

ISSN 0567-6002

ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

B
O
L
E
T
I
N

67

Lima
Enero-Junio
2020



BOLETÍN DE LA ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

Bol. Acad. peru. leng. Vol. 67 N.º 67 enero - junio 2020

Periodicidad semestral

Lima, Perú

Director

Marco Martos Carrera

Editores

Marco Antonio Lovón Cueva

Oscar Coello Cruz

Comité Editor

Harry Belevan-McBride
Alberto Varillas Montenegro
Rodolfo Cerrón Palomino
Eduardo Hopkins Rodríguez
Carlos Garatea Grau
(Academia Peruana de la Lengua)

Manuel Larrú Salazar
(UNMSM, Perú)
Luis Fernando Muñoz Cabrejo
(Facultad de Teología Pontificia Civil
de Lima, Perú)
José Salas García
(Universidad del Pacífico, Perú)

Comité Científico

Alicia María Zorrilla
Pedro Luis Barcia
(Academia Argentina de Letras)
Alfredo Matus Olivier
Pedro Lastra Salazar
(Academia Chilena de la Lengua)
Federico Schopf
(Universidad de Chile)
Juan Carlos Vergara Silva
(Academia Colombiana de la Lengua)
Julio Pazos Barrera
(Academia Ecuatoriana de la Lengua)
Julio Calvo Pérez
(Universidad de Valencia, España)
Eva Valero Juan
(Universidad de Alicante, España)

Vicente Cervera Salinas
(Universidad de Murcia, España)
Maida Watson
(Universidad de Florida, EEUU)
Marie Madeleine Gladieu
(Universidad de Reims-Champagne-
Ardenne, Francia)
Jorge Eduardo Arellano
(Academia Nicaragüense de la Lengua)
Martha Hildebrandt Pérez Treviño
(Academia Peruana de la Lengua)
Roberto Zariquiey Biondi
(Pontificia Universidad Católica del Perú)
Wilfredo Penco
(Academia Nacional de Letras de Uruguay)
Eliana Lucían
(Universidad de la República, Uruguay)

Corrección

Joan Manuel Doroteo Echeagaray

Traducción

Miguel García Rojas

Asistente de Presidencia

Magaly Rueda Frías

Dirección

Conde de Superunda N.º 298

Lima 1 - Perú

Teléfono

(511) 428-2884

Correo electrónico

academiaperuanadelalengua.apl@gmail.com

ISSN: 0567-6002 (versión impresa) / ISSN: 2708-2644 (versión en línea)

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

Depósito Legal: 95-1356

Título clave: Boletín de la Academia Peruana de la Lengua

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

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

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

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

vol. 67, n.º 67

enero-junio 2020
Lima, Perú

BOLETÍN DE LA ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

Lima, 1.º semestre de 2020

vol. 67, n.º 67

Consejo Directivo de la Academia Peruana de la Lengua

Presidente:	Marco Martos Carrera
Vicepresidente:	Alberto Varillas Montenegro
Secretario:	Harry Belevan-McBride
Censor:	Carlos Thorne Boas
Tesorero:	Antonio González Montes
Bibliotecario:	Carlos Germán Belli de la Torre

Académicos de Número

Martha Hildebrandt Pérez Treviño	(1971)
Mario Vargas Llosa	(1975)
Carlos Germán Belli de la Torre	(1980)
José Agustín de la Puente †	(1980)
Manuel Pantigoso Pecero	(1982)
Rodolfo Cerrón-Palomino	(1991)
Gustavo Gutiérrez Merino Díaz	(1995)
Fernando de Trazegnies Granda	(1996)
José León Herrera	(1998)
Marco Martos Carrera	(1999)
Ricardo González Vigil	(2000)
Ricardo Silva-Santisteban Ubillús	(2001)
Eduardo Hopkins Rodríguez	(2005)
Salomón Lerner Febres	(2006)
Luis Alberto Ratto Chueca	(2007)
Alberto Varillas Montenegro	(2008)
Camilo Fernández Cozman	(2008)
Alonso Cueto Caballero	(2009)
Marcial Rubio Correa	(2010)

Harry Belevan-McBride	(2012)
Carlos Thorne Boas	(2012)
Carlos Garatea Grau	(2014)
Oswaldo Holguín Callo	(2014)
Antonio González Montes	(2014)
Eliana Gonzales Cruz	(2017)

Académicos Correspondientes

a) Peruanos:	b) Extranjeros:
Alfredo Bryce Echenique	James Higgins
Armando Zubizarreta	Justo Jorge Padrón
Luis Enrique López	Humberto López Morales
Rocío Caravedo	Julio Calvo Pérez
Julio Ortega	Raquel Chang-Rodríguez
Pedro Lasarte	Isabelle Tauzin-Castellanos
Juan Carlos Godenzzi	Inmaculada Lergo
Víctor Hurtado Oviedo	Pedro Lastra
Jesús Cabel Moscoso	Stephen M. Hart
	Juan Jesús Armas Marcelo
	César Ferreira

Académicos Honorarios

Johan Leuridan Huys
 Javier Pérez de Cuéllar †
 Antonio Gamoneda Lobón
 Jorge Eduardo Arellano

BOLETÍN DE LA ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

Bol. Acad. peru. leng. Vol. 67, N.º 67

enero–junio 2020

ISSN: 0567-6002 (versión impresa) ISSN: 2708-2644 (versión en línea)

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

CONTENIDO

ARTÍCULOS

- Johnny Zevallos. *Ancestros y erotismo en Octavio Paz: Análisis retórico de dos poemas de Semillas para un himno* 11
- Juan Serrano. *Americanismos en Los gallinazos sin plumas (1955), de Julio Ramón Ribeyro* 51
- Mercedes Mayna-Medrano. *No todos los subalternos son iguales: el miedo en Herencia, de Clorinda Matto* 75
- María de Fátima Salvatierra. *Diego Mexía de Fernangil: cuatro siglos de un libro sin editar* 103
- Douglas Javier Rubio Bautista. *Lenguaje, educación y comunicación en el Estado-nación de Velasco Alvarado (1968-1975)* 139
- Marco Antonio Lovón Cueva, Danny Loysi Chávez Sánchez, Edgar Mauro Yalta Gonzales y Ana María García Liza. *La enseñanza de la lengua indígena y el desarrollo de la interculturalidad en las horas de clases de lengua nativa como L1 y L2 en el Perú* 179
- Yazmine Farfán Cayllahua y Gionella Vilca Coaguila. *Cambios semánticos en el léxico lunqu del anexo de Tuctumpaya* 205

Oscar Augusto Solari Ruiz-Eldredge. *Los términos para el color verde y azul y su desarrollo semántico en la lengua asháninka y ashéninka* 221

Laritzza Ramírez Rodríguez. *La relación de la imprecisión y la redundancia léxica en la coherencia de los textos argumentativos de los estudiantes universitarios* 261

NOTAS

Alicia María Zorrilla. *Ricardo Palma y sus Tradiciones: malicia y donaire picarescos* 293

Diana Quispetupa. *Warminero* 305

RESEÑA

Pedro Llosa Vélez. *La medida de todas las cosas.*
(Lenin Heredia Mimbela) 311

REGISTRO 319

DATOS DE LOS AUTORES 323

ARTÍCULOS

ANCESTROS Y EROTISMO EN OCTAVIO PAZ:
ANÁLISIS RETÓRICO DE DOS POEMAS DE *SEMILLAS*
PARA UN HIMNO

ANCESTORS AND EROTICISM IN OCTAVIO PAZ: RHETO-
RICAL ANALYSIS OF TWO POEMS *SEMILLAS*
PARA UN HIMNO (SEEDS FOR A HYMN)

Johnny Zevallos

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

pchujzev@upc.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-4923-3097>

Resumen:

La obra poética de Octavio Paz fusiona la tradición mesoamericana, anterior a la conquista europea, con la cultura asiática —especialmente india, china y japonesa—. Se trata, por ello, de un aporte valioso para el encuentro de aquellas voces que, a pesar de las distancias continentales, reflejan cierta semejanza en las construcciones mítica y erótica del discurso poético. El autor mexicano supo fundar un universo poético que recogía ambas tradiciones, aunque sin fusionarlas, lo que constituye una aproximación a dos culturas aparentemente disímiles para hallar las fuentes fundacionales de los mundos náhuatl y chino. Para analizar esta propuesta, nos enfocamos, por un lado, en la teoría retórica y discursiva de Arduini con respecto al uso retórico de las figuras literarias tradicionales,



<https://doi.org/10.46744/bapl.202001.001>

e-ISSN: 2708-2644

y, por otro lado, en la propuesta de Lakoff y Johnson para las metáforas de uso cotidiano.

Palabras clave: poesía, Mesoamérica, náhuatl, cultura asiática, metáforas.

Abstract:

Octavio Paz's poetic work fuses the Mesoamerican tradition prior to the European Conquest, with the Asian culture –especially Indian, Chinese and Japanese. Therefore, it's a valuable contribution to the convergence of those voices that, despite continental distances, reflect a certain similarity in the mythical and erotic constructions of poetic discourse. The Mexican author knew how to find a poetic universe that captures both cultures' traditions, although without merging them, which constitutes an approach to two apparently dissimilar cultures in order to find the foundational sources of the Nahuatl and Chinese worlds. To analyze this proposal we focus, on one hand, on Arduini's rhetorical and discursive theory, regarding the rhetorical use of traditional literary figures, and, on the other hand, Lakoff and Johnson's proposal for everyday metaphors.

Key words: poetry, Mesoamerica, Nahuatl, Asian culture, metaphors.

Fecha de recepción: 04/01/2020

Fecha de aceptación: 25/03/2020

Introducción

La obra poética de Octavio Paz constituye uno de los pilares fundamentales de la poesía vanguardista y surrealista de Hispanoamérica, ya que incorpora elementos como «la temporalidad, el movimiento del mundo, la historia y, nuevamente, el lenguaje» (Sucre, 1977: 51). Esta construcción de imágenes ha constituido un aporte muy significativo, pues determina el valor que supone el aporte de Paz para la poesía en español. Por ello, ante la vasta

producción literaria del autor mexicano, hemos decidido centrarnos en uno de sus poemarios: *Semillas para un himno* (1943-1954), dado que el título incide en la preocupación de algunos de sus contemporáneos, es decir, hallar el origen (la semilla) de la cultura amerindia.

Nos avocamos a analizar dos poemas: «Fábula» y «Primavera y muchacha», los cuales comparamos con otros dos que se relacionan con estos y que aparecen en el mismo poemario: «Cerro de la estrella» y «[La muchacha de movimientos de río]». La elección de estos textos corresponde a nuestro interés de preguntarnos a qué obedece el término *semilla* y de qué manera este permite explicarnos si existe una relación con un origen mítico mesoamericano o si hay puntos en común con otras culturas.

La hipótesis que tratamos de demostrar en este ensayo es la existencia de una esencia común en el universo poético de *Semillas para un himno*, dado que el fuego y la luz representan el valor central en la propuesta lírica del autor. Consideramos que, siendo Paz un lector apasionado de las culturas amerindia y asiática, estas pudieron influenciar en su producción.

En ese sentido, la metodología que empleamos para sustentar nuestra hipótesis se basa en el estudio de la retórica empleado por Stefano Arduini en su libro *Prolegómenos a una teoría general de las figuras* (2000), pues se trata de un trabajo que contribuye a desentrañar el uso de la retórica y la teoría del lenguaje para decodificar los problemas lingüísticos que plantea la poesía. Además, utilizamos el ya clásico estudio que proponen George Lakoff y Mark Johnson en su *Metáforas de la vida cotidiana* (1980), en el cual plantean las diferentes metáforas que posibilitan un acercamiento más riguroso al enfoque del análisis poético y a comprender el uso de las metáforas como interpretación de las ideas literarias expuestas en los poemas de Paz.

