opositor de la lexicografía hispanoamericana que se concibe a sí misma como apéndice del *DRAE*, como complemento regionalista pintoresco de la obra académica, fenómeno para cuya comprensión aporta mucho el enfoque teórico presentado por el autor. En medio de una antigua tendencia a criticar el prescriptivismo peninsularista del *DRAE*, estos planteamientos de Lara se presentan mejor sustentados pues parten no de alegatos regionalistas sino de una sólida distinción teórica que podría resumirse

así: si las palabras son vistas simplemente como nombres para un mundo previamente organizado en conceptos, estos nombres son intercambiables y lo mismo da decir los nombres peninsulares o los regionales. Pero si las palabras, en cambio, son vistas como «unión indisoluble» de significado y significante, las voces regionales ya no son pintorescos equivalentes de las peninsulares, sino que tienen un valor mucho mayor. Esta concepción, en última instancia, pone en igualdad de condiciones a todas las variedades regionales del castellano.

Establecido, entonces, el camino que va «de la información a la cultura», Lara trata el segundo sentido del diccionario: «su papel como depósito de cultura». Superada la concepción nomenclaturista y abrazada la saussureana, como propone el autor, la lexicografía ya puede «penetrar en la densidad significativa del signo, que no solamente  *nombra* objetos, acciones y experiencias de la realidad, sino que particulariza y matiza esa experiencia, de acuerdo con la manera en que cada cultura y cada civilización va construyendo su memoria colectiva» (87). Estamos ante uno de los planteamientos fundamentales del lexicógrafo mexicano, quien lo presenta así:

“Vistos desde esta perspectiva, los diccionarios son mucho más que obras informativas, en el sentido identificatorio y designatorio de la ciencia; son —o en muchos casos debieran ser—, obras de cultura, en donde la exploración del significado no sólo define lo que nombran los signos, sino sobre todo la manera en que se significa con ellos desde la experiencia histórica de una cultura” (88).

Estas reflexiones llevan a Lara a plantear, siguiendo a Alain Rey, la necesidad de que un diccionario monolingüe exceda la austeridad informativa acostumbrada y se convierta en un diccionario cultural: «un diccionario donde cada artículo manifiesta dilatadamente la riqueza de los significados del vocablo a que está dedicado, atendiendo a los rasgos que explican sus matices» (89).

El cuarto texto es una ponencia leída el 2003 en el IULA de la Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, bajo el nombre de «La definición

falsificada». Desde la primera oración de su texto, Lara establece con precisión su visión pragmática de la lexicografía: «La definición lexicográfica es una construcción interpretativa, no una determinación positiva y definitiva del significado de una palabra» (93). Y añade: «Como tal, está sujeta siempre al error que la falsifique» (93). La definición falsificada es, pues, toda definición errónea, que al presentarse en un diccionario se aparece al lector como verdadera, conduciéndole al error de interpretación.

Lara encuentra tres causas principales de error en la definición lexicográfica: (a) la procedente de la «concepción defectuosa o equivocada de lo que es un signo lingüístico», (b) «la que procede de errores de conocimiento o de información» y (c) la procedente de «una falla en el procedimiento hermenéutico».

La primera causa se refiere al problema ya planteado en los artículos anteriores, pero que alcanza en este una explicación teórica un tanto mayor: el de la concepción nomenclaturista del signo lingüístico, señalada por Lara como causa «del tratamiento equivoco de la ecuación sémica y de la mala organización de las acepciones en el artículo lexicográfico» (97). El error asociado a esta causa tiene que ver principalmente con la suposición de que se puede definir una voz con otras que se presentan como *equivalentes*, pasando por alto su particularidad semántica. La segunda causa de error es sumamente frecuente y el autor la ilustra con abundantes ejemplos de definiciones falsificadas ya sea porque incluyen información errónea o porque la información proporcionada es insuficiente o poco pertinente. La tercera causa deriva de «la propia identidad cultural del lexicógrafo» y se refiere a aquellas definiciones en las que se han filtrado concepciones ideológicas. La recomendación de Lara es que «El lexicógrafo debe ser capaz de someter a crítica la ideología en que puede haber sido educado, para ofrecer una definición verdadera» (109). Contrariamente a lo que se podría suponer, Lara no propone aquí pasar todas las definiciones por un filtro de racionalidad, —tendencia que comprobamos en innumerables definiciones de estilo excesivamente formal que, lejos de presentar el significado de una voz, lo que hacen es despojarla de él y presentarla desde una perspectiva que las aísla de su propio ámbito de sentido—. Un ejemplo: según Lara, decir de la voz *gnomo*

que significa un «ser fantástico» no es apropiado, pues esta calificación racionalista no forma parte del significado de la voz, precisión que resulta sumamente adecuada si imaginamos, como hace él, a un niño leyendo el cuento de Blancanieves: el niño no necesita la precisión racionalista, sino solo saber que se trata de un «genio de las minas, guardián de los tesoros, de poca estatura, dotado de diversos poderes» (113). Puestos a considerar definiciones de elementos religiosos, creencias o mitologías americanas, por ejemplo, estas precisiones de Lara adquieren capital relevancia, y obligan a replantear muchas de las definiciones que encontramos en diccionarios de todo tipo.

Una ponencia presentada el 2003 en la Universidad de Regensburg, Alemania, constituye el quinto texto que compone este libro. En «La descripción del significado del vocabulario no-estándar», Lara comienza comentando el concepto desarrollado por Circulo de Praga de *lengua literaria*: construcción social dentro de una lengua histórica que se caracteriza por la ampliación e intelectualización de su léxico, el incremento de su flexibilidad sintáctica, la fijación de su escritura y la normalización de su uso. De este concepto surge el de *lengua estándar* y, en oposición, las *lenguas no-estándar*: conjuntos de tradiciones verbales mayoritariamente orales que carecen de un rico vocabulario intelectualizado, tienen un número limitado de patrones sintácticos y no se norman explícitamente sino «mediante oscuras y complejas normas implícitas en las sociedades que las hablan». Las lenguas no-estándar nacen de la vida diaria de los pueblos y corresponden a sus diversas tradiciones culturales, de ahí su importancia. Por ello, lejos de una valoración negativa derivada de su comparación con las estándar, las variedades no-estándar requieren ser objeto de una exhaustiva descripción lexicográfica.

Llegado a este punto, Lara se propone analizar cuatro elementos usuales en las definiciones de vocablos no-estándar: las marcas de uso, el lenguaje de la descripción, la definición y los ejemplos de uso. Las marcas de uso plantean los problemas de la sistematización del funcionamiento de las variedades y de la amplia documentación de usos reales. Sobre el lenguaje de la descripción, el autor reitera que se trata de un lenguaje estándar ordinario y no de un metalenguaje, y aborda

el problema de la pretensión de intercambiabilidad entre voz definida y perifrasis sinonímica correspondiente: «El vocabulario no-estándar, en cuanto tradición verbal de la cultura hispánica popular, gana su valor precisamente de su capacidad significativa y por eso no tiene una versión equivalente en el vocabulario estándar» (132). Sobre la definición señala Lara que «tiene por objetivo una reconstrucción lo más exacta posible de todos los elementos de significación que dan al vocablo su valor único. Por eso la descripción a base de series cuasi-sinonímicas o, aun peor, a base de una sola palabra de la lengua estándar es una mala manera de lograr la descripción del significado» (138). Y, por último, sobre los ejemplos de uso, señala el autor que «la descripción se completa con indicaciones precisas y abiertas de las colocaciones del vocablo en su contexto sintáctico común y con ejemplos del uso real de la palabra» (139), cerrando el conjunto de recomendaciones técnicas de esta ponencia, que tienen su mayor valor, a diferencia de planteamientos de otras escuelas, en que están totalmente integradas con una fundamentación teórica medular que a partir de una manera de entender la lengua y los diccionarios deriva en un método lexicográfico sólido y versátil.

Un sexto texto cierra el volumen. Se trata de «Una hipótesis cognoscitiva sobre el orden de acepciones», artículo publicado originalmente en 1999 en el *Boletín de Filología* en homenaje a Ambrosio Rabanales. En este texto, Luis Fernando Lara hace una revisión de los métodos tradicionalmente utilizados para ordenar las acepciones en un diccionario: el etimológico, el histórico, el de uso y el «lógico». El primero supone «una prioridad lexicográfica de la genealogía de las lenguas» y es una herencia de la lexicografía multilingüe de las lenguas romances. El método histórico se aparta del anterior al basarse en la evidencia del registro documental. El método de uso, por su parte, nace de la influencia de la lingüística descriptiva y hace uso de evidencia de frecuencia para ordenar las acepciones. El cuarto método, aunque es llamado «lógico», no tiene que ver con la lógica en sentido estricto sino únicamente con la suposición de que existe un «significado principal» de cada vocablo y una serie de «significados emparentados» de alguna manera con aquel. Lara discute la validez de cada uno de estos métodos y los va descartando, hasta quedarse con el único que hace referencia a criterios internos de la

lengua, el «lógico», para, a partir de este último, desarrollar un método que él llamará «cognoscitivo».

Para su planteamiento, Lara parte de la constatación hecha en los sesentas por Casagrande, Hale y Riegel de que «todo hablante es capaz de ofrecer una definición espontánea de cualquier vocablo, y que esa definición espontánea se hace sobre el significado que se presenta a la memoria individual como el más inmediato» (151). Este significado más inmediato, señala Lara, es «denominativo de algún objeto o de alguna acción del mundo experimentado» y es resultado de un «modo nominativo de significación» que es privilegiado por el hablante de cualquier origen cultural entre otros modos de significar la experiencia. Luego, el autor explora los hallazgos de la psicología moderna para dar con la idea de *prototipos*, como «esquemas de reconocimiento e identificación de objetos y acciones del mundo sensible», los cuales, dada su dependencia de características fácticas de los objetos de conocimiento, son «relativamente indiferente[s] a la comunidad lingüística y cultural a la que pertenezca [el individuo]» (153). Ante estos elementos, de naturaleza no verbal, Lara presenta los *estereotipos*, de naturaleza verbal y, por lo tanto, cultural y social: «El prototipo [...] forma su base, pero el significado se gesta socialmente: constituye lo que el filósofo angloamericano Hilary Putnam llama *estereotipo*» (155). Presentada esta noción de estereotipo, el lingüista mexicano señala que las definiciones espontáneas de que hablaban Casagrande, Hale y Riegel son precisamente definiciones del estereotipo: este sería el «significado principal», de donde se sigue que el orden lógico de las acepciones deriva efectivamente de la naturaleza semántica de las palabras y no es un simple método lexicográfico.

Finalmente, Lara presenta resultados de una investigación que lo llevan a afirmar que no existe diferencia fundamental entre las respuestas que da un individuo cualquiera cuando es preguntado por las acepciones de una palabra y las respuestas que da un lexicógrafo al mismo requerimiento, lo cual se debe a que el orden de acepciones es de carácter cognoscitivo y se produce cuando una persona necesita «generar un dispositivo de interpretación de significados variados de un vocablo» (164).

Concluida la lectura del conjunto de textos que componen este volumen, queda claro que los planteamientos de Luis Fernando Lara descansan sobre dos pilares teóricos fundamentales. El primero tiene que ver con la opción por el consustancialismo y el rechazo del nomenclaturismo en la concepción de la naturaleza del signo lingüístico, y con las amplias consecuencias benéficas de esta opción en el trabajo lexicográfico. El segundo es la defensa de una visión pragmática de la lexicografía. Ambos pilares teóricos no solo subyacen a los textos reunidos, sino que son expresa y reiteradamente expuestos en estos. Ambos pilares teóricos constituyen, además, excelentes sustentos que aclaran nuestro acercamiento al objeto diccionario y nos convocan con mayor seguridad a la práctica de su confección.

Ante una lexicografía hispanoamericana que se ha desarrollado con desigual rigor y no pocos desaciertos, el ejemplo de México, con Luis Fernando Lara como su principal impulsor, constituye sin lugar a dudas un potente faro que señala una ruta a seguir para una nueva lexicografía concebida desde América. El caso particular del Perú reclama desde hace mucho un diccionario ambicioso, que emprenda la acertada descripción de la memoria colectiva que desde antiguo ha venido siendo construida por los pobladores de este trozo de América. Hoy más que nunca está claro que esta tarea requiere del concurso de los lingüistas, quienes, acostumbrados a ver los diccionarios como ajenos a la realidad e imperfectos en su aproximación al léxico nacional, han desestimado su relevancia y visto por encima del hombro el quehacer que los gesta. La tarea es ardua pero el estímulo es potente y hoy tenemos especialistas trabajando en proyectos interesantes. El panorama, por tanto, es auspicioso, y bueno sería que en él las valiosas recomendaciones de Luis Fernando Lara expuestas en las páginas precedentes hallaran una reflexiva acogida.

## INCORPORACIONES

INCORPORACIÓN DEL ACADÉMICO  
DON CAMILO FERNÁNDEZ COZMAN  
(Sesión pública del 21 de agosto de 2008)

BLANCA VARELA Y LA LUCHA INTERMINABLE  
CON LAS PALABRAS

Camilo Fernández Cozman

Señor doctor Marco Martos Carrera, Presidente de la Academia Peruana  
de la Lengua,  
Excelentísimo Embajador de España en el Perú,  
Señores académicos de número,  
Señores académicos correspondientes,  
Señoras y señores:

Es para mí motivo de inmenso regocijo ser incorporado como académico de número en esta docta casa que tuvo como presidente a don Ricardo Palma. Lo constituye por un abanico de razones. La primera: no resulta una práctica habitual que la tarea del crítico literario sea valorada en los predios de la intelectualidad, a veces un poco reacia al reconocimiento del trabajo del hermeneuta literario. Si es algo azaroso dedicarse a concebir un poema o una obra de teatro, lo es –aún más– consagrarse a la incierta labor de analizar versos o cuentos o novelas en el Perú. Para algunos, se trata de un quehacer bizantino. Si poca gente lee poesía, ¿cuántos estarán dispuestos a devorar un libro de crítica que bordea las trescientas páginas e intenta asediar el significado siempre huidizo de un poema?

La segunda razón que me colma de beneplácito es que en la Academia Peruana de la Lengua se hallan mis maestros que supieron despertar en mí la sed de investigación en las aulas de la Universidad

de San Marcos, allá en los lejanos años ochenta, cuando el Perú parecía ahogarse, atónito, ante la marea incesante de la violencia. Permitaseme mencionar a Jorge Cornejo Polar (erudito recientemente desaparecido; profundo conocedor de la obra de Manuel Ascensio Segura), a Jorge Puccinelli, Marco Martos, Edgardo Rivera Martínez, Carlos Germán Belli, Manuel Pantigoso, Carlos Eduardo Zavaleta y Eduardo Hopkins. Ya no está (aunque su recuerdo nos acompañe) Antonio Cornejo Polar, en cuya casa de la avenida Higuiereta yo discutía, con pasión y algo de sindéresis, sobre los vericuetos de la literatura latinoamericana y trataba de echar quizá luz en el camino siempre sinuoso de la creación poética. Allí aprendí que la crítica literaria era también una cuestión de estilo y que un investigador debía tener como norte esclarecer el sentido que subyace a una novela o a una obra de teatro. El hermeneuta literario no es dueño de la verdad absoluta, sino un lector que busca compartir su exégesis con los demás. Un poema no puede reducirse a una fórmula matemática, sino que es un objeto vivo que invita al lector a emplear su imaginación para completar la significación que el autor apenas ha esbozado. Umberto Eco se ha referido a la poética de la obra abierta para aludir a un tipo de obras que consideraba al receptor como el libre ejecutante de una partitura dejada casi inconclusa por su diestro hacedor. Hans-Robert Jauss, por su parte, ha dicho que la historia de la literatura era una provocación. Es decir, un poema es un acicate a nuestra fantasía de lectores y debiéramos responder con una interpretación creativa y no con una ecuación que simplemente reduzca a un mero esquema la complejidad polisémica del discurso literario.

La Academia Peruana de la Lengua tiene el noble oficio de preservar el invalorable legado de la comunidad hispanohablante: el idioma. Pedro Salinas, eximio traductor de Marcel Proust y sutil poeta, afirma sin ambages: "No habrá ser humano completo, es decir, que se conozca y se dé a conocer, sin un grado avanzado de posesión de su lengua. Porque el individuo se posee a sí mismo, se conoce, expresando lo que lleva dentro, y esa expresión sólo se cumple por medio del lenguaje"<sup>1</sup>. Hablar, escribir, leer y escuchar son actividades en las cuales nos involucramos intimamente

<sup>1</sup> Pedro Salinas. *El defensor*. Barcelona, Editorial Península, 2002, p. 366.

como seres humanos y permiten el reconocimiento de la voz del otro. Moldeamos nuestra personalidad a partir de las palabras y nos insertamos en una determinada tradición cultural sobre la base de un sistema de signos que compartimos con los demás y así abrimos la necesidad del consenso como fundamento imprescindible de la convivencia humana.

Mi tema de disertación será la poesía de Blanca Varela, mas me centraré en su poemario *Valses y otras falsas confesiones* (1971). El poeta metafísico inglés John Donne decía: "Ningún hombre es una isla en si mismo/ Cada hombre es un tramo del continente, una parte del todo". Por ello, la obra de Varela establece lazos fecundos con el surgimiento de la lírica contemporánea en el Perú, donde brillan autores como César Vallejo, José María Eguren y Jorge Eduardo Eielson.

Alberto Escobar hizo una periodización de la lírica peruana sobre la base de la idea de la fundación de las tradiciones poéticas nacionales. Así, en plural, porque el proceso es múltiple e interminablemente heterogéneo. Este ciclo de los fundadores, según Escobar, tiene como exponentes a Eguren, Adán, Vallejo, los otros poetas vanguardistas y los artífices de la llamada Generación del 50. En tal sentido, Varela es una de las fundadoras de las tradiciones poéticas en el Perú, como lo fue Sor Juan Inés de la Cruz en México, o Gabriela Mistral en Chile. Se trata, sin duda, de piedras angulares en el panorama de la poesía hispanoamericana. Octavio Paz descubre que:

"Blanca Varela es una poeta que no se complace en sus hallazgos ni se embriaga con su canto. Con el instinto del verdadero poeta, sabe callarse a tiempo. Su poesía no explica ni razona. Tampoco es una confidencia. Es un signo, un conjunto frente, contra y hacia el mundo, una piedra negra tatuada por el fuego y la sal, el amor, el tiempo y la soledad. Y, también, una exploración de la propia conciencia"<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Octavio Paz. "Destiempos" en Blanca Varela". En: Varela, Blanca. *Canto villano. Poesía reunida* (1949-1994). México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 10.

Aquí se observa cómo el escritor mexicano subraya de qué manera Varela cuestiona una poesía didáctica que intente explicar al lector la significación del poema. Ello la lleva a explorar la sugerencia como centro de su poética a la manera de los simbolistas franceses que recusaban los códigos realistas y, como si concibieran una pintura impresionista, trabajaban con el efecto de la luz y con la disposición de los colores.

Roberto Paoli señala que:

“En la crisis del lenguaje poético contemporáneo observamos que hay poetas que rompen los diques de contención de la verbalidad; otros que, en cambio, tratan de reducir la expansión física del discurso verbal. A esta segunda categoría pertenece por derecho la expresividad de Blanca Varela. Claro está que la distinción es puramente fenomenológica y no supone jerarquización alguna. ‘Hiperverbales’ e ‘hipoverbales’ tiene las mismas probabilidades de acertar o desacertar en sus realizaciones expresivas”<sup>3</sup>.

Por ejemplo, Walt Whitman y Pablo Neruda son poetas “hiperverbales” porque, al decir de Paoli, tienden a la expansión verbal. Una enumeración interminable de metáforas puebla *Hojas de hierba* y *Canto general*. En cambio, Constantino Cavafis y Giuseppe Ungaretti son poetas “hipoverbales” porque sus obras trasuntan una búsqueda de síntesis y reducen el proceso expansivo antes referido con el fin de lograr la precisión verbal. Varela está más cercana a esta segunda tendencia porque en su poesía se busca la concentración del mensaje en escasos vocablos.

Adolfo Castañón precisa que:

“Originalmente próxima a poetas como el nicaragüense Carlos Martínez Rivas o el mexicano Octavio Paz, Blanca Varela ahonda su propia búsqueda ética y poética en el curso de una obra mineral,

<sup>3</sup> Roberto Paoli. “Una visión lúcida y desencantada”. En: Varela, Blanca. Op. cit., p. 19.

tallada en los huesos, labrada más allá de la piel anecdótica y del fácil jaspeado asociativo"<sup>4</sup>.

Aquí se observa cómo escribir poesía entraña, para Varela, una inacabable búsqueda ética que no cae en la lírica de instrumentalización política, pero que, fiel al trabajo con el lenguaje, cuestiona las fáciles dicotomías entre lo masculino y lo femenino, o entre lo público y lo privado, para escuchar la voz del otro y cuestionar la primacía del discurso patriarcal en el ámbito de la modernidad.

Creo que la escritura de Varela tiene dos fuentes: el simbolismo francés y el surrealismo. Stéphane Mallarmé, gran poeta simbolista, piensa que: "*Nombrar* un objeto es suprimir las tres cuartas partes del goce de un poema que se obtiene al irlo adivinando poco a poco; sugerirlo, ése es el sueño"<sup>5</sup>. Es decir, Varela no nombra, sino sugiere sutilmente algunas atmósferas y disiente de la poesía de compromiso político cuya máxima expresión es, en el Perú de los años cincuenta, *Edición extraordinaria* (1958) de Alejandro Romualdo. Sin embargo, a diferencia de Mallarmé, la autora de *Ese puerto existe* reflexiona sobre su condición de mujer cuestionando ciertas estructuras de carácter patriarcal con el fin de plantear la necesidad de escuchar al otro en el concierto de la modernidad. No excluye la perspectiva masculina, sino busca repensar el rol de los géneros para que el autodesarrollo y el progreso colectivo caminen de la mano. Se trata de un planteamiento ético que pone énfasis en la necesidad del diálogo y la exclusión de todo monólogo autoritario.

Del surrealismo, nuestra poeta asimila creativamente la imaginaria que, sobre la base de la oposición entre vigilia y sueño, se nutre de metáforas de corte onírico y cuestiona el paradigma racionalista. Paoli ha señalado que "Varela se forma en un clima parasurrealista, igual que sus compañeros de generación: Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson,

<sup>4</sup> Adolfo Castañón. "Blanca Varela: la piedad incandescente". En: Varela, Blanca. Op. cit., p. 28.

<sup>5</sup> Stéphane Mallarmé. *Igitur. Divagations. Un coup de dés*. Paris, Gallimard, 1976, p. 392. Tomo la traducción de Ricardo Silva-Santisteban.

Sebastián Salazar Bondy"<sup>6</sup>. "Destiempo", poema que forma parte de *Ese puerto existe* (1959) está dirigido a César Moro y relata el tránsito desde la esfera de la vigilia a la del sueño: "Se fue el día/ las escamas del sueño giran"; "Despierto// Primera isla de la conciencia.// Un árbol". También en *Las ínsulas extrañas* de Emilio Adolfo Westphalen se observa un camino que va del universo onírico al de la vigilia. En tal sentido, Varela establece, con rasgos distintivos, lazos fecundos con la obra de Moro y de Westphalen. No emplea la escritura automática como en algunos poemas de André Breton, pero se nutre de imágenes oníricas que cuestionan la racionalidad instrumental en el mundo moderno.