De esta manera, dividimos el presente artículo en tres acápites, a fin de analizar con detenimiento la propuesta poética que aparece en los textos seleccionados. En el primero, que hemos titulado «Campo retórico en *Semillas para un himno*», exponemos los antecedentes críticos en torno a este poemario y otros acercamientos a la poesía de Octavio Paz, a fin de descubrir con qué lecturas críticas (de las diferentes posturas existentes

en torno al libro en mención) podemos estar de acuerdo y cuáles podemos contraargumentar. Además, se establecerá un marco teórico que nos permite adentrarnos en los postulados que planteamos en los dos acápites restantes acerca del análisis retórico de los poemas.

El segundo acápite tiene como finalidad analizar el campo figurativo de los poemas «Fábula» y «Primavera y muchacha» a partir de una fragmentación de cada texto y la interpretación de cada parte desde una perspectiva interdisciplinaria, es decir, que incluya otras lecturas. Así, se espera proponer nuevos aportes acerca de la poética de Paz mediante los trabajos de Miguel León-Portilla en cuanto a la cosmovisión náhuatl y los estudios del propio Paz sobre el mundo amoroso y erótico taoísta e hindú. Asimismo, a través del ya mencionado trabajo de Arduini, establecemos un estudio de las principales figuras poéticas que aparecen en los textos seleccionados, a fin de ofrecer un análisis más profundo de la visión del mundo propuesta por el autor mexicano.

Finalmente, brindamos una aproximación al estudio de las metáforas en el universo lírico de Paz en *Semillas para un himno*, centrándonos especialmente en las metáforas orientacionales y en las metáforas ontológicas. Para dicho fin, es de utilidad el libro de George Lakoff y Mark Johnson, pues ofrece un nuevo aporte al análisis de estas figuras. El propósito de esta sección es demostrar, desde la perspectiva poética, que existe un origen común en cuanto a los universos mentales y los elementos ancestrales entre las sociedades mesoamericanas y las asiáticas, ya que los ritos religiosos de los ancestros o filosófico-eróticos tienen una línea común en el fuego y el agua.

1. El campo retórico en *Semillas para un himno*

En su clásico libro *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*, Stefano Arduini sostiene que el campo figurativo consiste en «la vasta área de los conocimientos y de las experiencias comunicativas adquiridas por el individuo, por la sociedad y las culturas. Es el depósito de las funciones y de los medios comunicativos formales» (2000: 47). Vale decir, representa los antecedentes sobre el libro en estudio y cómo ha sido su recepción

en el marco cultural de la sociedad a la que pertenece. Además, debe incluirse el marco teórico que posibilita la estructura mental de los poemas seleccionados, cuál es el contexto social y cultural, y cómo se relaciona con los problemas de interpretación que pueden plantearse. De esta manera, Arduini proporciona un marco más completo acerca de los factores previos que todo texto poético plantea al lector.

Dentro de las lecturas que pretendemos comentar, nos centramos en aquellas que han abarcado especialmente *Semillas para un himno* o temas afines en la poesía de Paz. En ese sentido, dividimos la presente sección del estudio en dos partes: un breve estado de la cuestión sobre el poemario y el marco teórico que nos posibilita el análisis.

1.1. Breve estado de la cuestión sobre *Semillas para un himno*

La introducción que elaborara Enrico Mario Santí para *Libertad bajo palabra* permite adentrar al lector en el magnífico universo poético de Paz aclarando algunas dudas acerca de esta monumental colección de poemarios. De esta forma, explica qué periodos abarca el libro y cómo algunas etapas influyeron notablemente en la construcción de los textos allí congregados. Santí señala que es un «libro total que, a la vez, se autolimita en el tiempo; deliberada y sucesiva revisión de un ciclo en la vida y obra de un poeta» (Paz, 2014: 62). Así, el crítico cubano sostiene que *Semillas para un himno* corresponde a las estancias de Paz en Europa y Oriente y, luego de un largo periodo de ausencia, regresa a México para reencontrarse con las huellas culturales que lo habían marcado inicialmente. Acerca de este poemario, indica lo siguiente:

Se trata de una lírica breve, espontánea y grácil, deliberadamente opuesta a la extensa y reflexiva de *La estación violenta*. «La imagen es la parte central», ha dicho de ellos.

[...]

En los poemas breves de *Semillas para un himno* confluyen, por eso, el haiku japonés, la poesía náhuatl, la poesía popular española y la lírica moderna, sobre todo la de inspiración cubista. Pero será el interés por la literatura japonesa el que cultiva en algunos de los textos más penetrantes. (2014: 47)

Creemos que es evidente la influencia de la poética náhuatl en la construcción de los poemas, así como la presencia de la estructura japonesa; sin embargo, consideramos que la presencia de la filosofía taoísta es igualmente importante, como lo intentamos demostrar en los acápites siguientes. Se trata, por ello, de un libro que abarca una multitud de influencias y que absorbe varias mentalidades y las transforma de manera extraordinaria. La comparación con *La estación violenta* (1948-1957) es esencial, por cuanto en esta los poemas son sumamente extensos y recuerdan, sobre todo, a la estética india a través de imágenes y concepciones propias de la tradición védica, y la historia y religión hinduista. El aporte de Santí es sustancial, además, para comprender la propuesta de Paz, dado que ha publicado otros estudios a la obra del autor mexicano.

Otro autor que ha dedicado varias líneas al estudio de *Semillas para un himno* es el norteamericano Anthony Stanton, quien destaca que «representa la cima central de una poesía de comunión» (1992: 12). Para Stanton, las reflexiones poéticas de Paz aluden a un origen milenario a través del título mismo del poemario, que alude al germen o semilla de la civilización azteca.

El título postula un tiempo de germinación (semillas) que desembocará en un futuro canto religioso, un himno cuyo principal referente interno en la recopilación es «Himno entre ruinas», posterior en el orden poético del libro, pero escrito con anterioridad. Retrospectivamente, el folleto es una bisagra de transición y una prefiguración embrionaria de la madurez poética. (1992: 12)

Se trata, en efecto, de un encuentro religioso con los ancestros a través de un lenguaje que recoja lo más excelso del pasado mesoamericano, a fin de recuperar la esencia poética del pueblo náhuatl. Por ello, al analizar el poema «Fábula», Stanton se detiene en el poder de las imágenes al que recurre Paz para recrear el origen mítico del pueblo azteca, por lo que se centra en la escena metafórica del lenguaje y los espejos rotos a la que remiten los últimos versos del texto. El crítico opta por una interpretación directa de los versos antes que atender el uso de las imágenes como

construcción de un universo meramente poético. De esta manera, el crítico afirma que frente a la ruptura del lenguaje (a partir de los espejos rotos que menciona el poema) se asume que «a una cosmovisión fracturada corresponde un lenguaje fragmentario. En lugar de ser signo arbitrario, la palabra sigue siendo un espejo mágico que refleja lo real» (1992: 14). Creemos que esta interpretación no atiende a su relación con el mito, ya que supone una lectura teórica del lenguaje y no desde una valoración de la cosmovisión náhuatl.

Guillermo Sucre sostiene que en *Semillas para un himno* se pretende hallar el origen de la identidad mexicana, dado que se articula la palabra con el acto poético mismo. Es la búsqueda de una identidad a través de la poesía hacia el campo del origen mítico y de lo erótico, factores con los que estamos de acuerdo.

[...] en poemas como los de *Semillas para un himno* lo real y el lenguaje son dos maneras distintas pero paralelas de transcurrir el mundo; es decir, uno y otro son encarnaciones recíprocas y equivalentes. La duda es, pues, sustituida por la confianza ante el lenguaje. Pero de una u otra forma el poema es movimiento extático. (1971: 54)

La construcción del lenguaje poético en Paz —sugiere Guillermo Sucre— está íntimamente vinculada con la palabra y las figuras que en ella se erigen. El tiempo y la palabra se complementan en la imagen porque para el autor mexicano, sostiene el crítico, la segunda encierra todo lo que la poesía debe significar. Esta percepción es quizá la que más se acerca a lo que busca Paz en sus poemas, dado que ella «busca de la unidad poética y también de la del mundo» (1971: 55). Este acercamiento al mundo poético del autor de *Libertad bajo palabra* tiene como escenario plantear dos momentos: «uno de estos momentos parece sugerir el fracaso de la palabra; el otro, su plenitud» (1971: 54).

Por su parte, el crítico Antonio Puro Morales acierta al señalar que en nuestro libro en estudio aparecen algunos aspectos fundamentales como «la oposición entre fuego y agua: el fuego implícito en la idea sémica de relámpago y el agua implícita en la de lágrima» (1982: 149).

No obstante, yerra en entender la poesía de Paz al definir que «en el poema “Primavera y muchacha”, donde la mujer es identificada con la flor, elemento primaveral por excelencia de la naturaleza», pues introduce imágenes propias de una poesía bizantina. Nuestro interés al analizar este poema es interpretar este texto a partir de una filosofía taoísta en la que incursionó el autor durante este periodo. Por ello, sorprende que el crítico haya pasado por alto estas indicaciones y no se detuviera en incorporar la influencia de las culturas que el poeta mexicano experimentó en sus lecturas y viajes a Oriente. El crítico finaliza su estudio con una idea interesante acerca de los que considera elementos centrales del poemario y su relación con la mujer, pues esta «necesita ser agua, tiene que ser agua para el poeta, porque este necesita beber en ella sus raíces, observar su propio y más íntimo ser y, al mismo tiempo, comunicarse con los otros en el mar de la existencia» (1982: 154).

Por último, Fernández Cozman, al acercarse a un estudio sobre *La estación violenta*, señala, para el caso de «Piedra de sol», que «es un poema intercultural donde se percibe el diálogo (no exento de conflicto) entre la cultura occidental y las civilizaciones prehispánicas» (2015: 6). En ese sentido, las huellas prehispánicas que encuentra el crítico son evidentes y permiten conocer con profundidad el aporte que presenta el interés de Paz por poetizar los orígenes mesoamericanos del universo lírico mexicano. Al respecto, Fernández acierta al afirmar:

Octavio Paz, en este caso, abraza la fe en un proyecto político a través de la metáfora del «árbol de anchas hojas de turquesa» como testimonio de la fe en la transformación de la sociedad en un mundo donde reinen la justicia y la libertad. (2015: 16)

Esta posición convierte a Paz en un autor que supo aprovechar las imágenes del mundo náhuatl y de las culturas orientales para proponer un mundo poético que absorbiera con maestría las influencias de sociedades aparentemente lejanas de su origen hispanoamericano. La estructura de sus poemas, evidentemente bajo la presencia del vanguardismo y el surrealismo, admite otros influjos que suponen un elemento indudablemente cercano con los proyectos poéticos más logrado de la lírica universal.