En *Valses y otras falsas confesiones*, Varela organiza un discurso multiforme donde se dan cita el monólogo del yo poético, las letras de valsos y la narración de hechos que remiten a la crisis del sujeto en las sociedades avanzadas. Dicha orquestación en varios planos recuerda los experimentos de T.S. Eliot en *Tierra baldía*, donde se yuxtaponen citas de versos de Baudelaire al lado de expresiones coloquiales o de breves textos en alemán. Al final, Eliot incorpora unas notas explicativas del origen intertextual de cada una de las referencias para desmitificar el concepto de originalidad de raigambre romántica y formular que el poeta debiera ser un mago de la dispositio.

El yo poético, en *Valses y otras falsas confesiones*, dirige su discurso a un interlocutor descrito como un ser "ahogado en un océano de semejanza". Pareciera que en el mundo cotidiano nos hemos sumergido, de manera algo desatinada, en la homogeneidad y no hemos dado primacía a los ecos de la alteridad, al reconocimiento del otro y del diferente, el cual reclama insistentemente nuestro concurso. Varela habla desde la perspectiva de una mujer (esposa o víctima), mas universaliza su discurso con el fin de cuestionar los fantasmas del discurso homogeneizador y excluyente. Giovanni Bottirolí subraya que "Deberíamos aprender a reconocer que los conflictos son fecundos, y las pacificaciones, estériles"<sup>7</sup>. Es decir,

<sup>6</sup> Roberto Paoli. "Una visión lúcida y desencantada". En: Varela, Blanca. Op. cit., p. 15.

<sup>7</sup> Giovanni Bottirolí. "Ibridare, problema per artisti. Alcune tesi". En: [www.letteratura-tuttalavita.blogspot.com](http://www.letteratura-tuttalavita.blogspot.com) (21-08-2008) (La traducción es nuestra; a partir de ahora las citas de Bottirolí serán traducidas por nosotros).

sumirnos en la ausencia de contradicciones puede ser el paso a la inercia y al atraso; los conflictos bien encauzados hacen que surja la luz al final del túnel. El investigador italiano nos habla de estilos de pensamiento. El primero es el *disyuntivo* o *separativo*, basado –según Bottiroti– en los usos institucionales de la lengua; en este caso, se trata de superar la ambigüedad entre significante y significado, o entre signo y referente: “Separativo [...] presupone un mundo ya segmentado y categorizado, nombrado sin equívocos ni interferencias”<sup>8</sup>. El segundo es el *conjuntivo* que busca el tratamiento de la ambigüedad desde el punto de vista de los regímenes de sentido y puede ser de dos tipos: el *distintivo*, el cual revela el funcionamiento de una inteligencia estratégica de raigambre a veces dialéctica y que trasunta la idea de introducir un principio de articulación para interrumpir el interminable flujo de la semejanza; y el *confusivo* (neologismo que no entraña ningún sentido peyorativo), que pone de relieve la inestabilidad de los significantes respecto de los significados y tiende a lo cíclico.

José de la Riva Agüero, en *Carácter de la literatura del Perú independiente* (1905), propugnaba la homogeneidad étnica y decía que nuestra literatura era una provincia de la española, como lo es la de Murcia o la de Aragón. Allí se manifiesta un *estilo separativo* porque se intenta superar la discusión sobre la naturaleza de la literatura peruana incluyéndola en el ámbito de la producción literaria peninsular.

José Carlos Mariátegui, en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), evidencia un *estilo distintivo*, pues busca el tratamiento de la oposición entre lo andino y lo occidental a través del estudio de la producción indigenista y del aporte de poetas como César Vallejo, cuyo libro *Los heraldos negros* “es –según el Amauta– el orto de una nueva poesía en el Perú”<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Giovanni Bottiroti. *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*. Torino, Bollati Boringhieri Editore, 1993, p. 167.

<sup>9</sup> José Carlos Mariátegui. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, Amauta, 1992, p. 308.

César Moro, en *La tortuga ecuestre* (1938-1939), revela un *estilo confusivo* porque practica una enumeración caótica casi interminable de metáforas y de metonimias propugnando que la analogía se repite sin cesar y que cobra primacía la inestabilidad de los significantes respecto de los significados.

Varela manifiesta un estilo distintivo, pues revela el tratamiento de las contradicciones y el funcionamiento de una inteligencia estratégica que, al decir de Bottiroli, supone “un pensamiento de la flexibilidad y la flexibilidad es indispensable en una identidad relacional compleja”<sup>10</sup>. Varela lo sabe con incuestionable precisión y, por eso, toma mano de los contrastes en el universo de las relaciones cotidianas para construir un mosaico de textos donde la violencia verbal resulta también un recurso artístico que abre el camino a la experimentación verbal. Las palabras se rozan entre sí de modo inacabable y de aquella lucha nace la creación al borde del abismo porque, como el Ave Fénix, se renueva incesantemente y traza los límites de su propio discurrir. Sin embargo, Varela trasunta un pensamiento de la flexibilidad, pues busca una salida ante las oposiciones que habitan en el mundo cotidiano a través de la escisión del sujeto y de cómo una lucha entre dos principios (el de la antitesis y el de la contigüidad) pudiera abrir la posibilidad de un tratamiento de la contradicción y una eventual síntesis.

“Nuestro sistema conceptual, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica” –han dicho George Lakoff y Mark Johnson–<sup>11</sup>. A ello debemos añadir que la moderna lingüística cognitiva ha desarrollado investigaciones muy avanzadas para desentrañar el funcionamiento del cerebro a partir de la organización metafórica del pensamiento. Parafraseando a Giorgio Raimondo Cardona<sup>12</sup>, puedo afirmar que es como si concibiéramos, ahora, que esta casa fuera

<sup>10</sup> Giovanni Bottiroli. Op. cit.

<sup>11</sup> George Lakoff y Mark Johnson. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid, Cátedra, 1995, p. 39.

<sup>12</sup> Cf. Giorgio Raimondo Cardona. *I sei lati del mondo. Linguaggio ed esperienza*. Roma-Bari, Laterza, 1985.

un cuerpo; los pilares fueran los brazos; la entrada, la boca; las ventanas, los ojos, etc.

Veamos la primera parte del poema llamado "Ejercicios", que forma parte de *Valses y otras falsas confesiones*:

Un poema  
como una gran batalla  
me arroja en esta arena  
sin más enemigo que yo  
  
yo  
y el gran gran aire de las palabras

El yo poético como personaje es configurado como un sujeto escindido: una parte de él está en relación metonímica (de contigüidad) con el poema; la otra se halla en una relación antitética con el mismo texto poético. La obra literaria (y su constitución) acompaña al yo poético, pero a la vez lo enfrenta a este con el producto de su propia creación. Es más, el propio hablante en tanto personaje se convierte en enemigo de sí mismo. Hemos comprendido –al decir de Bottirolí– la figura del personaje de manera atomística o funcional<sup>13</sup>, es decir, como una suma aditiva de cualidades ("lealtad", "diligencia", "bondad", etc.) o un mero actor algo estático y determinado por su hacer y la naturaleza de sus acciones. Y allí late un error porque debiéramos considerar siempre al personaje como un ser dinámico y que busca, de modo persistente, una autocorrección en el ámbito conductual. Por eso, el yo poético configurado por Varela es, en realidad, un personaje hablante, un actor en permanente transformación que se enfrenta a sí mismo porque busca una autoconciencia de su accionar y la necesidad de progreso. Ello se logra a través del empleo de una inteligencia figural (una organización del pensamiento basada en las redes figurativas) que, sobre la base de la percepción de los términos opuestos, pueda encontrar una salida a la contradicción antes expuesta.

---

<sup>13</sup> Cf. Giovanni Bottirolí. Op. cit., p. 107.

La metáfora que preside el texto es la siguiente: "escribir significa luchar con las palabras y consigo mismo". El "poema-ser humano" (que arroja al yo) es un personaje metonímico que, como hemos visto antes, establece una relación antitética con el yo poético, quien percibe su interioridad como otra antítesis, donde se trasunta una escisión entre dos aspectos del sujeto que luchan entre sí: uno que cultiva la escritura del poema y otro que ve a este como un permanente enemigo en el campo de batalla de la creación artística.

Además, hay la metáfora "el gran gran aire de las palabras", donde se observa que el lenguaje no solo tiene un enorme prestigio (se alude a su grandeza en tanto producto), sino que implica una concepción plástica, pues se concibe que las palabras tuvieran volumen (largo y ancho) como si fueran las partes de una figura escultórica en el ámbito de las artes plásticas.

Otro poema notable en lo que respecta a la orquestación figurativa es el "Vals del Ángelus", donde el yo poético le increpa a su interlocutor un comportamiento atravesado por la violencia y por la preeminencia del monólogo autoritario:

Ve lo que has hecho de mí, la santa más pobre del museo, la de la última sala, junto a las letrinas, la de la herida negra como un ojo bajo el seno izquierdo.

Ve lo que has hecho de mí, la madre que devora a sus crías, la que traga sus lágrimas y engorda, la que debe abortar en cada luna, la que sangra todos los días del año.

Un leve hálito vallejiano (de "Traspié entre dos estrellas") parece impregnar el fragmento antes citado. El poema de Varela esgrime un cuestionamiento de los marcos institucionales de la sociedad patriarcal. La relación entre el yo poético como personaje y su interlocutor es de raigambre antagónica; vale decir, la antítesis cumple un papel esencial en la interrelación entre los personajes del poema. Sin embargo, el final del texto es sumamente ilustrativo:

Tu imagen en el espejo de la feria me habla de una terrible semejanza.

Hemos pasado de la antítesis a la metáfora, de la confrontación a la analogía. El yo poético aparece, nuevamente, como un sujeto escindido: una parte ocupa la casilla de ser agredido por el discurso autoritario; en cambio, la otra parece ser un reflejo del ejercicio de la violencia en el mundo cotidiano. Recordemos que Bottirolí había afirmado que las confrontaciones permiten conocer a plenitud el movimiento de autocorrección que realiza el personaje cuyo accionar es dinámico y no una mera suma de cualidades abstractas. El yo poético transita de una antítesis (un cuestionamiento del monólogo autoritario) a la percepción de una “terrible semejanza”, analogía entre la víctima y el victimario que es vista de manera crítica. La acción del victimario pareciera haber dejado algunos rezagos de violencia en el comportamiento de la víctima. Allí tenemos una crítica de Varela a la denominada “cultura de la barbarie” como un espacio vital donde el nivel de deshumanización se incrementa de tal forma que infesta todas las prácticas del mundo cotidiano. El ejercicio del poder degenera al sujeto y hace que la poesía esgrima su voz como una praxis donde asoman la conciencia crítica y la posibilidad de progreso para salir del círculo del autoritarismo y escuchar la palabra del otro.

Lautréamont afirmaba que la poesía debía ser escrita por todos. Ezra Pound decía que ella era una ciencia, tal como lo son la química y la biología. T.S. Eliot subrayaba que el poeta tenía como misión fundamental preservar su lengua. Enrique Lihn, alguna vez, llegó a pergeñar el siguiente ilustrativo verso: “Porque escribí porque escribí estoy vivo”. La poesía es un intento de acercarse al otro: el enigmático lector que descifrára el poema apenas esbozado por el autor. “Yo es otro” ha enfatizado Arthur Rimbaud en *Cartas del vidente*. La relación entre emisor y receptor semeja un vínculo de amistad. José Emilio Pacheco dice a George Moore, uno de sus más asiduos lectores: “No nos veremos nunca pero somos amigos”.

Que este discurso sea, sobre todo, un vivo testimonio de agradecimiento. Ser incluido como académico de número me convierte en cómplice y partícipe de la inmensa tarea de hacer de la lengua

española un lugar de encuentro, de sana convivencia del espíritu con el mundo cotidiano. Humboldt señalaba que al usar el lenguaje, el ser humano ejercitaba su creatividad hasta límites insospechados. El lenguaje constituye *per se* una actividad creadora y la poesía lo es en grado sumo. Por eso, en ese notable poema llamado "Génesis", Eielson afirma de modo contundente:

Una palabra sola como el sol  
Una palabra azul como la tierra

La palabra Adán durmiendo  
Junto a la palabra Eva

# DISCURSO DE RECEPCIÓN EN LA INCORPORACIÓN DEL ACADÉMICO CAMILO FERNÁNDEZ COZMAN

Manuel Pantigoso

Resulta muy grato haber sido designado por la Academia para saludar la presencia, entre nosotros, de uno de los más importantes críticos literarios jóvenes surgidos en las postrimerías de la década de los ochenta: Camilo Fernández Cozman. Y resulta más grato aún porque se trata de un querido ex alumno que desde las aulas sanmarquinas mostró vocación, sensibilidad y especial capacidad reflexiva para ingresar con solvencia en los entresijos perturbadores del texto literario. De su maestro Antonio Cornejo Polar aprendió, sin duda, que el método es un instrumento para acercarse, de modo fecundo, al texto, y no un fin en sí mismo. Supo también, desde aquella época, que no se trata de imponer la metodología al objeto de estudio, sino de realizar una hermenéutica creativa en donde el lector sea también un creador –o un recreador– y no un destinatario unívoco y pasivo de una obra que es, en sí misma, polisémica.

Un antecedente esencial de esta manera de acercarse al texto literario está en los trabajos de Estuardo Núñez, quien en *La poesía de Eguren* (1932) fue el primero en abordar la riqueza cromática de la obra del gran poeta simbolista peruano. En general, frente a la postura de Riva Agüero, que no comprendió plenamente el Modernismo de Rubén Darío y esa visión encantada y alucinada de la realidad de Eguren, Núñez opuso, en su percepción crítica, una visión más amplia de la literatura que incluía la lectura apasionada de los expresionistas alemanes y de la modernidad literaria francesa.

De la variada obra de Fernández Cozman, mostrada en libros, revistas y artículos periodísticos, podemos advertir algunas constantes que dan cohesión y unidad a su trabajo crítico. Por un lado está la mirada introyectiva que amarra, con lo literario, temas de cultura, antropología y

sociedad, como lo demuestra en los trabajos sobre *Bartolomé de las Casas, el indigenismo y los derechos de los indígenas* y en *La transculturación y la literatura latinoamericana*; o cuando se refiere a *Raúl Porras Barrenechea y la literatura peruana*; a *César Vallejo y la Teología de la liberación*; a la obra de sincretismo cultural de José María Arguedas, etc.

Por otro lado, sus reflexiones en torno a los elementos de la función poética y al análisis del discurso retórico y estilístico las leemos en sus ensayos sobre "La metáfora como universal antropológico de la expresión en la poesía de Pablo Neruda"; o en sus estudios sobre la poesía de Jorge Luis Borges, César Moro, Wáshington Delgado, José Watanabe, entre otros. Su inclinación por los autores franceses estará presente en sus brillantes estudios, de Stendhal, Rimbaud, Apollinaire, Eluard, y también de los surrealistas.

Su método de análisis del objeto poético está en permanente perfeccionamiento, como se percibe en sus libros publicados en donde siempre ha de aparecer un diálogo fructífero entre los aportes propios del crítico y aquellos formulados por la crítica anterior. Recordemos aquellos libros.

En *Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen* (1990), que fue la ampliación de su tesis de bachillerato, aborda la poesía empleando una óptica plurimetodológica e interdisciplinaria que toma como punto de partida la metacrítica, es decir, el análisis de los aportes previos de los investigadores que han analizado la obra de Westphalen. De allí extrae una aguda problemática, punto insoslayable de inicio para interpretar la oposición vigilia/sueño y las recreaciones arquetípicas que se manifiestan en *Las ínsulas extrañas*, como el fuego, el agua, el árbol y el aire, que poseen una dimensión simbólica muy profunda.

En *Las huellas del aura. La poética de J. E. Eielson* (1996), basado en su tesis de Magister, el perspicaz crítico se acerca a las figuras literarias asimilando creativamente los aportes de la neorretórica de lengua francesa en feliz mixtura con la teoría de la modernidad del alemán Walter Benjamin, quien en su tentativa de establecer las bases de una "filosofía

del lenguaje" reflexiona sobre la automatización de la experiencia en el ámbito de la modernidad.

*Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años sesenta* (2001), basado en su tesis doctoral, retoma aquella perspectiva de Fernández centrada en el análisis del estrato figurativo de los poemas, pero agrega el abordaje de la relación entre los signos y los usuarios; es decir, la óptica pragmática. Este volumen logra insertar al poeta de *Consejero del Lobo* en la tradición poética occidental, haciendo que su obra dialogue con la de Apollinaire o la de Mallarmé.

*El Cántaro y la ola. Una aproximación a la poética de Octavio Paz* (2004), es un modular estudio que busca trazar un mapa genealógico del ensayo y la poesía del gran escritor mexicano. Los antecedentes se hallan en Víctor Hugo, Baudelaire, Mallarmé y los surrealistas franceses. Pero también Paz se nutre de las culturas prehispánicas y de la cosmovisión oriental. Ese mundo polifacético aparecerá en su obra *Piedra del Sol*, mezcla de reflexión sobre la modernidad y de actualización de la cosmovisión prehispánica.

*La soledad de la página en blanco. Ensayos sobre lírica peruana contemporánea* (2005) es un racimo de trabajos sobre la poesía de autores principales como Manuel González Prada, Abraham Valdelomar, José María Eguren, Martín Adán, César Moro, Jorge Eduardo Eielson, entre otros. Fernández logra que la obra de estos poetas dialogue con las ideas de José Carlos Mariátegui, Walter Benjamin o Hugo Friedrich. El análisis del poema "Tiza blanca" de Eguren es ejemplar, porque, a través del abordaje de un tipo de rima, el crítico observa que el poeta barranquino busca que el arte (la pintura) y la ciencia (es decir, la matemática) se complementen siempre. No se trata –dice– de un mero poeta infantil, sino de alguien que medita sobre la deshumanización del hombre en el mundo contemporáneo.

Otro rubro importante de su labor literaria es la tarea de traductor literario a partir de la lectura de los poemas de Guillaume Apollinaire, Arthur Rimbaud, Paul Eluard y André Breton.

En el excelente discurso que acabamos de escuchar: "*Blanca Varela y la lucha interminable con las palabras*" –dedicado a una de las grandes poetisas del Perú contemporáneo– Camilo Fernández sostiene que esta fundadora de nuestras tradiciones poéticas contemporáneas se muestra contraria a aquellos creadores que, más allá del acierto o desacierto poético, tienden a la expansión del discurso. Ella, más bien, reduce el espacio de la expresión verbal a fin de lograr la precisión lírica. En esta síntesis de lo expresivo encuentra Fernández puntos de confluencia con el simbolismo francés y el surrealismo, porque en los textos de Varela estarán presentes, por un lado, esa atmósfera velada y sugerida que se muestra a través de un tipo de poema pleno de música y ensoñación, propios del simbolismo francés, y, por otro, ese toque onírico presente en otros textos donde la palabra se sitúa entre la vigilia y el sueño, correspondiente al surrealismo. En su exposición resulta sugestiva esa impronta de introducirnos en las varias capas que conforman el contorno y dintorno del texto analizado, dialogando paralelamente con la poesía en general; es decir, realizando la exégesis de la obra de Varela y, simultáneamente, a través de sus contribuciones y de las citas pertinentes, definiendo la naturaleza del fenómeno poético.

Detrás de todo ello la obra de Varela, viaja –lo dice el nuevo académico– de la confrontación (antítesis) a la analogía (metáfora), para mostrarnos al final, en la relación palabra poética–sociedad, que el yo poético transita del cuestionamiento del monólogo autoritario a la percepción de una dolorosa semejanza entre víctima y victimario, a tal punto que pareciera haber cuidado, en el poema, algunos rezagos de esa violencia en el comportamiento de la víctima. Fernández acota, con buen criterio, que allí está, en el meollo del poema, en su propia escritura, la crítica de Varela a la llamada "cultura de la barbarie", deshumanizada y cruel, ante la cual la palabra –que es antena y alarma– alza su voz como una praxis. En tal sentido, uno de los principales aportes del estudio sobre Blanca Varela es el diálogo que establece con Giovanni Bottirolí, quien reconoce en el poema el valor de los conflictos y la esterilidad de la pacificación. Sobre esta base, y tomando en cuenta los *estilos del pensamiento*, de los que habla el investigador italiano, Fernández acota que frente a las contradicciones y al funcionamiento de una inteligencia

estratégica, Varela asume la flexibilidad dialéctica del *estilo distintivo*, lejos de los usos institucionales de la lengua que correspondería, más bien, al *estilo disyuntivo*, sin equívocos ni interferencias. A partir de su estilo conjuntivo-disyuntivo, la poeta enfoca esa ambigüedad del poema que, a decir de Borges, es, siempre, “un espejo en la penumbra”.

Algunos podrían sostener que Fernández fuerza, a veces, la interpretación de los textos para verificar sus hipótesis. Otros quizá argumenten que sus análisis son la muestra de una fecunda imaginación crítica que busca incesantemente un equilibrio clásico entre el análisis formal y la hermenéutica interdisciplinaria. Pero, por encima de todo ello, resulta evidente que él ha conseguido sacudirse de dos falencias que a veces asoman en la crítica. La primera es el llamado “biografismo”, que se manifiesta cuando se estudia el poema como un reflejo de la vida del autor real. La obra literaria es, sobre todo, ficción. La segunda es el “contenidismo”, o sea, la reducción del poema, a los contenidos que expresa. Frente a esas dos posturas, Camilo Fernández plantea una crítica que permita al texto poético *dialogar*, a partir de su propia estructura formal, con otros discursos y contextos, de manera flexible y amplia, lejos de todo encasillamiento y dogma, apartado de esa mala costumbre de raigambre positivista que elige el método y plantea que este se puede aplicar, de modo inflexible, al análisis de todos los poemas, de todas las épocas y latitudes.

Por eso hemos escuchado, en su estudio sobre la poesía de Blanca Varela, la presencia dialógica con algunos estudiosos del lenguaje literario; pero también con Moro y Westphalen; y con Sologuren. Eielson y Salazar Bondy, compañeros de la Generación del 50 a la que pertenece esta luchadora incansable con las palabras.

Debemos finalizar diciendo que la postura dialogante de Fernández hace de la lectura del texto un acto lúdico y de su prosa de crítico una escritura creativa donde asoman el deleite y la alegría de aproximarse a un libro con frescura y limpidez. Quizá detrás de esta disposición no está solamente el crítico sino el poeta exquisito que también es. Recordemos

que en 1995 publicó el poemario *Ritual del silencio*, donde devela y revela una reflexión sistemática sobre la crisis del lenguaje poético a través del espacio de un hospital y de la inminencia de la muerte.

Por esa dedicación a la crítica literaria asumida con pasión, rigor y sensibilidad, celebramos hoy la incorporación de Camilo Fernández Cozman, como Miembro de Número, a la Academia Peruana de la Lengua. Le damos, en representación de todos sus colegas, un afectuoso abrazo de bienvenida.