1.2. El marco teórico para analizar *Semillas para un himno*

A fin de construir un corpus verdaderamente amplio de la poesía de Octavio Paz y, sobre todo, de su poemario *Semillas para un himno*, consideramos apropiado utilizar, por un lado, la filosofía náhuatl. Miguel León-Portilla indica que el universo azteca estaba regido por una serie de elementos centrales (fuego, agua, aire y tierra), lo cual predomina en la mentalidad de las colectividades prehispánicas. Esta asociación mental es utilizada magistralmente por el autor de *La estación violenta*, ya que ha logrado construir proyectos poéticos que toman en cuenta la presencia de una literatura prehispánica ya existente antes de la llegada de los europeos. Cabe indicar que tanto Paz como León-Portilla pertenecían a un periodo que pretendía reivindicar a las culturas amerindias. Por ello, para este último, «sucede con los nahuas lo mismo que con los griegos, donde fueron precisamente los poetas líricos los que empezaron a tomar conciencia de los grandes problemas que rodean la comprensión del mundo y del hombre» (1993: 5). Es más, el mismo autor agrega:

hay base documental para ello, es que llevados de hecho los nahuas por su preocupación de «forjar rostros ajenos» y de «humanizar el querer de la gente», llegaron espontáneamente —al igual que otras de las grandes culturas clásicas— a la creación directa y no diferenciada aún de lo que el pensamiento occidental moderno designa hoy como un sistema educativo, ético, jurídico, social. (1993: 219)

Se trata, pues, de un aporte que profundiza y rescata el universo mental mexica y que la poesía de Paz sabrá recrear en los poemas de *Semillas para un himno* y luego en *La estación violenta*. No obstante, la otra fuente que el autor sabrá utilizar está constituida por el mundo oriental y su relación con el erotismo y la filosofía taoístas. Como se sabe, el poeta mexicano fue un prolífico ensayista y conocedor profundísimo de las prácticas culturales de Oriente, la misma que se propuso investigar. En su colección de ensayos *Conjunciones y disyunciones*, observamos algunas muestras del valor estético que empleó Paz para interpretar y decodificar el mundo asiático. Esta estética es concebida por el autor como adherentes a la naturaleza de los confucionistas, quienes señalaban la manifestación del cuerpo y el no-cuerpo.

Por ello, existen diferentes cuerpos como el «cuerpo biológico individual, cuerpo social familiar, cuerpo político imperial, cuerpo del cosmos» (Paz, 1991: 139). Así, esta expresión corporal tendrá un valor significativo para la construcción del orden poético chino y su expresión amorosa y erótica: el erotismo también es una expresión poética.

Las utilizaciones de los elementos de la antigüedad también están presentes en Oriente y Paz las emplea para plasmar ideas que, si bien son distintas en el mundo prehispánico, tienen una función similar. Así, los chinos veían en los elementos naturales un acercamiento a la estructura cíclica del orden y la jerarquía en la armonía existencial de los individuos.

En el confucianismo la sublimación se expresa como neutralización de los signos por una progresiva parálisis. Una inmovilidad que, para cumplirse más efectivamente, da la ilusión del movimiento: la naturaleza se vuelve cultura y ésta, a su vez, se enmascara en falsa naturaleza que, de nuevo, se convierte en cultura y así sucesivamente. (1991: 140)

El orden de las cosas en el universo confucionista y taoísta se centra en transmitir la naturaleza a través de la participación corporal y espiritual al mismo tiempo, ya que no ve diferencias entre ellas. De esta manera, la participación de los amantes logrará que se profundice la naturaleza y puedan llegar a un estado de felicidad y pureza a través del amor. Esta constante transformación de la naturaleza en cultura y viceversa puede entenderse como parte-complemento cíclico del yin y el yang, propio de las sociedades chinas y que también está presente en el mundo amerindio a través de la dualidad arriba-abajo. No es de extrañar que esta complementariedad llegó incluso con los propios europeos, ya que la presencia hispana en América estuvo contaminada por la mahometana, la cual a su vez aprehendió su arte y cultura de los hindúes. Por esta razón, la difusión de sociedades aparentemente lejanas no es tan arbitraria ni diferente como se cree.

2. El campo figurativo en dos poemas de *Semillas para un bimbo*

La retórica ha introducido algunos elementos que son esenciales para comprender la naturaleza de un poema, ya que ofrece un análisis riguroso

que permite desentrañar la relación entre figura y lenguaje. Ya que cada palabra posee las dimensiones signifiante y significado, provoca que se pretenda decodificar los niveles de comprensión dentro de un poema a fin de definir cada signo textual. En el caso del poemario *Semillas para un himno* (1954), es posible encontrar cómo algunos textos contienen imágenes que conducen a un campo de figuras dependientes de lenguajes expresivos y connotativos.

Estos lenguajes van a constituir una aproximación al contexto denotativo de los vocablos que integran cada poema. Nuestro interés en esta sección es analizar las diferentes imágenes que integran el campo figurativo de *Semillas*. De esta manera, nos adentramos en el universo poético de Paz a través de los poemas «Fábula», «Muchacha y primavera», «Cerro de la estrella» y «[Una mujer de movimientos de río]», pues contienen elementos que se relacionan con las fases náhuatl y china en la poesía de Paz, además de incidir en aspectos que indagan en relaciones culturales que las emparentan. Es importante señalar, por ello, que estas producciones representan un valor nuevo en la búsqueda de un nuevo lenguaje a través del enunciado breve.

2.1. Análisis retórico del poema «Fábula»

En el poema «Fábula» es posible advertir algunos elementos propios de la advocación al universo náhuatl y la voz de personajes propios de los rituales ancestrales prehispánicos. La preocupación del autor es la de transmitir voces y figuras que remitan a la presencia de un universo mítico en la sociedad náhuatl.

Fábula

A Álvaro Mutis

Edades de fuego y de aire

Mocedades de agua

Del verde al amarillo

Del amarillo al rojo

Del sueño a la vigilia

5

Del deseo al acto	
Sólo había un paso que tú dabas sin esfuerzo	
Los insectos eran joyas animadas	
El calor reposaba al borde del estanque	
La lluvia era un sauce de pelo suelto	10
En la palma de tu mano crecía un árbol	
Aquel árbol cantaba reía y profetizaba	
Sus vaticinios cubrían de alas el espacio	
Había milagros sencillos llamados pájaros	
Todo era de todos	15
Todos eran todo	
Sólo había una palabra inmensa y sin revés	
Palabra como un sol	
Un día se rompió en fragmentos diminutos	
Son las palabras del lenguaje que hablamos	20
Fragmentos que nunca se unirán	
Espejos rotos donde el mundo se mira destrozado. (2014: 190)	

2.1.1. Fragmentación y campo retórico del poema

Es posible dividir el texto en tres fragmentos que remiten al mundo originario mesoamericano que Paz desea otorgar al texto. Así, el primer fragmento (versos 1-6), al que hemos titulado «La voz de los ancestros», hace alusión al mundo onírico de las visiones originarias, pues predomina un espacio de elementos naturales y colores, propios de un mundo antiguo. De esta manera, en el primer verso se puede leer *Edades de fuego y de aire / Mocedades de agua* como ideas que remiten a las voces náhuatl de la creación. Si se compara con los poemas del México antiguo, se puede comprobar una influencia notable. Así, en la antología que recoge Miguel León-Portilla, es posible advertir la confluencia de mitos que constituyen el origen del universo mexicana. Por ejemplo, en el poema «Los soles o edades que han existido», se observa que el texto representa las edades de transformación del mundo por medio de la presencia de varios mundos que atraviesan fases o universos cósmicos.

El poema náhuatl, en sus primeros versos, es presentado por un locutor que describe un espacio natural donde, a su vez, se describe la

voz de un dios supremo originario a través de códigos propios del ritual mágico.

Como lo sabían los viejos,
en el año 1-Conejo
se cimentó la tierra y el cielo.
Y así lo sabían,
que cuando se cimentó la tierra y el cielo,
habían existido ya cuatro clases de hombres,
cuatro clases de vidas.
Sabían igualmente que cada una de ellas
habían existido en un Sol (una edad). (León-Portilla, 1978: 7)

Los vocablos *tierra* y *sol* pueden hacer referencia a los colores rojo y amarillo, respectivamente, como se enuncia en el poema «Fábula», de Octavio Paz. Además, se menciona *vidas* como fases o edades y el término *viejos* podría remitir a ancestros u origen, hecho que queda sumamente claro en el poema en estudio. En ese sentido, el autor se preocupa por construir un texto que evidencie una relación estrecha con un germen o *semilla* de la mitología náhuatl. Al definir la semilla en su colección de ensayos *Corriente alterna*, sostiene que «es la metáfora original: cae en el suelo, en una hendidura del terreno, y se nutre de la sustancia de la tierra [...]. La hendidura en el tiempo anuncia el comienzo del reinado del hombre» (1967: 26-27).

A continuación, decidimos establecer una segunda fragmentación del poema que contiene el sueño dentro de un mundo paradisíaco descrito a través de imágenes que evocan a los dioses de la comunidad. De esta manera, entre los versos 7 y 16 puede leerse lo siguiente:

Sólo había un paso que tú dabas sin esfuerzo
Los insectos eran joyas animadas
El calor reposaba al borde del estanque
La lluvia era un sauce de pelo suelto
En la palma de tu mano crecía un árbol
Aquel árbol cantaba reía y profetizaba

Sus vaticinios cubrían de alas el espacio
Había milagros sencillos llamados pájaros
Todo era de todos
Todos eran todo

El locutor se dirige por primera vez en el texto a un alocutario —a modo de desdoblamiento— y llama al interior de los individuos que componen la comunidad originaria del universo náhuatl. La presencia de insectos, calor, lluvia, árbol y pájaros representa un estado animista propio del mundo mitológico, por lo que el poeta la muestra al hombre como parte de ese universo al que se dirige. Cabe entender, por ello, que no puede escapar de ese espacio maravilloso y depende más bien de este. Se trata, pues de un viaje a un mundo onírico en el que el locutor le revela esa existencia a través de un escenario cósmico: el paraíso natural.

Continuando con el poema náhuatl titulado «Los soles o edades que han existido», es posible encontrar imágenes similares en las que el locutor muestra escenarios naturales que se relacionan con el texto de Paz.

Se cimentó luego el tercer Sol.
Su signo era 4-Lluvia.
Se decía Sol de Lluvia (de fuego).
Sucedió que durante él llovió fuego,
los que en él vivían se quemaron.
Y durante él llovió también arena.
Y decían que en él
llovieron las piedrezuelas que vemos,
que hirvió la piedra tezontle
y que entonces se enrojecieron los peñascos.

Su signo era 4-Viento,
se cimentó luego en cuarto Sol.
Se decía Sol de Viento.
Durante él todo fue llevado por el viento.
Todos se volvieron monos.

Por los montes se esparcieron,
se fueron a vivir los hombres-monos. (León-Portilla, 1978: 8)

En este fragmento, puede observarse la representación de imágenes que aluden a situaciones de construcción originaria del universo náhuatl como la lluvia, el viento, el sol, la piedra y el mono. Sin duda, esta relación de elementos insertados en el texto evoca a fases o círculos en los que el individuo ingresa y observa los cambios a modo de signos o figuras míticas. Así, al describirse el número cuatro como eje a partir del cual discurren otros escenarios, el locutor menciona el fuego como elemento creador y ordenador del universo. De este se desprenden otras figuras que se estrechan con el poema de Paz como la relación entre *joyas* y *pedrezuelas*, *árbol* y *monos* o, en otras líneas, con vínculos más claros como *lluvia* o *viento*. El *viento* remite al cielo, al aire, a los pájaros como seres que se relacionan con la divinidad. Ya que el fuego o el calor es el ordenador del orden mítico, el locutor ubica a su alrededor las imágenes que describe y busca legitimar su presencia a partir del tránsito de un rito de paso o viaje onírico. La creación del mundo desde la lluvia y el sol transmite el imaginario que construyen los habitantes nahuas.

En cuanto a la última fragmentación, los versos 17 al 22 constituyen el tránsito final del orden mitológico descrito en el poema, pues el individuo atraviesa un mundo mágico de ritos e historias mágicas, en el que prevalece la oralidad (palabra). Por ello, hemos creído conveniente titular al fragmento «La palabra y el mundo mágico náhuatl», ya que nos permite centrar nuestro análisis desde la propia simbología en que se construye el universo mítico mesoamericano. Al respecto, en los versos seleccionados puede leerse lo siguiente:

Sólo había una palabra inmensa y sin revés
Palabra como un sol
Un día se rompió en fragmentos diminutos
Son las palabras del lenguaje que hablamos
Fragmentos que nunca se unirán
Espejos rotos donde el mundo se mira destrozado.

El término *palabra* hace referencia evidente a la presencia del hombre como sitio o escenario final del orden mítico. En ese sentido, Miguel León-Portilla señala con claridad que «el hombre concebido como colaborador de los dioses, particularmente el sol, Huitzilopochtli» (1993: 45) constituye la pieza central en dicho orden. El locutor recurre a imágenes de la divinidad para explicar el origen del lenguaje que, a su vez, indica el origen del caos, por lo que culpa a la *palabra* de la desarmonía en que viven los individuos. La *palabra* es el hombre mismo, es su espejo, su vínculo con la divinidad y la construcción de todo el orden. Si existe un orden determinado por el individuo, es porque este lo ha nominado: la palabra da vida a las cosas. En el universo mesoamericano, las voces de los dioses y los hombres son determinantes para ordenar el universo; es decir, la comunicación permite que los individuos puedan equilibrar lo que les rodea. Así, en el poema «El nacimiento de Huitzilopochtli, el Sol, en el pensamiento mexicana», se puede observar algunas referencias al lenguaje como factor de creación, orden y nominación de los hechos a los que recurren los personajes.

Mucho honraban los mexicas a Huitzilopochtli,
sabían ellos que su origen, su principio
fue de esta manera

[...]

Al ver los cuatrocientos Surianos
que su madre estaba encinta,
muchos se enojaron, dijeron:
—“¿Quién le ha hecho esto?
¿quién la dejó encinta?
Nos afrenta, nos deshonra”.

Y su hermana Coyolxauhqui
les dijo:
—“Hermanos, ella nos ha deshonrado,
hemos de matar a nuestra madre”. (León-Portilla, 1978: 13-14)

Basta un parpadeo
 Todo se precipita en un ojo sin fondo
 Basta un parpadeo 15
 Todo reaparece en el mismo ojo
 Brilla el mundo
 Tú resplandeces al filo del agua y de la luz
 Eres la hermosa máscara del día. (Paz, 2014: 197)

El locutor muestra el erotismo en su fase más amplia al comparar la intimidad de la mujer con la flor, ya que ve en la relación íntima sexual entre hombre y mujer una influencia evidente de la filosofía erótica china. A continuación, presentamos un análisis detallado a partir de una fragmentación del poema y la relación con el campo retórico que encontramos a lo largo del texto.

2.2.1. Estudio retórico y fragmentación del poema

El primer fragmento que hallamos en el texto abarca los versos 1 al 6, al cual titulamos «La búsqueda del deseo», ya que nos adentra en el escenario en que se consumará el acto amoroso entre los amantes. Al respecto, el autor no duda en representar la naturaleza como escenario al establecer un «tronco de calor» y «cacerías de reflejo» para dirigirse a «cazar» a la amada. Esta imagen incorpora dos polos que se oponen o complementan; es decir, la dualidad abajo/arriba se corresponde con la dualidad mujer/hombre o femenino/masculino. Una mujer aparentemente indecisa necesita de la voluntad de un hombre que vaya hacia ella, que se adentre en su interior y procure tomarla para sí. Paz reconoce, en ese aspecto, la influencia de la filosofía erótica china al proponer:

Desde su origen, la civilización china concibió al cosmos como un orden compuesto por el ritmo dual unión, separación, unión de dos poderes o fuerzas: el cielo y la tierra, lo masculino y lo femenino, lo activo y lo pasivo, yang y yin. (Paz, 1991: 127)

Esta dualidad enuncia la construcción de una que sea esencial para que se complemente el amor, por lo que nuestra segunda fragmentación,

que ocupa los versos 7 al 18, incluye a un alocutario, que es interpelado por un locutor. Para un mejor análisis del fragmento, decidimos titularlo «Encuentro coital entre el agua y el fuego». En el caso del alocutario, este es presentado como un sujeto femenino blanco que asume un rol líquido frente a la luminosidad del varón, ya que el locutor afirma que «la luz bebe luz en tu boca». Esta interpretación puede desprenderse a través del acercamiento de Paz a la cultura erótica china:

El ideograma de la unión sexual en el *I Ching* es Chi-chi: arriba el triagrama K'an (agua, nube, mujer) y abajo el triagrama Li (fuego, luz, hombre) [...]. Si el universo es cíclico y fluido, la inmortalidad debe ser vida que fluye y que recurre. (1991: 133)

El encuentro coital puede advertirse en la presencia del hombre en la intimidad de la mujer mediante el beso o el sexo oral al penetrar la luz (hombre) en el líquido (beber, mujer) que ingresa en la boca de esta. Esta construcción de imágenes sensoriales, sensoriales, remiten a la mujer como ser que se abre para que el hombre pueda penetrarla mediante la enunciación de «Tu cuerpo se abre como una mirada / Como una flor al sol de una mirada / Te abres». La penetración ejerce, sin duda, la dominación del hombre y Paz lo entiende en *El laberinto de la soledad* (1950) como la condición de interponer un valor sustancial basado en el poder androcéntrico, es decir, en lo que dispone un sujeto masculino para sí y los demás a partir de lo que establece una comunidad que reúne estas características. A pesar de que concentran el poder, los hombres deben someterse a la categoría de «no rajarse», pues sobre ellos pesa el ejercicio de la dominación y el de no perderlo.

Finalmente, el poema hace hincapié en la capacidad del erotismo de reunir ambos sexos en la consumación del acto erótico al interpelar al alocutario y manifestarle que «resplandeces al filo del agua y de la luz / Eres la hermosa máscara del día». La condición de máscara supone el ocultar la belleza de la mujer poseída tras el coito, lo cual puede entenderse como la transfiguración o mutación hacia un nuevo cuerpo que aparece como una nueva fase: el mañana como un nuevo despertar.

2.3. Análisis de las figuras en «Fábula» y «Primavera y muchacha»

El empleo de figuras dentro del lenguaje poético de Paz es asumido a partir del análisis retórico visto en el acápite anterior. De esta manera, nos adentramos en el uso de figuras como metonimia, enumeración, elipsis, antítesis y repetición. El universo poético del autor mexicano permite entrañar las imágenes a través de cosmovisiones y mundos diferentes entre sí que aportan a su construcción. La retórica nos permite, entonces, decodificar con mayores argumentos la visión del mundo que desea expresar el autor en cada poema. En ese sentido, la elección de cada texto resulta más clara a partir del empleo de esta herramienta de interpretación, pues nos adentramos en la decodificación de los significantes y significados que utiliza el poeta, a fin de desentrañar cada poema.

Por tanto, elegimos las figuras a analizar, pero solo en aquellos casos en que es útil su empleo, con el propósito de no originar alguna repetición en cada texto. El hecho de restringir el campo figurativo para demostrar la hipótesis planteada en la introducción. La interpretación resulta, por ello, más amplia, por cuanto ayuda a consolidar la finalidad de nuestro estudio.

2.3.1. La metonimia en «Fábula» y «Primavera y muchacha»

En el poema «Fábula», podemos encontrar empleo de la metonimia en el verso 22, ya que el autor utiliza un elemento que sustituye el todo por la parte, a fin de dar a entender un lenguaje que recupere la oralidad, propia de las sociedades mesoamericanas. Así, el verso muestra:

Son las palabras del lenguaje que hablamos
Fragmentos que nunca se unirán
Espejos rotos donde el *mundo* se mira destrozado

El empleo del vocablo *mundo* en reemplazo de *individuos* contribuye a entender el propósito del locutor de enfatizar la necesidad de integrar a los hombres con su lenguaje, su realidad y su dificultad. Para la comunidad mexicana, el hecho de querer incorporarse a sus leyendas o historias míticas, a

partir de la lengua como factor original de la posibilidad de crear historias y poesía, constituirá un interés sobrenatural. El locutor, entonces, cree ver en los *espejos rotos* la dificultad que le supondrá la desestructuración de su universo al incluir a todos los seres humanos como generadores de comunicación e incomunicación al mismo tiempo, pues impide que se miren a sí mismos como parte de una colectividad.

En el poema «Primavera y muchacha», es posible advertir la reiteración del uso de *mundo* para referirse ya no solo a la totalidad de individuos, sino al espacio en que se comete el acto sexual descrito en el texto. Así, el fragmento muestra lo siguiente:

Todo reaparece en el mismo ojo
Brilla el *mundo*
Tú resplandeces al filo del agua y de la luz

La palabra *mundo* se entiende como la totalidad del cuerpo femenino que brilla, luce diferente, tras el acto amoroso que comete la pareja. Se trata de un nuevo cuerpo que se estremece, agita, convulsiona, pues ha alcanzado el clímax de su totalidad sexual. El locutor aspira, por tanto, a representar los brillos con que esta nueva mujer aparece: la primavera es, para ella, la consumación del placer erótico a través de una naturaleza que la absorbe y muestra como tal.

Asimismo, en este mismo poema se advierte cómo un órgano puede ser representado por su función, hecho que el locutor desea mostrar como símbolo máximo de la belleza en una mujer durante el acto erótico.

Belleza sin apoyo
Basta un parpadeo
Todo se precipita en un *ojo* sin fondo

En el verso 14, el *ojo* (mirada) representa la atracción total, en una mirada puesta en un solo punto: el clímax que ha conducido a los amantes a admirarse mutuamente. Sin embargo, también puede leerse como la vagina, mientras que *todo* se relacionaría con el semen, que es vertido

(precipitado) en el interior del órgano reproductor femenino. Paz extrae esta semejanza con la consumación del acto sexual de la filosofía erótica china, en la que se apela a referentes corporales o de movimiento a fin de retratar el momento más intenso del coito. El locutor nos adentra en este escenario para mostrarnos el placer que conduce a los amantes a la posesión definitiva de la mujer.

Asimismo, en el poema «Primavera y muchacha», podemos advertir la utilización de fonemas que intercambian significados, en los que el locutor espera incrementar la necesidad de remarcar el sentido erótico del texto.

Cacerías de reflejos allá arriba
La ribera ofrece *guantes* de musgo a tu *blancura*
La luz bebe luz en tu boca

El hecho de intercambiar el término *guantes* por *rocas* incide en la fortaleza con que el locutor desea presentarse ante el alocutario a fin de atraerlo hacia sí. Esta invocación a la atracción no tiene otro fin más que el deseo de poseer a la mujer blanca a partir de una característica fenotípica (aria, blanca), lo que constituiría, sin duda, el interés del locutor por remarcar su deseo mediante el beso. La necesidad de mostrarse aguerrido, imponente, se vincula con el tacto (mano, guante) como símbolo de unión sexual entre ambos.

Este mismo texto recurre a imágenes de sensualidad que la filosofía erótica china recurre para explorar todas las posibilidades de enamoramiento y consumación del acto carnal entre hombre y mujer.

Tu cuerpo se abre como una mirada
Como una *flor* al *sol* de una mirada
Te abres

La asociación de la *flor* con la vagina es apelada por la mayoría de sociedades orientales, especialmente en la India y específicamente con la flor de loto, ya que en los textos sagrados tántricos esta flor abre sus pétalos para ser penetrada por el sol y goza con el tacto de manos fuertes

(Wolf, 2013: 284). Al abrirse al hombre, la flor permite que este logre conquistarla y penetrarla con sus rayos de luz. El *sol* representaría la fortaleza del hombre, como sinónimo de virilidad y presencia dominante en la escena expuesta en el poema.

Finalmente, el locutor enfatiza la influencia del universo erótico chino al incorporar (como ya se vio en la sección anterior) la relación entre el agua (mujer) y la luz (hombre) en la consumación de la posesión carnal.