## ONOMÁSTICA ANDINA

## ACERCA DE LA ETIMOLOGÍA DE LOS MUNAOS

José Antonio Salas García

### 1. Presentación de los datos

Las creencias que existían en América sobre la vida después de la muerte fueron un tema incomprendido por los primeros europeos y que aún no es entendido de manera cabal por los científicos. Uno de los óbices para la cumplida comprensión del asunto es que, al día de hoy, todavía no se desentraña el sentido de algunos conceptos claves, los cuales no han podido ser interpretados, pese a los avances que, afortunadamente, se han realizado. En este artículo abordaremos la etimología de uno de dichos conceptos: los *munaos*. El primer autor que da noticias de estos seres es el extirpador de idolatrías Pablo Joseph de Arriaga en 1621. Este autor (1910: 8) caracteriza a los *munaos* en los siguientes términos:

"[...] no es menester otro testimonio mas que ver vn dia de las exhibiciones, que es quando todos juntos traen los instrumentos de su idolatria. Parece vn dia de Iuicio, estan repartidos en la plaça por Ayillos y parcialidades, tienen consigo los cuerpos secos, y enteros de sus antepasados, que en los llanos llaman Munaos, y en la sierra Malquis, y los cuerpos que han sacado de la Yglesia, que parece que los vivos, y los muertos vienen à Iuicio [...]"

De Arriaga menciona que los *munaos* de los llanos son el equivalente de los *mallquis* de la sierra. Esto nos da una primera idea de que la designación de los *munaos* no necesariamente ha de corresponder a la

lengua quechua, pues es bien sabido que en grandes áreas de los llanos no se hablaba esta lengua, sobretudo en la zona norte del actual territorio del Perú. De Arriaga (1910: 14) se encarga de distinguir la sustancia de las huacas, básicamente piedras, de la de los *munaos* que eran más bien restos humanos:

“Despues de estas Huacas de piedra la mayor veneracion, y adoracion es la de sus Malquis, que en los llanos llaman Munaos, que son los huesos, o cuerpos enteros de sus progenitores gentiles, que ellos dizen que son hijos de las Huacas, los quales tienen en los campos en lugares muy apartados, en los Machays, q̃ son sepulturas antiguas, y algunas vezes los tienen adornados con camisetas muy costosas, o de plumas de diversas colores, o de cumbi. Tienen estos Malquis sus particulares Sacerdotes y ministros, y les ofrecen los mismos sacrificios, y hazen las mismas fiestas que a las Huacas.”<sup>1</sup>

Algo importante para destacar en este pasaje es que nuevamente se pone de manifiesto la relación familiar que mantenían los *munaos* con quienes los veneraban como a seres supremos. En la última mención que De Arriaga (1910: 44) hace de los *munaos* se destaca el valor que éstos poseían y cómo eran ocultados para que no se les consumiese en la hoguera:

“Otra causa es no averles quitado hasta ahora delante de los ojos, que uvierá sido motivo para quitarselas tambien del coraçon, las Huacas mobiles que tienen, no solo todos los pueblos, sino tambien todos los Ayillos, y parcialidades, por pequeños que sean, como se dixo arriba, no averles quemado sus Munaos de los llanos, que son los Malquis de la Sierra, a quien estiman mas que a sus Huacas; no avelles destruido sus Machays, que son las sepulturas de sus aguelos y progenitores, y adonde llevan los cuerpos hurtados de las Yglesias, no avelles quitado los Morpis, que llaman en los

<sup>1</sup> Este pasaje es copiado tal cual en la crónica de Anello Oliva. Razón por la cual no pondremos atención a este autor, pues no aporta nada nuevo, como si lo hace después el cronista Antonio de la Calancha.

llanos, Chancas en el Cuzco, y Conopas en este Arzobispado, que son sus dioses Penates [...]”.

Otro autor que nos proporciona noticias de los *munaos* es el sacerdote agustino Antonio de la Calancha, quien brinda testimonios de primera mano de las “supersticiones” que debían ser extirpadas (1639: 365):

“La idolatría que en este Perú mas estimación tiene, es la de adorar a los Reyes o Ingas. Padres vivos a hijos muertos, i tener por Dioses hijos, nietos i decendientes a sus padres, aguelos i progenitores, i a estos llaman Malquis, i en los llanos Munaos”.

Si bien el cronista De la Calancha conoció la obra de Pablo Joseph de Arriaga, porque sabemos positivamente que la menciona, creemos que su conocimiento de los *munaos* era por experiencia directa frente a las “idolatrías”, porque en su crónica se señalan una serie de detalles y prácticas religiosas que no aparecen en De Arriaga, particularmente en relación con la costa norte del Perú, en donde se cuenta con información cierta de que dicho cronista desempeñó sus actividades. Ahora bien, lo relevante de la cita del padre De la Calancha es que confirma un pequeño detalle que De Arriaga deja implícito y es que los *munaos* podían ser parientes directos, tales como los abuelos. La importancia de la información del cronista De la Calancha es mayor si consideramos que éste proporciona noticias acerca de los *munaos* que no se encuentran en el texto de Pablo Joseph de Arriaga (1639: 388-389):

“Establecieron que ningun Indio saliese de su pueblo, sino con licencia de su Cura, i manifestando la causa para limitar los dias, i abreviar la buelta. Disposicion santa no para establecer dominio, ni por antojo estrechar la sugesion, porque los Indios con fingido color de sus sementeras paliando ocupaciones precisas, se van a sus adoraciones antiguas, a los entierros de sus antepasados, a sus Malquis, o Munaos, creen ser estos sus primeros progenitores, que tienen sobre cerros en guacas, i en sótanos en los canpos”.

Tenemos así noticias de primera mano de la relación entre los seres vivos y sus progenitores muertos. Discutiremos ahora aquello que se ha escrito en relación con este tema.

## 2. Discusiones en torno a los munaos

La edición facsimilar de Pablo Joseph de Arriaga de 1910 que hemos citado en este artículo carece de notas a pie de página. Brinda un testimonio filológico muy importante, pero no entra en las cuestiones de detalle. En su reedición del trabajo de De Arriaga, Horacio Urteaga (Arriaga 1920: 14) remite al lector a la crónica del agustino De la Calancha, a efectos de obtener más información sobre los *munaos* y no ahonda en el tema. En la reedición de Esteve Barba (Arriaga 1968), este editor no discute el término. La reedición de Oswaldo Henrique Urbano, por su parte, (Arriaga 1999: 21) ofrece, en la nota al pie de página 12, como posible explicación de los *munaos*, las definiciones que Domingo de Santo Tomás<sup>2</sup> (1951: 324) y Diego González Holguín<sup>3</sup> (1989: 249) dan, respectivamente, para el verbo *munay* 'querer' del quechua, tal como se escribe en la ortografía actual. A su vez, en la misma nota, Henrique Urbano brinda las definiciones que Tschudi y Lira proporcionan al respecto. En ellas se advierte que ambos autores siguieron sin más lo dicho por De Arriaga. Tschudi (1853: 400) presenta al *munao* como equivalente de *mallqui* y Lira<sup>4</sup> (1982: 202) lo define como momia, cadáver seco, conservado o embalsamado. Estimamos que ninguna de estas propuestas aporta algo nuevo a la comprensión de la palabra en cuestión. Tschudi y Lira sólo transcriben lo expresado por De Arriaga, mientras

<sup>2</sup> Domingo de Santo Tomás da el término: *Monani. gui*. En realidad, éstas son las formas conjugadas de la primera persona presente y la terminación de la segunda persona. Decimos "terminación", pues el morfema de segunda persona completo es *-nki*, según la ortografía actual. Domingo de Santo Tomás lo escribía <ngui>. Esta forma de listar los verbos en el diccionario sigue el modelo latino, en el que se ofrece las formas conjugadas de la primera y la segunda persona, además de otras formas verbales.

<sup>3</sup> Diego González Holguín proporciona tanto la forma conjugada en primera persona: *Munani*, como la forma nominal *Munay* con el significado de 'voluntad, el querer, el gusto, apetito o amor, que es acto'.

<sup>4</sup> Este autor modifica la forma de la palabra y da <munau>.

que ni González Holguín ni Santo Tomás presentan definición alguna del término *munao*, simplemente, porque no era una palabra quechua. Gracias al agustino De la Calancha sabemos que el vocablo *munao* se usaba en la costa norperuana, lugar donde no se habló quechua. El mismo De Arriaga señala con insistencia que tal palabra sólo se usaba en los llanos. De ahí que sea forzado relacionar el término *munao* con el verbo quechua *munay* 'querer'.

Con fundado conocimiento del quechua, Cerrón-Palomino (1995: 40) ya había propuesto la lengua quingnam como posible origen de la voz *munao*. Desafortunadamente, no existen mayores datos de esta lengua, como para verificar esta hipótesis. No obstante, rescatamos de esta propuesta el carácter costeño de la palabra en cuestión y que, definitivamente, no estamos ante un término de origen quechua.

### 3. Propuesta etimológica acerca de los munaos

La etimología que proponemos es que la voz *munao* proviene del mochica. Tanto De Arriaga como De la Calancha hacían referencia a que los *munaos* eran progenitores de quienes les rendían culto. Esto hizo que centráramos nuestra atención en los términos de parentesco del mochica. Recurrimos para ello a la gramática de Fernando de la Carrera (1644: 12-13)<sup>5</sup>:

*"Los nombres siguientes, y otros sus semejantes, hazen el Genitiuo en eio. los quales son de parentesco de afinidad, y consanguinidad. ef efeio. eng eio. chang cæd. chang cædeio. cȳecȳmæd. cȳecȳ mæd eio. ñier, ñiereio. cæzmeng, cæzmeg eio. ejz, ejzieio chang chang eio. vxllur, vxllureio. iquiss iquiss eio. pon poneio. cocæd. cocædeio. cæssmæss cæssmæssieio. munâ munâio .l. munang ô, &c."*

Sabemos que los nombres que se enumeran en el anterior pasaje son términos de parentesco. En otras páginas de la gramática, el licenciado De la Carrera da la definición de algunos de estos vocablos. La palabra que

<sup>5</sup> En la cita, conservamos lo que el autor escribió en cursiva y en letra normal.

más llamó nuestra atención a propósito del tema en cuestión era: *munà*, cuyo significado no lo ofrece De la Carrera. Afortunadamente, ciertas voces que De la Carrera no tradujo en 1644 encuentran su definición en la obra de Middendorff (1892), cuando éste efectuó trabajo de campo. Al revisar los términos de parentesco que proporciona Middendorff (1892: 58), encontramos la voz *mena* con el significado de 'abuelo'. Evidentemente existe un cambio fonético, pues hay una variación en el timbre de la primera vocal. No obstante, el mismo autor presenta otros términos en los que alternan las vocales *e* y *u*, verbigracia, *jepāk* - *jūpāk*, 'dueño' (Middendorff 1892: 58); *perr* - *pūrr*, 'pluma' (Middendorff 1892: 61); *tellpe* - *tūllpe*, 'blando' (Middendorff 1892: 66) e incluso la palabra *mellu*, 'huevo' de Middendorff (1892: 61) aparece como *mullú* en el Arte de 1644 (Carrera 1644: 103). Lo propio sucede con *jute*, 'capuz' de Middendorff (1892: 62) que aparece en 1644 como *lutu* en Carrera (1644: 112). Con estos datos podemos relacionar la voz *mena* de Middendorff con el término *munà* de Fernando de la Carrera. Las siguientes tablas resumen las evidencias de la variación de algunas palabras que mudaron la [e] por la [u]:

Tabla 1 - Variación de vocales entre Middendorff y Carrera

| Middendorff          | Carrera      |
|----------------------|--------------|
| e                    | u            |
| <i>jute</i> 'capuz'  | <i>lutu</i>  |
| <i>mellu</i> 'huevo' | <i>mullú</i> |
| <i>mena</i> 'abuelo' | <i>munà</i>  |

Tabla 2 - Variación de vocales en Middendorff

| Middendorff            |               |
|------------------------|---------------|
| e                      | u             |
| <i>jepāk</i> 'dueño'   | <i>jūpāk</i>  |
| <i>perr</i> 'pluma'    | <i>pūrr</i>   |
| <i>tellpe</i> 'blando' | <i>tūllpe</i> |

El que *mena* de Middendorf aparezca con probable acentuación paroxitona, en vez de la acentuación oxitona de *munà* que aporta De la Carrera es explicable por obra del mayor número de palabras con acentuación en penúltima sílaba tanto en el mochica como en el castellano, lengua que, por lo demás, ejerció enorme influencia sobre el mochica en el tiempo que medió entre la obra de Fernando de la Carrera y la de Ernst Middendorf.