Tú resplandeces al filo del *agua* y de la *luz*
Eres la hermosa máscara del día

La asociación de estos vocablos ayuda a construir esta filosofía erótica, a contemplar el amor-pasión como un fluir de elementos naturales que representan «lo no-determinado, lo que cambia sin cambiar, lo que nunca se detiene y esta inmóvil» (Paz, 1991: 134). Esta aparente inmovilidad de los cuerpos tiende a favorecer la belleza de la mujer, pues ya no la compara solo con el agua, sino que le otorga el poder dominante al calificarla con adjetivos como *resplandor* o *máscara del día*. De esta forma, el locutor nos presenta un ser que ha pasado del estado subalterno al hegemónico tras la culminación de la fase erótica.

2.3.2. Elipsis en «Fábula» y en «Primavera y muchacha»

A partir de la eliminación de la conjunción *y*, el poeta tiene la libertad de no crear una dependencia o relación entre los elementos, sino de distribuirlos de acuerdo con una adecuación formal. En el poema «Fábula», el locutor nos muestra una serie de elementos distribuidos según una secuencia de tonalidades o acciones.

Del verde al amarillo [y]
Del amarillo al rojo
Del sueño a la vigilia [y]
Del deseo al acto (vv. 3-6)

Todo era de todos [y]

Todos eran todo (vv. 15-16)

El empleo de los colores corresponde a un significado mítico en el que se asocia los ciclos o edades del mundo náhuatl. Miguel León-Portilla ha identificado la lucha entre las fuerzas cósmicas representadas por los colores de Quetzalcóatl en los antiguos códices aztecas (1992: 111-112). Se trata de fases solares en las cuales los dioses disponen «en un combate que se desarrolla en cada uno de los Soles, desde los cuatro rumbos del mundo y por medio de una oposición de elementos» (p. 112).

Además, en los versos siguientes, el sueño corresponde al viaje con los ancestros, el universo náhuatl que corresponde al mundo de los dioses. La supresión de la «y» permite enfatizar el juego mágico de los elementos mitológicos, pues estos aparecen como un brote maravilloso de las acciones descritas por el locutor. Por ello, al pasar de un estado a otro es posible atravesar de manera casi lúgubre de un estado mágico a otro más real, en el que la acción constituye el último tramo al que recurren los dioses en los mitos náhuatl.

Finalmente, en los versos 5 y 6, podemos hallar no solo una metonimia que recurre a la totalidad (naturaleza), sino a la contemplación de la humanidad como poseedora de ella. En ese sentido, la eliminación de la conjunción copulativa tiende a incrementar lo ritual, pues se asemeja al ruego de una oración cristiana. La cercanía de la divinidad a los individuos de la colectividad náhuatl provoca que esta se integre, así, en la naturaleza y dependa más de ella.

Al igual que en el caso anterior, en el poema «Primavera y muchacha» podemos observar la supresión de la conjunción y entre los versos 15 y 16, y entre 17 y 18, de manera que se configura una aparente ausencia que integre lo descrito por el locutor.

Basta un parpadeo [y]

Todo reaparece en el mismo ojo

Brilla el mundo [y]
Tú resplandeces al filo del agua y de la luz

La desaparición de la conjunción copulativa provoca que realce la belleza como símbolo del reconocimiento del placer carnal. La primera supresión pretende impedir al lector tomar en cuenta la ilación entre ambas ideas, a fin de que no pueda identificar la recuperación del instante en que el hombre recupera las fuerzas después de la eyacuación, a la vez que fija su mirada en la mujer. En la segunda supresión, se procura también negar la ilación de la belleza que admira en el alocutario, por lo que el sujeto femenino emerge de entre ambos y estremece la mirada del hombre.

2.3.3. La antítesis en «Primavera y muchacha»

Los elementos o palabras que se muestran en un poema pueden ser contrarios si se pretende realzar la oposición de sus significados. En el caso del poema «Primavera y muchacha», el locutor contraponen los términos *arriba* y *abajo* entre los versos 3 y 6 para exponer los valores opuestos de la cultura china (yin yang).

Abajo

Un gran deseo de viaje remueve
Las entrañas heladas del lago
Cacerías de reflejos allá *arriba*

La posición de los opuestos *arriba* y *abajo* tiende a encontrar entre ambos la dualidad de lo superior y lo inferior para reconocer un conflicto que terminará por consumir el acto amoroso. La mujer se encuentra arriba en un inicio, lo que despierta el deseo en el hombre, cuya voluntad lo convencerá por ir de abajo hacia arriba y terminar ubicándose por encima de ella. Este juego de posiciones culminará en el intercambio de roles presente en los textos eróticos taoístas y que Octavio Paz recoge en su colección de ensayos *Conjunciones y disyunciones*. Por ello, la actitud del locutor de incidir en la oposición de lo femenino y lo masculino y su

reversión tiende a imitar «el ritmo dual —unión, separación, unión— de dos poderes o fuerzas: el cielo y la tierra, lo masculino y lo femenino, lo activo y lo pasivo» (Paz, 1991: 127). Este conflicto constante en la filosofía taoísta es necesario en el texto para dar a entender que se unen y complementan antes que verse en una lucha desigual.

2.3.4. La reduplicación en «Fábula» y «Primavera y muchacha»

El poema «Fábula» reúne una serie de elementos con los que el locutor aspira a mostrar cómo una sucesión de colores o sustantivos tiende a precisar la importancia de la divinidad natural para la sociedad náhuatl a partir de la figura del Sol como principio de vida de la colectividad.

Del verde al *amarillo*

Del *amarillo* al rojo

La reiteración del *amarillo* supone la necesidad de reafirmar los colores de Quetzalcóatl y su origen divino como serpiente emplumada o dios originario (el Sol). Tanto en las leyendas mayas como nahuas, el Quinto Sol es ocupado por Quetzalcóatl, de allí que el locutor tenga la necesidad de reafirmar dicho origen como reiteración y parte central de los colores que identifican a este dios mesoamericano. Quetzalcóatl es divino y humano al mismo tiempo; por ello, requiere de una identidad superior que reitere su poder en el poema: la repetición de su relación y conquista frente a otras divinidades.

En cuanto al poema «Primavera y muchacha», es posible observar la repetición de un elemento natural y brillante entre los versos 7 y 9, quizá no similar a una divinidad, pero sí central en la comprensión del texto.

La ribera ofrece guantes de musgo a tu blancura

La *luz* bebe *luz* en tu boca

Tu cuerpo se abre como una mirada

La reiteración del vocablo *luz* intenta representar la figura masculina en la filosofía taoísta erótica, pues identifica al hombre y al falo. Por lo

tanto, el locutor opta por describir el beso y el sexo oral como elementos centrales del universo amoroso en la cultura china. Así, el locutor no solo incorpora al alocutario como mujer y amante, sino que la posee en su lecho al penetrarla y sentir que vive en ella al identificar el acto mismo como vida (agua). El cuerpo es sometido a través de la luz porque puede entenderse como inicio de la fecundación y de la transmisión del placer como halo dominante. La reiteración, por lo tanto, cumple la función de enfatizar el dominio y la presencia determinante del falo como objeto de supremacía.

3. El campo de las metáforas a partir de Lakoff y Johnson: Estudio comparativo de cuatro poemas de *Semillas para un himno*

En su clásico estudio sobre las *Metáforas de la vida cotidiana*, George Lakoff y Mark Johnson proponen un acercamiento al uso de las metáforas tanto en el lenguaje oral como en el discurso poético. Al respecto, proponen que este recurso obedece a un sistema lingüístico que requiere de significantes y significados emitidos por el emisor y que no son comprendidos por el receptor, dado que ocultan un mensaje que no es fácil de decodificar. Esta dificultad convierte a la metáfora en el recurso que los poetas utilizan para incorporar expresiones que necesitan de una interpretación que conozca las figuras o formas poéticas. En el caso de la poesía de Octavio Paz, recurrimos a algunos usos metafóricos y los explicamos a partir de algunas propuestas de Lakoff y Johnson como las metáforas orientacionales y las metáforas ontológicas.

En ese sentido, creemos pertinente indicar que empleamos estos recursos de interpretación para analizar los poemas «Fábula» y «Cerro de la estrella», y luego comparamos «Primavera y muchacha» y «[Una mujer de movimientos de río]». Los dos últimos textos presentan una relación cercana a las propuestas de la poesía oriental, por lo que se considera un estudio análogo. Aunque el primero es breve y podría contener una influencia del haiku, es necesario indicar que los códigos poéticos aztecas también tienen cierta injerencia. Para el caso de «Cerro de la estrella», no puede identificarse una influencia de la estética japonesa, pero sí algunos caracteres míticos que lo relacionan con «Fábula».

3.1. Las metáforas orientacionales

3.1.1. Las metáforas orientacionales en «Fábula» y «Cerro de la estrella»

El poema presenta una extensión sumamente breve en relación con otros textos de *Semillas para un himno*, por lo que su análisis nos permite encontrar las imágenes que quiere transmitir el locutor. El uso de términos como *fuego*, *agua*, *luz* y *tiempo* tienden a ocultar una serie de identificaciones con el universo náhuatl, tal como pudo verse en la sección anterior.

Cerro de la estrella

*A Marco Antonio
y Ana Luisa Montes de Oca*

Aquí los antiguos recibían al fuego
 Aquí el fuego creaba al mundo
 Al mediodía las piedras se abren como frutos
 El agua abre los párpados
 La luz resbala por la piel del día
 Gota inmensa donde el tiempo se refleja y se sacia (2014, p. 191)

El locutor ofrece en el primer y segundo verso (*Aquí los antiguos recibían el fuego / Aquí el fuego creaba el mundo*) la dirección de observar el *fuego* como creador u originador de lo que poblamos y vemos en nuestro alrededor. Dicho elemento es elevado para contener la supremacía por sobre otros, ya que era divinizado como «calor, luz, protección». Se observa una base cultural que aproxima el fuego a los orígenes de los pueblos, dado que les proporciona seguridad y calor, a la vez que les permite identificarse con él. Miguel León-Portilla señala la importancia que tuvo el fuego para la sociedad náhuatl, ya que «sus dioses eran materiales; el fuego eterno era la materia eterna; los hombres eran hijos y habían sido creados por su padre el sol y por su madre la tierra» (1993: 35). La indicación de la piedra «al abrirse como frutos» evoca a la tierra, la madre de los hombres mesoamericanos que les otorga el alimento, la vida.

Puede hallarse, entonces, una relación sumamente estrecha con el poema «Fábula», dado que ambos hacen hincapié en la formación de las edades y los orígenes de los hombres. Así, el texto se inicia con el verso *Edades de fuego y de aire*, lo cual enfatizaría el fuego como origen del universo náhuatl, hecho que coincide en ambos poemas. Además, al introducir la metáfora orientacional, Paz incide en el fuego como directriz del cosmos mitológico. Así, en el verso 9 de «Fábula», observamos que «El *calor* reposaba al borde del estanque»; el locutor identifica al Sol (fuego) como elemento que, junto con el agua (estanque), posibilita el origen de las comunidades mesoamericanas. Esta dualidad divinizada tiene el dominio de dirigir los movimientos y la espiritualidad de los seres humanos, pues sin esta no sería posible que el hombre pueda comunicarse ni (re)crear todas las especies existentes. Asimismo, en el verso 11, se menciona la naturaleza como creación y dominación de parte del hombre-soberano (alocutario) al referir «en la palma de tu mano *crecía un árbol*», pues al estar en una posición semejante al soberano, se entiende que la vida de sus súbditos depende de él. Esta orientación supone que la colectividad está a merced del cacique, pues el locutor (creador de lo existente) le ha encomendado dicha tarea.

En «Cerro de la estrella», observamos una disposición metafórica similar al caso del poema anterior, dado que el locutor muestra una dirección que asocia los elementos de la divinidad con el colectivo mítico náhuatl. Así, entre los versos 4 y 6 leemos lo siguiente:

El agua abre los párpados
La luz resbala por la piel del día
Gota inmensa donde el tiempo se refleja y se sacia

La lluvia (agua) tiene la potestad de devolver la vida a la naturaleza y a los hombres, por lo que se produce una transformación por invocar la voluntad de los dioses para requerir de su sustento. La metáfora muestra una orientación hacia abajo, pues la lluvia se desplaza desde el cielo (morada divina) hacia los individuos (piel), en espera de un resultado positivo.

ellos nos dan nuestro sustento,
 todo cuanto se bebe y se come,
 lo que conserva la vida, el maíz, el frijol,
 los bledos, la chía.

Ellos son a quienes pedimos

agua, lluvia,

por las que se producen las cosas en la tierra (León-Portilla, 1993: 131).

El texto que recoge León-Portilla en su estudio *La filosofía náhuatl*, muestra también la dirección «divinidad ← lluvia → colectividad», factor que tiende a representar a la lluvia como intermediario entre ambos mundos (cielo-tierra / arriba-abajo). Esta orientación se relaciona con la salud, la vida y el control de los efectos sobrenaturales, por lo que es posible desprender una asociación de hechos contruidos a partir de la esperanza y el vínculo con lo sagrado. El agua cumple el efecto mediador, dado que provee de alimento y salud a los individuos, y su presencia remarca una respuesta de agrado por parte de la divinidad, hecho que se corresponde con el tiempo (vida). En efecto, el agua otorgará más vida a la colectividad y el contacto con esta —a través de la lluvia— propiciará tiempos mejores para los hombres.

3.1.2. Las metáforas orientacionales en «Primavera y muchacha» y en «[Una mujer de movimientos de río]»

El poema «[Una mujer de movimientos de río]» no tiene título, por lo que hemos decidido utilizar el primer verso como tal. En él, Octavio Paz recurre a la imagen de la mujer como origen del orden mítico y como figura que se asocia con el agua como ente de origen. Se trata de un texto breve en el que el locutor intenta representar un cuadro con un personaje que distribuye los elementos de acuerdo con su presencia, y se mimetiza con el agua para construir su propio espacio en el texto. Veamos a continuación cómo se determinan los versos.

Una mujer de movimientos de río
 De transparentes ademanes de agua
 Una muchacha de agua

Donde leer lo que pasa y no regresa
Un poco de agua donde los ojos beban
Donde los labios de un solo sorbo beban
El árbol la nube el relámpago
Yo mismo y la muchacha (2014: 190-191)

El poema proyecta la semejanza de la mujer con los movimientos del agua, los ríos, como si emergiera de ella un espíritu de pureza y de fuente de vida. El agua, además, regenera el ser y constituye un elemento cíclico, ya que discurre siempre en círculo. Al representar a la mujer como *movimientos de río*, el locutor enfatiza su sensualidad, sus movimientos, sus contornos. Paz entiende y decodifica esta sensualidad femenina tras su experiencia en Oriente, especialmente en India.

la actividad para alcanzar el Uno (masculino) no puede ser sino femenina (*Sakti*). Puesto que la actividad es de esencia masculina, la *Sakti* deberá expresar no solamente a la feminidad en su forma más plena —senos redondos, cintura estrecha, caderas poderosas— sino que esa feminidad pletórica ha de emitir efluvios, irradiaciones masculinas. (Paz, 1991: 112)

El locutor recrea la sensualidad femenina a partir de los vocablos *ademanes de agua* o *los labios de un solo sorbo beban* para definirla como *efluvios* o *irradiaciones* místicas del erotismo védico que la sociedad hindú posee. La posesión de la mujer y sus contornos como movimiento de un elemento erótico (pasión) puede entenderse como la admiración de la sensualidad que el locutor describe como «un poco de agua donde los ojos beban», es decir, el deleite de la vista ante el cuerpo femenino. Esta utilización del erotismo indio permite al locutor presentar la unidad del cuerpo femenino-masculino al enunciar el último verso. Además, el escenario se estremece y llega a un éxtasis amoroso al incorporar *árboles, nubes, relámpago* como elementos que cohesionan la pasión de los amantes.

Las metáforas orientacionales en el poema «[Una mujer de movimientos de río]» no son muy comunes y apenas podemos notar

una en el recorrido del agua a través del cuerpo de la mujer, lo cual puede significar el espíritu divino del sujeto femenino, pues este toma la forma de un río.

Una mujer *de movimientos de río*
De transparentes ademanes de agua

La mujer puede adoptar la forma y los movimientos de un río, lo que se traduce en la forma en que se presenta ante el amado. El sujeto femenino se dirige de un lado a otro, representa una orientación que emerge como las aguas hacia el cauce (arriba-abajo), pero también la sensualidad. Al ser transparente, se hace referencia a la pureza (virginidad) de la mujer como punto de llegada hacia donde debe dirigirse el hombre (orientación). La sensualidad es el clímax del poema y refiere a los ademanes con que transita el agua, por lo que virginidad y sensualidad refieren a una adolescente que usa su figura para atraer la mirada masculina. Esta última característica tiende a aclararse en el verso 5, cuando el locutor enuncia «Un poco de agua donde los ojos beban»: es decir, los ojos han bebido (poseído) el cuerpo de la mujer a la vez que han direccionado la mirada hacia arriba, a manera de un orden superior que empodera la sensualidad femenina.

En el caso de «Primavera y muchacha», observamos quizá una orientación más clara en cuanto a la disposición de los amantes, ya que se muestra una ubicación de ascendencia en el papel de quienes asumen el rol erótico. De esta manera, el hombre, ubicado en la parte inferior, decide ir al encuentro de la mujer, la cual toma la posición superior.

Abajo
Un gran deseo de viaje remueve
Las entrañas heladas del lago
Cacerías de reflejos allá *arriba*

La dirección arriba-abajo orienta la metáfora hacia una situación de dominación femenina, pues el deseo de viaje (ascenso) supone el deseo de poseer a la amada a partir de un factor de elevación del sujeto femenino,

cuyas *entrañas heladas* deben ser tomadas por el varón. El campo visual que se muestra favorece la ubicación de quien está subiendo porque la mujer parece quieta ante el *gran deseo* de su par masculino. Este viaje direccional tiene como fin la consumación del acto erótico y conducir al hombre al combate o cacería (coito). Sin embargo, en el verso 14, leemos que «todo se precipita en un ojo sin fondo», es decir, una caída hacia el interior de la vagina (ojo). Dicha oposición de direcciones tiende a orientar la exaltación del clímax amoroso con el encuentro de los amantes y concluye con el descenso del placer erótico con la eyaculación.

3.2. Las metáforas ontológicas

3.2.1. Las metáforas ontológicas en «Fábula» y «Cerro de la estrella»

Lakoff y Johnson sostienen que las metáforas ontológicas son las de uso más común en el habla popular, ya que constantemente son empleadas por las personas en su vida diaria. Se utiliza la personificación para especificar la equivalencia de una persona con un objeto, es decir, humanizar las cosas o viceversa. Existe también la metonimia como figura que se relaciona a partir de la parte por el todo, el objeto por el usuario, la institución por el personal, etc.

El poema «Fábula» presenta algunas metáforas ontológicas en las que prevalece la personificación de algunos elementos que dominan el espacio poético propuesto por el locutor. Así, observamos la descripción de la lluvia como un sauce de pelo suelto en el verso 10. Esta definición a la que apela el poeta es central en la estructura metafórica del texto, ya que, como el sauce es un árbol identificado con la riqueza en el universo náhuatl, era necesario que este tuviera relación con la lluvia (agua). La utilización de este recurso poético aclara el sentido humano del objeto, por cuanto incide en la característica del *pelo suelto* y lo humaniza al otorgarle una forma humedecida en las hojas, que lo compara con las gotas de lluvia sobre el cabello. Esta imagen es trascendental, pues, en los versos siguientes, identifica al curaca como nacido de un árbol, lo que enfatizaría su rol mediador entre la naturaleza (divinidad) y los hombres. Se trata de un sacerdote náhuatl que se aproxima a su colectividad en forma arborícola.

De allí que indique que «aquel árbol cantaba reía profetizaba» y de sus ramas nacen los pájaros y la vida misma en la colectividad azteca.

En los últimos versos, el locutor hace hincapié en el uso de la palabra como milagro de la existencia divina de los hombres, pues remite su origen al sol como fuente de vida (luz).

Palabra como un sol
Un día *se rompió en fragmentos diminutos*
Son las palabras del lenguaje que hablamos

La metáfora ontológica de la fragmentación de la palabra es esencial para comprender por qué la ruptura de la comunicación es una tragedia, ya que esta impide la conexión con la divinidad y se producen los cataclismos y la inversión del orden mítico. En consecuencia, los humanos dejan de ser divinos para emplear un lenguaje que los expulsa del espacio sagrado. La fragmentación del idioma separa a los hombres y los disgrega de ese origen común, que es el árbol.

En el poema «Cerro de la estrella», se apela a una metáfora ontológica que es central para la decodificación del texto, pues se asume la importancia que debe cumplir el fuego como ordenador del universo mítico. Así, en los versos 5 y 6, el locutor reafirma el papel de la luz como eje del poema.

La *luz* resbala por la piel del día
Gota inmensa donde el tiempo se *refleja* y se sacia

La presencia del fuego como ente ordenador del espacio poético es necesaria para comprender la temática del texto. El sol (fuego, luz) irradia vida sobre los individuos, los ilumina y les otorga mayor capacidad (tiempo) para enfrentar la muerte o las enfermedades. Los ritos que se dirigen en esta parte del texto contribuyen a incrementar el sentido del poema, pues suponen mayor voluntad para excavar en la memoria de los habitantes mexicas. Ambos poemas, «Fábula» y «Cerro de la estrella», inciden en las imágenes de los orígenes y de la destrucción del orden mítico como cataclismos que conducirán a la incomprensión de la especie humana, así

como la aparición de los desvalores que podrían conducir al desequilibrio entre hombre y naturaleza.

3.2.2. Metáforas ontológicas en «Primavera y muchacha» y «[Una mujer con movimientos de río]»

Es particularmente interesante entender el uso de la metáfora ontológica en el poema «Primavera y muchacha» porque remite a elementos culturales propios del universo erótico taoísta, factor que contribuyó a ampliar sobremedida el universo poético de Octavio Paz. Como pudo explicarse en el acápite anterior, la referencia a elementos amorosos y eróticos es quizá el factor central de este poema. Así, en los versos 9 y 10, el locutor enfatiza en el valor comparativo del órgano genital para ordenar el sentido del texto en función de la conquista sexual de la mujer por parte del hombre.

*Tu cuerpo se abre como una mirada
Como una flor al sol de una mirada*

La disposición de la mujer para sentirse sometida por el hombre es un aspecto central, porque destaca no solo la metonimia (*cuerpo* por *vagina*), sino que dirige la atención del lector a buscar la figura del hombre (sol) que penetra con sus rayos a la mujer (flor). Esta construcción de valores estéticos que remiten a objetos naturales ayuda a entender la finalidad del texto: describir la consumación del acto sexual. La mirada masculina (deseo de posesión) se ve finalmente dirigida al objeto de deseo como una contemplación amorosa que conducirá al acto.

En los versos 18 y 19, se describe también la finalización del acto erótico a través de la admiración de la mujer poseída y la felicidad de los amantes. Como se precisó en el segundo segmento del artículo, la filosofía taoísta reconoce en la unión del hombre y la mujer la complementación de contrarios o yin yang (agua-luz), pues el texto describe a los dos cuerpos que se han unido.