Tendríamos así que *munà* sería el vocablo para designar al 'abuelo' en mochica. El significado de *munà* como 'abuelo' da sentido a la veneración que recibían estas momias por parte de los habitantes de los llanos. Queda por explicar cómo la palabra *munà* se tornó en *munaos* para De Arriaga y De la Calancha.

#### 4. Adaptaciones del término *munà* al castellano

La palabra *munaos* siempre aparece en los textos coloniales en plural. Con facilidad podemos inferir que la *s* de *munaos* corresponde al plural del castellano. Como prueba de esto, nos remitimos a los mismos textos, en los que se menciona también en plural a los *mallquis* (Arriaga 1910: 8). Esa *s* final con toda seguridad es del castellano, toda vez que en quechua el plural de *mallqui* sería *mallquikuna* y no *mallquis*, que más bien es una forma castellanizada. Lo propio debe haber acontecido con el término *munaos*. Así, el singular sería \**munao*.

Ahora bien, la forma *munao* debe ser el resultado de la adaptación de un diptongo usado en la zona de Trujillo. Gracias a Zevallos Quiñones (1993a, 1993b), podemos presentar evidencia de este diptongo tanto toponímica: Archao, Bichansao, Chao, Ujuyuchao; como antroponímica: Achao, Chaybao, Guancao, Guambao, Vancão. Una particularidad del diptongo *ao* era que por su productividad se aplicaba creativamente a términos que no lo poseían. Así, Zevallos Quiñones (1993b) da a conocer nombres que alternaban su forma tanto con diptongo como sin él: Siccha ~ Sicchao, Sicha ~ Sichao, Chanco ~ Chancao.

Un caso interesante de este diptongo se encuentra en el topónimo Mayao. Al referirse a la zona de Santa, el arzobispo Toribio Alfonso de Mogrovejo dice ([1593] 2006: 37): "Pasa media legua de dicho puerto un río caudaloso a quien los antiguos llaman Mayao; trae una corriente rápida y furiosa, de tal manera que los seis meses del año no se puede pasar ni vadear [...]". Pues bien, constatamos en Mayao la presencia del diptongo *ao*. Habíamos visto que este diptongo alternaba en algunos nombres. Así, proponemos como etimología de Mayao la palabra quechua *mayu* que significa 'río'. La dominación inca de la costa norte en relación con la conquista hispana era de reciente data. Eso explica que sólo los antiguos conocieran el nombre quechua. Sea como fuere, la voz Mayao es una adaptación a la lengua local de una palabra extranjera, la cual incluso pasó a ser apellido del cacique y gobernador de Santa don Diego Mayao (Zevallos Quiñones 1993b: 51).

Algo similar debe haber acontecido con la voz *munao*, la cual debe ser una adaptación, de suerte tal que de *munà* pasó a ser *munao*, con un diptongo propio de la zona de Trujillo. Al igual que Mayao, la voz *munao* también sirvió para designar el nombre del cacique de Moche Cristóbal Saguanchi Munao (Zevallos Quiñones 1992: 143). Existen indicios de que el mochica se habló hasta Trujillo. Los artículos de Zevallos Quiñones 1993b y Susan Ramírez-Horton 1995 presentan testimonios de la zona de Trujillo en los que se evidencian nombres con la consonante *f*, propia del mochica, pero acabados en la terminación *-namo*, típicamente trujillana.

La palabra *munao* debe haber sido tomada por los españoles de modo preferente sobre *munà* por varias razones. La vocal final *o* de *munao* casaría mejor con el morfema de género masculino del castellano. Las evidencias con las que contamos nos permiten inferir que la palabra *munà* sólo hacía referencia al 'abuelo' y no a la 'abuela'. Si bien en mochica no existía el género gramatical y una misma palabra podía designar a seres masculinos o femeninos (i.e. *chang* (Carrera 1644: 146) era 'hermana' o 'hermano'), existían vocablos que se especializaban en la designación de individuos con un género particular, *ef* 'padre' (Carrera 1644: 11), solamente hacía referencia al progenitor masculino y *eng* 'madre' (Carrera 1644: 11), únicamente designaba a la progenitora femenina. Si se revisa

el texto, notaremos que siempre que se hace referencia a los *munaos* se menciona parentesco de género masculino. La palabra *munà* del mochica termina en una vocal que, típicamente, designa nombres de género femenino en castellano. De ahí que su adaptación al castellano haya favorecido la reformulación trujillana. La inclusión del plural castellano en palabras como *mallquis* y *munaos* es una prueba de que De Arriaga y De la Calancha no se hacían problemas al adaptar las palabras de acuerdo con el patrón que les parecía más conveniente. Un detalle adicional que nos parece que favoreció la inclusión del diptongo *ao* es que *munà* tenía acentuación oxítona, lo cual no es tan frecuente si se compara con la cantidad de palabras paroxítonas del castellano. \**Munao*, en cambio, es una palabra paroxítona al igual que la mayoría de términos en la lengua de Castilla. De esta manera, el préstamo *munao* se vería favorecido por razones morfológicas<sup>6</sup> y, a su vez, por razones de eufonía.

Ahora bien, para ser exhaustivos en lo que a morfología se refiere, De la Carrera (1644: 13) también ofrece las formas <*munãio*> y <*munangô*>. La primera corresponde al genitivo relacional y la segunda al genitivo absoluto. La tabla 3 muestra la correcta segmentación de la raíz y sus morfemas:

Tabla 3 - Variación morfológica

| Raíz        | Genitivo | Forma Libre    |
|-------------|----------|----------------|
| <i>munà</i> | -ngô     | <i>munangô</i> |
| <i>munà</i> | -io      | <i>munãio</i>  |

La forma <*munãio*>, si bien es parecida a *munao*, no podría ser relacionada con este término; no sólo porque su traducción es 'del abuelo', sino porque además en mochica no se producía el encuentro de las vocales [a] y [o], pues siempre se daba la inserción de un segmento

<sup>6</sup> Esta misma adaptación la habría experimentado la voz *cuolu* que designaba 'muchacho' o 'muchacha', la cual al pasar al castellano devino en cholo para designar seres masculinos y chola para femeninos, con la correspondiente incorporación en su morfología de morfemas de género que le eran ajenos.

palatal que en el caso de <munáio> se grafica con una <i>. En definitiva, la forma *munao* no es aceptable en mochica. Más bien, responde a una adaptación hecha en Trujillo de la palabra *munà* que luego fue tomada por cronistas y extirpadores de idolatrias.

## 5. Conclusiones

La etimología para los *munaos* provendría de la voz mochica *munà* que significaría 'abuelo'. Sustentamos nuestra propuesta, de un lado, en los datos aportados por De la Carrera y Middendorf y, de otro, en la coherencia que este étimo aporta a las prácticas de los antiguos habitantes de la costa norperuana, de las cuales hemos tenido noticias gracias a extirpadores como De Arriaga y cronistas como De la Calancha. Las diferencias entre la palabra *munaos* y el lexema *munà* se explican por ajustes efectuados en la zona de Trujillo que fueron acogidos por los sacerdotes españoles. Descartamos, finalmente, la hipótesis de que estaríamos ante un término de origen quechua, por no estar de acuerdo con las evidencias que la realidad reclama.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANELLO OLIVA, Giovanni. *Historia del reino y provincias del Perú y vidas de los varones insignes de la Compañía de Jesús*. Lima, Fondo Editorial de la PUCP, [1631] 1998.
- ARRIAGA, Pablo Joseph de. *Extirpacion de la idolatria del Pirv*. Edición facsimilar de Pedro N. Arata. Buenos Aires, s.e., [1621] 1910.
- . *La extirpación de la idolatría en el Perú*. Anotaciones y concordancias con las crónicas de indias por Horacio H. Urteaga y biografía del padre Arriaga por Carlos A. Romero. Lima, Imprenta y Librería Sanmartí y Ca, [1621] 1920.

- . “Extirpacion de la idolatria del Piru”. En Esteve Barba, Francisco (editor): *Crónicas peruanas de interés indígena*. Madrid, Ediciones Atlas, [1621], 1968, pp. 191-277.
- . *La extirpación de la idolatría en el Perú*. Estudio preliminar y notas de Oswaldo Henrique Urbano. Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de las Casas”, [1621] 1999.
- CALANCHA, Antonio de la. *Coronica Moralizada del orden de San Agustin en el Perv, con svcesos egenplares en esta monarquia*. Tomo I, Barcelona, Pedro Lacavalleria, 1639.
- CARRERA DAZA, Fernando de la. *ARTE DE LA LENGVA YVNGA DE LOS VALLES del Obispado de Truxillo del Peru, con un Confessonario, y todas las Oraciones Christianas, traducidas en la lengua, y otras cosas*. Lima, Ioseph de Contreras, 1644.
- CERRÓN-PALOMINO, Rodolfo Marcial. *La lengua de Naimlap (reconstrucción y obsolescencia del mochica)*. Lima, Fondo Editorial de la PUCP, 1995.
- GONÇALEZ HOLGUIN, Diego. *Vocabulario de la lengva general de todo el Perv llamada Qquichua, o del Inca*. 3ª ed. facsimilar de la de 1952. Lima, UNMSM, [1608] 1989.
- LIRA, Jorge A. *Diccionario Kkechuwa-Español*. 2ª ed. Bogotá, Secretaria Ejecutiva del Convenio “Andrés Bello”, Instituto Internacional de Integración, Instituto Andino de Artes Populares, [1941] 1982.
- MIDDENDORE, Ernst Wilhelm. *Das Muchik oder die Chimu-Sprache*. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1892.
- MOGROVEJO, Toribio Alfonso de. *Libro de visitas de Santo Toribio Mogrovejo*. Introducción, transcripción y notas de José Antonio Benito Rodríguez. Lima, Fondo Editorial de la PUCP, [1593-1605] 2006.

- RAMÍREZ-HORTON, Susan Elizabeth. "De pescadores y agricultores: Una historia local de la gente del valle de Chicama antes de 1565", en *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*. Tomo 24, N.º 2. Lima, 1995, pp. 245-279.
- SANTO TOMÁS, Domingo de. *Lexicón o vocabulario de la lengua general del Perv*. Edición facsimilar con prólogo de Raúl Porras Barrenechea. Lima, Edición de Instituto de Historia de la UNMSM, [1560] 1951.
- TSCHUDI, Johann Jakob von. *Die Kechua Sprache*. Wien, Kaiserlich-Königlichen Hof- und Staatsdruckerei, 1853.
- ZEVALLOS QUIÑONES, Jorge. *Los Cacicazgos de Trujillo*. Trujillo, Fundación "Alfredo Pinillos Goicochea", 1992.
- . *Toponimia Chimú*. Trujillo, Fundación "Alfredo Pinillos Goicochea", 1993a.
- . *Onomástica Chimú*. Trujillo, Fundación "Alfredo Pinillos Goicochea", 1993b.

## RESEÑAS

Óscar Coello. *Los orígenes de la novela castellana en el Perú: La toma del Cuzco (1539). Fuentes, estudio crítico y textos*. Lima, Academia Peruana de la Lengua-Unidad de Posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM, 2008, 556 pp.