*Tú resplandeces al filo del agua y de la luz
Eres la hermosa máscara del día*

La metáfora ontológica propone el valor del cuerpo femenino como un rostro nuevo que despierta con el alba, pues ha permitido que la experiencia coital consuma el placer en la capacidad de mutación (la mujer ha transformado su presencia en divinidad). En efecto, la máscara tiende a desaparecer el cuerpo de la amante por un no-cuerpo (Paz, 1991: 146) y lo señala como espacio final de un estado de cercanía con la supremacía del ser. La consecución del fenómeno amoroso conduce a los amantes a verse expuestos al placer carnal, a diferencia del universo occidental, que prohíbe todo acto erótico por considerarlo pecaminoso y no civilizado (p. 146).

Finalmente, en «[Una mujer con movimientos de río]», se emplea una metáfora que reproduce la unión de los amantes al describir la sensualidad de la mujer como eje de provocación hacia el hombre. De esta forma, en los versos 6 al 8, puede observarse la presencia de elementos naturales que simbolizarían el encuentro de los amantes.

Donde los labios de un solo sorbo beban
El árbol la nube el relámpago
Yo mismo y la muchacha

El empleo de vocablos como *nube* o *relámpago* en la filosofía taoísta remite a la presencia femenina y masculina, respectivamente, las cuales tienen el árbol o campo natural como escenario de su amor. Este encuentro del locutor con la mujer (alocutario no representado) cumple funciones similares a las de «Primavera y muchacha», pero no tan directas como este. Podría decirse, en consecuencia, que el uso del acto amoroso es más sutil en este poema, ya que apela solo a los contornos y los movimientos corporales del sujeto femenino antes que a la descripción del acto erótico. El análisis de este recurso nos ha permitido, por ello, descifrar el valor estético que estos poemas contienen en cuanto a la poetización de otras civilizaciones.

4. Conclusiones

Los autores que se han encargado de estudiar la obra de Octavio Paz rescatan el aporte prehispánico de *Semillas para un himno*, pero no toman

en cuenta la presencia de las sociedades orientales. Por ello, se intenta aproximar hacia nuevos estudios que permitan un mejor análisis de los textos seleccionados.

El origen mítico y el acto erótico legitiman la libertad del autor para adentrarse en mundos aparentemente diferentes y encontrar en ellas una esencia común: el fuego y la luz representan el valor central en la propuesta poética de *Semillas para un himno*.

El campo figurativo propuesto en estos poemas permite descubrir figuras que contienen valores estéticos relacionados con el dominio de los ancestros masculinos (sol, fuego) y la posesión o dominación del sujeto femenino (agua, lluvia) para una adecuada participación de la colectividad.

Las metáforas orientacionales posibilitan hallar la directriz con que las figuras míticas son representadas en los poemas analizados a partir de una transformación de los roles adoptados por los personajes. Las metáforas ontológicas muestran la esencia de cada texto y su decodificación a partir de formas nahuas o asiáticas. De esta forma, Paz encuentra el origen común poético entre ambos mundos.

BIBLIOGRAFÍA

- ARDUINI, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.
- FERNÁNDEZ, C. (1996). *Las huellas del aura. La poética de J. E. Eielson*. Lima-Berkeley: Latinoamericana Editores.
- _____. (2015). El referente prehispánico y la poliacroasis en *La estación violenta* (1948-1957) de Octavio Paz. *Tonos Digital* (29). Consulta: 26 de julio de 2015. Recuperado de <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/1311>
- LAKOFF, G. & JOHNSON, M. (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- LEÓN-PORTILLA, M. (Ed.) (1978). *Literatura del México antiguo. Los textos en lengua náhuatl*. México: Biblioteca Ayacucho.
- _____. (1993). *La filosofía náhuatl. Estudiada en sus fuentes*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- PAZ, O. (1967). *Corriente alterna*. México: Siglo XXI Editores.
- _____. (1974). *Los hijos del limo. Del romanticismo al vanguardismo*. Barcelona: Seix Barral.
- _____. (1991). *Conjunciones y disyunciones*. Barcelona: Seix Barral.
- _____. (1998). *El laberinto de la soledad*. E. Santí, ed. Madrid: Cátedra.
- _____. (2014). *Libertad bajo palabra (1935-1957)*. E. Santí, ed. Madrid: Cátedra.
- PURO, A. (1982). El amor en la poesía de Octavio Paz. Aproximación a *Semillas para un himno*. *Cauce*, 5, 143-155.

- STANTON, A. (1992). Huellas precolombinas en *Semillas para un himno* de Octavio Paz. En *Actas del XI Congreso de Asociación Internacional de Hispanistas*, IV, 11-20.
- SUCRE, G. (1971). La fijeza y el vértigo. *Revista Iberoamericana*, 74(37), 47-72.
- YURKIEVICH, S. (1971). *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz*. Barcelona: Barral Editores.
- _____. (1971). Octavio Paz, indagador de la palabra. *Revista Iberoamericana*, 74(37), 73-95.
- WOLF, N. (2013). *Vagina. Una nueva biografía de la sexualidad femenina*. Barcelona: Kairós.

AMERICANISMOS EN *LOS GALLINAZOS SIN PLUMAS* (1955),
DE JULIO RAMÓN RIBEYRO

AMERICANISMS IN *LOS GALLINAZOS SIN PLUMAS (THE
FEATHERLESS BUZZARDS)* (1955)
BY JULIO RAMÓN RIBEYRO

Juan Serrano

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

juanserrano@unmsm.edu.pe

Resumen:

En *La expresión americana* (1957), el poeta cubano José Lezama Lima adapta el concepto de *barroco*, que lo entiende como principio que caracteriza la historia cultural latinoamericana. El autor de *Paradiso* teoriza la historia cultural del continente y pone énfasis en el paisaje como ente constitutivo de su identidad. Por otro lado, es común ver al autor de *Alienación* como un escritor *del margen*, no obstante, las observaciones al texto se enmarcan dentro de la etapa histórica en la que está inscrito, a partir de un sentimiento compartido americano. En ese sentido, se analiza el conjunto de americanismos para explorar los sentidos de los vocablos. Para el análisis se utiliza el *Diccionario de americanismos* (2010), de la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE).

Palabras clave: Julio Ramón Ribeyro, América Latina, Lezama Lima, americanismos, sustantivos.



<https://doi.org/10.46744/bapl.202001.002>

e-ISSN: 2708-2644

Abstract:

In *La expresión americana (American Expression)* (1957), the Cuban poet José Lezama Lima adapts the concept of *baroque*, which he understands as a principle that characterizes Latin American cultural history. The author of *Paradiso* theorizes the cultural history of the continent and emphasizes the landscape as a component of its identity. On the other hand, it is usual to see the author of *Alienación (Alienation)* as a *marginal* writer, however, the observations to the text are framed within the historical stage in which it is inscribed, from a shared American feeling. In this sense, we analyze a set of Americanisms to explore the meanings of the words. The *Diccionario de americanismos (DA, 2010) (Dictionary of Americanisms)* of the Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE) (Association of Spanish Language Academies) is used for the analysis.

Key words: Julio Ramón Ribeyro, Latin America, Lezama Lima, americanisms, nouns.

Fecha de recepción: 10/01/2020

Fecha de aceptación: 25/03/2020

1. Introducción

Entre 1950 y 1970 (aproximadamente), América Latina experimentó una intensa vida política y cultural. El fenómeno se remonta a los años previos a la década del 20 con la aparición de la vanguardia posmoderna, etapa donde se comenzó a pensar en América en razón a un origen, en la búsqueda por construir una identidad artística y cultural. Como resultado de los procesos de transformación del continente, surgieron movimientos emancipatorios que buscaban liberar a las naciones de una dominación exterior; fue a través de las manifestaciones culturales de la América hispánica que surgieron distintas manifestaciones artísticas. Dichas expresiones estuvieron desperdigadas por el continente y encontraron un foco cultural en Europa, específicamente

en París, a donde viajaban escritores y artistas en busca de una cultura que fuera a la vanguardia de la modernidad. Se formó, entonces, un espíritu de comunidad alrededor de los círculos artísticos de carácter transnacional, un espíritu de pertenecer a un mismo lugar de producción. Sin embargo, detrás de la fisonomía se escondían caras no tan felices, presas de la soledad del exilio, en busca de una identidad y una personalidad artística. Con las bases y fundamentos absorbidos de Europa, los americanos reformularían su propia constitución y su propio valor en razón de un ser original, que se remonta a la considerada primera manifestación propiamente americana: el Modernismo. Estas transformaciones de las ciudades por el desarrollo económico dieron paso a lo que se conoce como modernidad periférica. En el campo literario, el regionalismo había desplazado a las vanguardias y la nueva novela latinoamericana se instituía como el vehículo de avanzada de la expresión política y artística del continente. En palabras de Badiou, América Latina vivía, por entonces, una etapa de «acontecimientos». En este contexto, aparecieron nuevas formas de interpretar la realidad a partir de la emergencia de nuevos actores en el nuevo espacio americano.

En 1955, se publica en Lima el volumen de cuentos *Los gallinazos sin plumas*, que comprende un total de ocho cuentos, uno de los cuales —el primero— da título al libro. Aludiendo al corpus narrativo de Ribeyro, la crítica ha señalado de manera unánime el carácter marginal del autor. O ha subrayado un carácter *lateral* respecto al canon constituido (Elmore, 2002). Elmore sostiene que, en este cuento en particular, acaso el más reconocido del autor y ya convertido en un *clásico*, es representativo de una expresión americana como lo entendía Lezama Lima. En el cuento, Ribeyro pone en funcionamiento un mecanismo de representación que busca constituirse en un panorama afín a las circunstancias políticas y artísticas, sin renunciar por ello a lo propiamente constitutivo como escritor.

En 1957, aparece *La expresión americana*. En este libro de ensayos, Lezama hace una aproximación interpretativa de América a través de una reformulación del barroco cultural y literario. Diremos que, si bien lo *barroco* es definido en primer lugar como un estilo literario, el concepto trasciende lo estrictamente formal, pues toma unas características particulares sustantivas a lo largo de su expresión. En esta investigación, creemos

que el cuento que tenemos como objeto de estudio reproduce algunas de estas características o aspectos. El escritor cubano Severo Sarduy propone la categoría de *neobarroco* literario para aludir a una nueva forma de barroco. Respecto a este tema, Valentín Díaz señala:

Si el Neobarroco, tal como Sarduy lo concibe, funciona como punto de irradiación en el marco de esa serie de recuperaciones del barroco es porque se vuelve, antes que nada, un método a partir del cual revisar los sentidos de lo moderno. En este sentido, la invención del neobarroco constituye un momento relevante en la historia de la negatividad y funciona como verdadera reinención de lo latinoamericano como potencia. Sarduy hace del Neobarroco una matriz interpretativa y realiza un desplazamiento con respecto a la tradición de las consideraciones sobre el Barroco (del plano de la estética al de la ética), cuya condición de posibilidad es la recuperación del registro de lo imaginario. (Díaz, 2010: 43)

En el siguiente estudio, buscamos dar una idea del contexto ideológico y cultural latinoamericano que, como hemos sostenido, tiene como marco la teoría de la cultura propuesta por Lezama Lima, sobre la cual precisamos que no se limita solamente a una base historiográfica, sino *poética*. El fin es ver cómo un escritor de mediados del siglo XX asume, en su especificidad, un oficio orientado a la praxis de la escritura, al oficio de escribir, a través de la apropiación de una lengua y la actitud con que asume esta. Para ello, ensayamos una aproximación interpretativa del cuento, señalamos posibles vías de lectura y examinamos las particularidades del mismo y del propio autor. En este sentido, examinamos los americanismos presentes en el cuento, con el fin de explorar las funcionalidades que toma cada vocablo. Para las definiciones se consulta el *Diccionario de americanismos* (DA), de la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE).