El libro que nos presenta Óscar Coello, en esta ocasión, continúa su labor en el campo de las letras peruanas del siglo XVI, luego de *Los inicios de la poesía castellana en el Perú*, publicado por el Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, en 1999 (1.<sup>a</sup> ed.), y en 2001 (2.<sup>a</sup> ed.). En esta oportunidad, el investigador estudia un relato conocido y muy consultado por la comunidad de historiadores, que lo ha venido citando con el siguiente título: *La relación del sitio del Cuzco y principio de las guerras civiles del Perú hasta la muerte de Diego de Almagro, 1535-1539*; escrito, según Raúl Porras, por Diego de Silva y Guzmán en la ciudad del Cuzco. Silva, es también autor del poema de *La conquista de la Nueva Castilla* o *El poema del descubrimiento del Perú*, y fue ampliamente trabajado por Coello en el citado libro anterior; y rescatado para la literatura desde el mundo de la historiografía, que lo había catalogado como el burdo autor de una 'crónica rimada'. Hoy poseemos algunos datos biográficos notables acerca de Diego de Silva; por ejemplo, sabemos que fue nieto de Tristán de Silva, cronista del emperador Carlos V; y que su padre, Feliciano de Silva, era el gran industrial de las novelas de caballerías en España, que escribió la *Segunda Celestina*, el *Amadís de Grecia*, el *Florisel de Niquea*, entre otros. Nuestro escritor fue padrino del joven Gómez Suárez de Figueroa, después llamado el Inca Garcilaso de la Vega. El capitán Diego de Silva y Guzmán militó en las huestes de los Pizarro; entre tanto, iba escribiendo el primer libro de poesía del Perú y de América, en 283 estrofas de impecables dísticos de arte mayor que poetiza la hazaña del descubrimiento (el mismo texto que los historiadores miraban como una 'crónica rimada'). Algún tiempo después, en 1539, terminó de componer el relato sobre la rebelión de Manco Inca y la guerra de los Pizarro contra Diego de Almagro por la posesión y la toma

victoriosa, por parte de Hernando Pizarro, del Cuzco; configurando a este como el héroe principal de todas estas aventuras. Este relato (visto hasta ahora por los historiadores como una 'relación') está escrito en una límpida prosa prerrenacentista que es presentada, (estudio y edición), en poco más de 550 páginas en *Los orígenes de la novela castellana en el Perú: La toma del Cuzco (1539)*, que llega a nosotros gracias a los auspicios de la Academia Peruana de la Lengua, y de la Unidad de Posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM.

Ha transcurrido aproximadamente cuatro siglos desde que el bibliógrafo Antonio de León Pinelo –en su *Epítome de la Biblioteca Oriental y Occidental, Náutica y Geográfica*– consignara el relato de Diego de Silva y Guzmán bajo el nombre de: *Relación de las guerras de los pizarros i almagros*, y le atribuyera la obra al dominico fray Vicente de Valverde. Tendríamos que esperar hasta el siglo XIX, 1879, para ver la primera publicación completa a cargo del marqués Fuensanta del Valle y Sancho Rayón. Una edición libre, según los cánones de la época, que es la que han conocido hasta ahora los historiadores. Y otro medio siglo, y más, –me refiero a las indagaciones de Porras Barrenechea– para que nos acercáramos a la identidad de su autor; pero, hasta hoy, ningún estudio desde el campo literario se había adentrado en las riquezas artísticas de este relato fundacional de nuestras letras; este es el trabajo que ahora realiza Coello.

En el transcurso de los seis capítulos del libro, que corresponden al estudio de fuentes y al examen literario del texto, Óscar Coello propone que Diego de Silva y Guzmán noveló un pasaje importante de nuestra historia; que él rotula *La toma del Cuzco*, por las razones que explica detenidamente en la nueva edición que ofrece. En este punto, junto a la versión modernizada del manuscrito del relato de Diego de Silva y Guzmán, que se guarda en la Biblioteca Nacional de España, viene también la respectiva transcripción paleográfica.

En el primer capítulo, Coello impulsa las fuentes para establecer aspectos importantes antes de abordar cualquier texto. Destacamos aquí cómo Diego de Silva y Guzmán nunca le puso el título de *Relación del sitio del Cuzco...* a su relato, sino que fue bautizado así por sus primeros

editores (Feliciano Ramírez y Sancho Rayón); nominación que le valió para ser acogido con el rango de documento de consulta para los historiadores. Por ello, para no incurrir en el mismo desentendimiento, ya sufrido por *El poema del descubrimiento del Perú*, que fue tenido en el mundo de la historia como una 'crónica rimada', se plantea esta vez, luego del necesario análisis hermenéutico, un nuevo título: *La toma del Cuzco*. También se fija el texto desde el cual se habrán de levantar todas las proposiciones, acudiendo al manuscrito original. En la pericia de fuentes manuscritas y en el establecimiento o fijación del autor, Coello sabe valorar, y resalta sin ambages la labor heurística realizada en el siglo anterior por el eminente sabio sanmarquino Raúl Porras.

En el segundo capítulo, se problematiza el género discursivo asignado hasta aquí al relato de Diego de Silva, es decir, trabaja nuevamente los conceptos de relación, carta, crónica e historia tal cual se entendían en el siglo XVI; para arribar a la conclusión de que en ninguna de estas nociones, caras a la historiografía, se ubica con plenitud el relato de Diego de Silva y Guzmán; y que más bien, se trata de un relato novelesco. En el tercer capítulo, el investigador ingresa de lleno en la teoría de la novela hispana, recorre las definiciones e indefiniciones de este género desde sus orígenes hasta la actualidad; donde resume que «al estudiar el relato de *La toma del Cuzco* estamos en un momento bastante anterior a aquel en el que los teóricos del género "novela", o "cuarto género", habrían de comenzar a hacer sus primeras indagaciones para describir discursos de esta naturaleza» (p. 61); por eso afirma el autor:

"[...] que sus apreciaciones... habrán de ofrecerse desde nuestra actual perspectiva; es decir, de lo que entendemos hoy día por novela... Y lo haremos de este modo, porque solo es así, y solo así, cómo hoy día podemos aceptar, sin dudas ni controversias, que son novelas el *Amadís* o el *Quijote*; aunque, como sabemos, sus propios autores no se propusieron escribir relatos que ellos denominaban o entendían de ese modo". (Ídem).

En los tres capítulos siguientes (IV, V y VI), luego de describir las «acciones novelescas» de *La toma del Cuzco*, ingresa al análisis literario del

relato. Recurre para ello a oportunas consideraciones textuales desde los campos de la semiótica, la narratología y la retórica del Prerrenacimiento español; en este último punto sigue de cerca los estudios de Maria Rosa Lida sobre Juan de Mena. En síntesis, después de la revisión de estos tres capítulos podemos suscribir la siguiente aseveración que encontramos en sus páginas:

“El narrador de *La toma del Cuzco...* ha hecho con este texto lo que bien observaba Mariano Baquero, en su momento, es decir, hacer que la novela se encubra bajo el velo de la no ficción y, al hacerlo, instaure el prodigio de este arte: «El no sentir la ficción como tal es el gran secreto y hasta la esencia misma de la novela»; y eso es lo que convierte en insigne la pluma de Diego de Silva”. (p. 159).

Por último, destacamos el trabajo de edición que nos permite leer, a comienzos del siglo XXI, una edición modernizada de *La toma del Cuzco*, escrita en 1539 por Diego de Silva y Guzmán; esta vez organizada en diecisiete capítulos que suman 152 páginas, la cual ilumina los valores literarios del relato, soslayados por todas las ediciones anteriores a esta, las cuales reproducían sin más la edición del siglo XIX del marqués Fuensanta del Valle y Sancho Rayón. Bien decía Raúl Porras Barrenechea: “editar es interpretar nuevamente”. Y, por nuestra parte, agradecemos el ofrecernos, también, la versión paleográfica del manuscrito; que satisface las expectativas mayores de tener cerca una versión documental cierta con la cual realizar nuevos aportes y enfoques en los estudios literarios de este importante relato peruano. (Fátima Salvatierra)

Ignacio Ahumada (editor). *Cinco siglos de lexicografía del español*. VI Seminario de *Lexicografía Hispánica realizado en Jaén*, 17 al 19 de noviembre de 1999. Publicaciones de la Universidad de Jaén (Cajamarca), 2001.

Este libro, que conmemora el décimo aniversario de las actividades del Seminario de Lexicografía hispánica, recopila más de una quincena de extensos e interesantes artículos que refieren a la historia de la Lexicografía española, desde su nacimiento hasta la actualidad.

La Lexicografía, concebida como la técnica de hacer diccionarios, se articula sobre tres bases fundamentales: la lexicografía bilingüe moderna, con Antonio de Nebrija, la lexicografía monolingüe europea, con Sebastián de Covarrubias, y la lexicografía académica, con la Real Academia Española.

En su detallada presentación, el Dr. Ignacio Ahumada resume la historia de la disciplina que nos ocupa, recalcando la labor de destacados especialistas, quienes con sus aportes han contribuido al enriquecimiento y subsistencia del idioma español con distintos diccionarios monolingües y bilingües.

Este libro está claramente dividido en dos partes; la primera de ellas presenta una serie de trabajos relacionados con la lexicografía monolingüe, y la segunda, con la lexicografía bilingüe y plurilingüe.

El artículo titulado "Sebastián de Covarrubias y el nacimiento de la lexicografía española monolingüe", de Dolores Azorín Fernández, realza el gran mérito de dicho autor y su aporte. Trata, además, de sus precedentes lexicográficos, de su principal obra y engrandece su contribución, la cual fue brindar las etimologías a todo el léxico español, cuestión —como se sabe— bastante dificultosa; asimismo, reconoce la gran labor precursora

de Covarrubias al haber registrado cerca de 17 mil voces, lo cual fue extremadamente importante para la época.

El segundo artículo de este primer apartado se titula "La lexicografía académica de los siglos XVIII y XIX", de Pedro Álvarez de Miranda. Como se sabe, toda la historia lexicográfica del español ha girado en torno a la Real Academia Española; en tal sentido, el autor presenta un panorama detallado de lo que hasta ahora se conoce de aquellos siglos con lo referente a la mencionada disciplina desde el punto de vista académico.

El siguiente artículo que forma parte de este libro lleva por título "Lexicografía monolingüe del español en el siglo XIX", cuyo autor es Juan Martínez Marín. Aquí se expone el desarrollo de la corriente no académica de la lexicografía y sus causas, además de los múltiples factores que sirvieron de impulso para la elaboración de distintos diccionarios en el siglo XIX.

Se puede notar el gran aporte de Ignacio Ahumada al leer su artículo titulado "Diccionarios de especialidad en los siglos XVIII, XIX y XX". En él, el autor deja muy en claro que al ser los diccionarios la principal fuente de consulta de las personas, aquéllos que registren tecnicismos deben atender las demandas de los usuarios y ser lo más claros posible.

Por otro lado, en su artículo "Diccionarios histórico y etimológicos de español", José-Álvaro Dapena se propone tratar acerca de los diccionarios diacrónicos de dicho idioma, los cuales se ocupan de los vocablos desde el momento en que aparecen. Nos presenta además las características de aquel tipo de diccionarios. Asimismo, se ocupa de los diccionarios etimológicos, sin dejar de mencionar el de Covarrubias, a J. Corominas y a V. García de Diego.

Manuel Albar Ezquerro, en su artículo llamado "Diccionarios monolingües del siglo XX", tiene como objetivo principal presentar algunos de los repertorios lexicográficos más representativos del siglo pasado como lo son el Diccionario de la Real Academia Española, los diccionarios Larousse, Vox, el de María Moliner, el de Manuel Seco, entre otros.

Finalmente, el artículo titulado "Diccionarios generales de americanismos", de Humberto López Morales, trata acerca de aquellos repertorios lexicográficos del español americano más representativos del siglo XX y de sus respectivos aportes.

La segunda parte de este compendio está compuesta por artículos relacionados a la lexicografía bilingüe y plurilingüe. El primero de ellos se titula "Nebrija, como lexicógrafo", de Manuel Alvar, y se ocupa del mencionado lexicógrafo en relación a su obra, que fue uno de los primeros diccionarios en nuestra lengua, pese a algunas limitaciones. Asimismo, analiza algunos campos léxicos que, a su parecer, harán entender mejor a Nebrija.

El segundo título es "Repertorios lexicográficos españoles menores en el siglo XVI", de Lidio Nieto, en el que, como su nombre lo dice, se ocupa de aquellas compilaciones que, pese a no ser diccionarios en el sentido estricto de la palabra, constituyen un capítulo importante en la historia de la lexicografía española del siglo XVI, entre los cuales destacan el *Dictionarium latino-hispanicum*, el *Vocabulario pour apprendre Franchoy, Espagnol y Flaming*, el *Vocabulario de quatro lenguas*, entre otros repertorios plurilingües.

Siguiendo con esta línea, el artículo de Mariano Benavente titulado "Lexicografía de las lenguas clásicas: los diccionarios de latín-español y de griego-español" es muy importante, pues reconoce las obras de dicho corte al tener el respaldo filológico de reconocidos autores al ser citados en aquel tipo de diccionarios.

"Los diccionarios español-árabe: cinco siglos de lexicografía bilingüe", artículo escrito por Francisco Vidal Castro, pretende ofrecer una síntesis de los diferentes diccionarios del español al árabe; comienza con un breve resumen sobre la historia política, la lengua árabe y su religión; además, trata acerca de los diccionarios históricos del español-árabe y hace un análisis general en cuanto a la forma, estructura y contenido de dichas obras, citando a reconocidos autores de ese tipo de repertorios.

Titulos como "La lexicografía bilingüe del español y las lenguas románicas", "La lexicografía bilingüe euskera-castellano-euskera: aproximación historiográfica", "Lexicografía bilingüe: el español y la lengua inglesa", "La lexicografía bilingüe español-alemán, La lexicografía multilingüe del español" constituyen un aporte invaluable para quienes se interesen en la rama de la Lingüística que hoy nos ocupa, la cual es poco valorada. **(Paola Arana Vera)**

## REGISTRO

## REGISTRO

- El 29 de mayo de 2008 se organizó con ENOSA (Electronoreste S.A.) la conferencia “**CÓMO PREPARAR UN CUENTO Y CÓMO PREPARAR UNA POESÍA**” a cargo del académico Marco Martos Carrera. La mencionada actividad se realizó en el Instituto Superior Pedagógico José Antonio Encinas (Tumbes).
- El 30 de mayo de 2008 se organizó con ENOSA (Electronoreste S.A.) la conferencia “**CÓMO PREPARAR UN CUENTO Y CÓMO PREPARAR UNA POESÍA**” a cargo del académico Marco Martos Carrera. La mencionada actividad se realizó en el Teatro Municipal de Piura.
- Del 14 de junio al 12 de julio de 2008 se organizó el curso “**ACTUALIZACIÓN EN REDACCIÓN**” a cargo de Aida Mendoza Cuba, docente de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. La mencionada actividad se realizó en la Unidad de Posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de esa casa de estudios.
- El 25 de junio de 2008 se realizó la ceremonia de incorporación de Alberto Varillas Montenegro como Académico de Número. El discurso de recepción estuvo a cargo del académico Luis Jaime Cisneros. La ceremonia se realizó en la Casa Museo Ricardo Palma.
- El 3 de julio de 2008 se realizaron las conferencias “**LA NARRATIVA DE JOSÉ DONOSO Y SU CONTEXTO HISTÓRICO**” y “**RELECTURA DE ¡OH HADA CIBERNETICA! DE CARLOS GERMÁN BELLI**” a cargo de Javier Pinedo (Universidad de Talca) y Federico Schopf (Universidad de Chile) respectivamente, en la Casa Museo Ricardo Palma.
- El 7 de julio de 2008 se realizó la ceremonia de incorporación de José Ruiz Rosas como Académico Correspondiente. La ceremonia

se realizó en el salón consistorial de la Municipalidad Provincial de Arequipa.

- El 9 de agosto de 2008 se realizó el **HOMENAJE A JOSÉ BONILLA AMADO**. Participaron en el homenaje Paola Arana Vera, Juan Quiroz Vela, Eder Peña Valenzuela, miembros de la Comisión de Lexicografía y Ortografía de la corporación y, el académico Marco Martos Carrera. Esta actividad se realizó en la Unidad de Posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- El 21 de agosto de 2008 se realizó la ceremonia de incorporación de Camilo Fernández Cozman como Académico de Número. El discurso de recepción estuvo a cargo del académico Manuel Pantigoso. La ceremonia se realizó en la Casa Museo Ricardo Palma.
- Del 6 de setiembre al 4 de octubre de 2008 se organizó el curso **“ACTUALIZACIÓN EN ORTOGRAFÍA”** a cargo de Aida Mendoza Cuba, Roberto Zamudio y Christian Olaechea, docentes de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. La mencionada actividad se realizó en el local de la Academia Peruana de la Lengua.
- Los días 15 y 16 de octubre de 2008 se realizaron las conferencias **“LAS MARCAS SOCIOLINGÜÍSTICAS EN LOS DICCIONARIOS DEL ESPAÑOL DE CUBA. UNA REVISIÓN DIACRÓNICA”** y **“LA INFLUENCIA DE LAS IDEOLOGÍAS EN LOS DICCIONARIOS DE CUBA. MARCO TEÓRICO Y APLICACIÓN AL CASO CUBANO”** a cargo de la lingüista y lexicógrafa cubana Aurora Camacho Barreiro. Esta actividad se realizó en el Instituto Raúl Porras Barrenechea.
- Elección de Alonso Cueto Caballero y Marcial Rubio Correa como Académicos de Número de la Academia Peruana de la Lengua, en sesión de Asamblea General realizada el 6 de noviembre de 2008.

- Elección de Raquel Chang-Rodríguez e Isabelle Tauzin-Castellano como Académicas Correspondientes de la Academia Peruana de la Lengua, en sesión de Asamblea General realizada el 6 de noviembre de 2008.
- Se concedió el auspicio académico al **II CONGRESO NACIONAL DE ESTUDIANTES DE LITERATURA “REFLEXIONES UNIVERSITARIAS SOBRE LITERATURA LATINOAMERICANA”** realizado los días 24, 25 y 26 de noviembre de 2008. Esta actividad estuvo organizada por el Centro de Estudiantes de Literatura de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Los días 3 y 4 de diciembre de 2008 se realizaron las conferencias **“HISTORIA DE LA FÍSICA NUCLEAR”** y **“FÍSICA APLICADA A LOS BIENES CULTURALES”** a cargo de Roberto Cesareo docente la Università degli Studi di Sassari, La Sardegna (Italia). Esta actividad se llevó a cabo en la Casa Museo Ricardo Palma y en el Instituto Raúl Porras Barrenechea.

## DATOS DE LOS AUTORES

### **Luis Jaime Cisneros Vizquerra**

Filólogo y doctor en Letras. Actualmente es profesor de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Miembro de la Academia Peruana de la Lengua desde 1965 y Presidente de la Institución durante el periodo 1991-2005. Es miembro del Comité Editor del Boletín de la Academia Peruana de la Lengua y Miembro de la Comisión de Gramática de la Institución. Entre sus publicaciones figuran: *Estudio y edición de la "Defensa de Damas"* (1955), *Formas de relieve en el español moderno* (1955), *El estilo y sus límites* (1958), *Lengua y estilo* (1959) y *El Funcionamiento del lenguaje* (1991 y 1995).

### **Marco Martos Carrera**

Doctor en Literatura. Presidente de la Academia Peruana de la Lengua. Director de la Escuela de Posgrado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Director de la Unidad de Posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Ha publicado entre otros los siguientes libros: *El mar de las tinieblas* (1999), *Sílabas de la música* (2002), *Jaque perpetuo* (2003), *Dondoneo* (2004), *Aunque es de noche* (2006) y *Dante y Virgilio* (2008). También ha incursionado en el cuento con *El monje de Praga* (2003).  
mmartoscarrera@yahoo.com

### **Óscar Coello**

Doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Magister en Literaturas Hispánicas por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Licenciado en Literaturas Hispánicas por la Universidad Mayor de San Marcos. También posee el título de Profesor de Lengua y Literatura. Docente nombrado de las universidades de San Marcos y de San Martín, en Lima. Miembro de la Comisión de Lexicografía y Ortografía de la Academia Peruana de

la Lengua, del Instituto Peruano de Cultura Hispánica, del Instituto Riva Agüero de la Universidad Católica, del Instituto de Investigaciones Humanísticas y del Instituto de Investigaciones Lingüísticas de la Universidad de San Marcos. Ha publicado en poesía: *De dunas, ostras y timbres* (1979) con prólogo de Wáshington Delgado y *Cielo de este mundo* (1980) con un estudio preliminar de M. Pantigoso Pecero. En el campo de los estudios literarios ha publicado *El Perú en su literatura* (1983), *Los inicios de la poesía castellana en el Perú* (2.<sup>a</sup> ed. 2001) y *Los orígenes de la novela castellana en el Perú: La toma del Cuzco [1539]* (2008). Es autor de numerosos opúsculos universitarios, entre ellos, *Nuestro castellano* (2.<sup>a</sup> ed. 2007), *Arte y gramática de nuestro castellano* (2.<sup>a</sup> ed. 2007) y *Manual de semiótica clásica* (2007).

ocoello@oscarcoello.com

### Isabel Gálvez Astorayme

Doctora en Sociología y Bachiller en Lingüística. Profesora principal del Departamento de Lingüística de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y ex directora del Instituto de Investigaciones Lingüísticas (INVEL). Su labor de enseñanza y de investigación se desarrolla en el área de lengua y cultura quechua. Actualmente realiza investigaciones de recuperación de lengua y cultura prehispánicas del valle de Supe-Caral y de sus áreas de influencia cultural.

belisag@yahoo.com

### Eder Peña Valenzuela

Bachiller de la Escuela Académico Profesional de Lingüística en la UNMSM, miembro de la Comisión de Lexicografía y Ortografía de la Academia Peruana de la Lengua, colaborador en el libro *Léxico peruano: español de Lima*, miembro del proyecto Dic-Perú de la Academia Peruana de la Lengua y docente de las cátedras de Lengua, Redacción, y Teoría y Análisis del lenguaje en la Universidad Católica Sedes Sapientiae.

ederjpv@gmail.com

### **Juan Quiroz Vela**

Bachiller de la Escuela Académico Profesional de Lingüística en la UNMSM, miembro de la Comisión de Lexicografía y Ortografía de la Academia Peruana de la Lengua, colaborador en el libro *Léxico peruano: español de Lima* y miembro del proyecto Dic-Perú de la Academia Peruana de la Lengua.

quiroz@academiaperuanadelalengua.org

### **José Antonio Salas García**

Lingüista de profesión, autor del *Diccionario mochica-castellano, castellano-mochica* y editor del manuscrito de Enrique Brüning conocido como "Mochica Wörterbuch".

### **Agustín Panizo**

Bachiller en Lingüística Hispánica por la PUCP y Máster en Lexicografía Hispánica por la Escuela de Lexicografía Hispánica de la Asociación de Academias de la Lengua Española, Madrid. Es actualmente becario de la AECI en la Academia Peruana de la Lengua.

### **Osmar Gonzales**

Director de la Casa Museo José Carlos Mariátegui.