2. Marco ideológico y cultural

2.1. La idea de América Latina

Desde la llegada de los españoles, América ha sido vista e interpretada desde una concepción ajena y con intereses determinados. Cuando los

primeros colonizadores pisaron tierras americanas, interpretaron la realidad con presupuestos cognitivos propios, identificando paisaje, actores, etc., sobre la base de patrones y estructuras del Viejo Mundo. La llamada «mentalidad del colonizador» se superpuso sobre aquellas estructuras de pensamiento que identificaban a las culturas originarias. Ante esa manera de mirar la realidad, los movimientos independentistas y la novela romántica americana del XIX reaccionaron. Para mediados del siglo XX, había un sentimiento de comunidad que abrazaba a artistas y revolucionarios; nació un sentimiento de apropiación cultural, de síntesis, para responder ante una actualidad que ponía los ojos sobre esta parte del continente. Un sentimiento de autonomía y una voz propia emancipada de la mirada europea, occidental; de recomponer el rastro que habían dejado los indigenistas en el campo artístico y cultural: aquella «herida colonial», según Mignolo, que pesaba sobre los mismos. Un ejemplo de esto último es *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, o con una mirada más amplia de lo latinoamericano, *Canto general*, de Pablo Neruda; ambas obras publicadas en 1950. O la novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, de 1954.

Así, lo que verdaderamente reunió en París al flujo de intelectuales que viajaba a este lugar, a donde escritores y artistas iban en busca de una cultura que fuera a la vanguardia de la modernidad, fue un mismo espíritu de comunidad. Un espíritu que se reflejará en la idea de que lo latinoamericano será visto como un «devenir». Respecto a este sentimiento intangible que rodea los grandes periodos históricos, entre sus variantes sociales, políticas y artísticas, es interesante destacar la categoría *estructura de sentimiento*, que da cuenta de la «realidad» no registrada de la época.

Raymond Williams, historiador de la cultura, define un concepto delicado, casi intangible, que llama «structureoffeeling», estructura de sentimiento. Es algo así como el tono, la pulsión, el latido de una época. No tiene que ver sólo con su conciencia oficial, sus ideas, sus leyes, sus doctrinas, sino también, además, con las consecuencias que tiene esa conciencia en la vida mientras se la está viviendo. Algo así como el estado de ánimo de toda una sociedad en un período histórico. Algo que se palpa y nunca se atrapa del todo, pero que suele quedar sedimentado en las obras de arte. A eso

llama Raymond Williams estructura de sentimiento. Esta estructura de sentimiento, aunque intangible, tiene grandes efectos sobre la cultura, ya que produce explicaciones y significaciones y justificaciones, que, a su vez, influyen sobre la difusión, el consumo y la evaluación de la cultura misma. (Montes, 2001: 1)

Si París había sido el destino de intelectuales latinoamericanos desde la *belle époque*, ¿qué cambió? Ante esto, respondemos: América Latina pasó a ser el centro del debate político, cultural y artístico, un foco de irradiación transcontinental, el *locus* consagrado a nuevas formas de expresión política y cultural y de nuevos modelos y búsquedas amparados en lo *latinoamericano*. De esta manera, América Latina pasó a ser, al mismo tiempo, espacio de disputas ideológicas, contubernios políticos a la sazón de cacicazgos locales, folklore nacional (el tango y la margarita), y los fusiles y la aneza nuclear. Se volvió espacio de conflicto donde se decidía lo moral.

El panorama cultural y artístico se reconfigura en sintonía con las transformaciones sociales y políticas del continente; con los movimientos emancipatorios que buscan liberar a las naciones de la dominación exterior y, sobre todo, como hemos señalado a través de la creación, de las distintas manifestaciones artísticas. En un contexto de transformación como el hispanoamericano, en el ámbito artístico y cultural, el creador no podía estar apartado de su medio. En estas circunstancias, el género ensayo constituyó una de las expresiones de la América hispánica para comprender la realidad, al que Alfonso Reyes llamó «el centauro de los géneros»:

es a menudo un agudo teórico que no sólo analiza y comprende su propia creación: avanza haciendo de ella un espejo del mundo y de sí mismo, hacia más amplios niveles de comprensión e interpretación. (Maturó, 1991: 10)

En el Perú, esta visión se había iniciado años antes con la aparición de la llamada narrativa urbana. Unos años más tarde, a partir de la publicación de *Edición extraordinaria* (1958), de Alejandro Romualdo, el panorama literario se vio envuelto en una polémica que enfrentó a los defensores de la poesía «pura» y la poesía «social». Ficción y realidad

siguieron reuniendo a los actores culturales en la esperanza de configurar el nuevo espacio americano.

2.2. La expresión americana de Lezama Lima

Publicado en 1957, *La expresión americana* reúne los cinco ensayos que leyó Lezama Lima en un ciclo de conferencias en La Habana. Pese a lo llamativa de la propuesta, el libro tuvo escasa repercusión en los medios culturales de la isla. No fue hasta su reedición en 1969, a partir del éxito de *Paradiso*, que el texto pudo circular y ser comentado.

En el prólogo de la edición del 1969, se refiere el libro de esta manera:

El conjunto ofrece una visión sorprendente y sugestiva del complejo proceso cultural de nuestro mundo, y es uno de los intentos más originales por construir una teoría válida que posibilite la intelección de las secretas esencias de lo americano. La pasión y la sabiduría de estas indagaciones [...] resultan incitantes para el lector preocupado por los problemas de nuestras instancias formadoras. (Editorial Universitaria, 1969)

Para Lezama Lima, lo barroco tiene o adquiere una connotación especialísima en el contexto latinoamericano:

Con mucha frecuencia se habla de que un escritor es barroco. Esa palabra se ha repetido con mucha insistencia en el mundo artístico contemporáneo, y conviene ya precisar este término, porque para todo el mundo un arte que sea exuberante, prolijo es un arte barroco. Y en eso no consiste precisamente el barroquismo, porque hay un barroco tan frío como la frialdad que pueden tener algunas estatuas reconstruidas. (Jiménez, 2017: 1)

En esta lectura personal, pero no arbitraria de Lezama, lo barroco está dado por la asimilación de un paisaje americano: «Ese elemento, esa suma del paisaje, lo que yo llamo el espacio gnóstico, el espacio que conoce por sí mismo, se observa más en los americanos que en los españoles». Y añade:

No es pues la exuberancia, no es la proliferación lo característico del barroco. Yo diría: lo que de Europa sucedió en distintas épocas, al barroco americano

lo aprieta y lo resume en un solo instante en el tiempo; y a la vez hay un elemento de ironía, de una ironía inteligente y más sombría, más profunda que inteligente si se quiere, que lo que es esa parodia de los estilos europeos. Hay que tener mucho cuidado, le repito, porque se insiste en el concepto de lo barroco y se le cuadra a cualquier *clown*, lo mismo a un clown lunar que a un clown sublunar, un *clown* que vuela como un pájaro desconocido que apareciera de nuevo. (Jiménez, 2017: 1)

3. Ribeyro y *Los gallinazos sin plumas*

3.1. Orígenes del cuento

En 1955, se publica el primer libro de Julio Ramon Ribeyro con el título *Los gallinazos sin plumas*. Respecto a ello, Ribeyro (2006) relata:

Pensé entonces que era necesario reflejar literalmente una ciudad que se había transformado, que había dejado de ser la *arcadia colonial* y que estaba en trance de convertirse en una urbe moderna, y como no tenía en ese momento ni disposición ni idea para escribir una novela, se me ocurrió escribir un grupo de cuentos de diferentes medidas, que fueran como una especie de mosaico de la vida de la ciudad. (p. 129)

Elmore (2004) señala además: «El eje [...] de su producción no se halla tanto en las formas discursivas como en la flexible coherencia de la persona literaria que elabora los textos y a través de ellos se descubre». Asimismo, indica:

Una conciencia temprana que habría de definir y orientar la relación de Ribeyro con el mundo de las letras y la experiencia social se descubre en el proyecto de iniciar, años antes de la publicación de su primer libro, un vasto registro de apuntes, anécdotas propias [...], observaciones. (2004: 17)

Como se sabe, el cuento narra la historia de dos niños (Efraín y Enrique), quienes diariamente buscan los desperdicios de la ciudad para alimentar a Pascual, el feroz cerdo al cuidado del abuelo Don Santos. La historia transita entre la sumisión de los niños al poder del anciano y una discreta rebelión sugerida al final del cuento.

¿Porque Ribeyro eligió el retrato de los márgenes de una sociedad urbana como material de su primer libro, a pesar de que tenía una conciencia muy temprana de ser un artista y que se había propuesto, para sí, un proyecto al que había dado sus comienzos literarios como epígono de Borges y de Kafka? Una primera respuesta, la más atrevida, nos dice que en la época el tema indigenista dominaba ampliamente; luego, la urbana, con Congrais; es decir, podría suponerse una manera de legitimación contextual, histórica. La segunda opción, basada en la realidad, es que Ribeyro necesitaba un paisaje, un escenario donde sus personajes tomaran forma, vivieran.

Adelantándonos a las ideas de lectura, decimos que esa experiencia estética, esa contemplación de la realidad, ese instante quieto, no es como la realidad: la realidad es dinámica, está en permanente cambio. El cuento propondría que dejemos los «velos», los «fantasmas» (es decir, nuestras creencias, nuestras construcciones materiales simbólicas imaginarias, inclusive nuestras convicciones, nuestras representaciones racionales), y que abracemos la realidad, el espacio de lo real, conflictivo, caótico, desordenado y, por eso mismo, más cruel; que el sometimiento a partir del reconocimiento del dolor del otro propone una anarquía individualista, una liberación significativa de los afectos y emociones profundas que transforme esa sociedad y la modele para sí. Se trataría de una modalización indirecta de la sociedad a partir de la subjetividad de cada individuo: el principio de individuación mediante el cual se emancipa de su entorno más cercano, de lo heredado, de su circunstancia, y la trasciende a partir de un cierto distanciamiento irónico respecto de la realidad. Es el refuerzo de una constitución del yo personal en contraste del sujeto social, cultural, anclado en su medio; el dominio de lo real, la subversión o inversión del sentido de la función social.

Lo que realiza Ribeyro en el cuento es jugar con la representatividad de la literatura a partir de la escritura e inclinarse hacia la parte más práctica del mundo —y por ello más irracional, más oscura, más auténtica— a partir de un montaje, una puesta en escena. Recordemos que el cuento ocupa un lugar clave en el libro y en la obra del autor.

3.2. El lenguaje literario

«El discurso directo de los personajes no pretende ceñirse a la textura verbal de los marginados». (Elmore, 2002)

«En la poética de Ribeyro, biografía y bibliografía son parte de un mismo proceso moral y estético». (Elmore, 2002)

Encontrar una casa, un sitio, una morada, un espíritu de comunión con el mundo, a partir de un principio de individuación, parece perseguir al autor. Al mismo tiempo en que se constituye como sujeto de poder y de saber, registra una realidad recreada a través del velo de la fantasía.

En este sentido, no busca hacer un registro de la realidad, no busca un cotejo, una relación directa con ella. En torno a lo dicho, resaltamos como una peculiaridad del autor el referirse al lenguaje popular o coloquial, en el artículo «Las alternativas del novelista», como lenguaje *demótico* y contraponerlo a la lengua *cataverusa*, utilizada por académicos y funcionarios. Una peculiaridad del escritor en cuanto al lenguaje que puede ser corroborado en su prosa. Ribeyro se sirve del lenguaje indiscriminadamente, según sus fines, para nombrar y referenciar la realidad: adopta la actitud de una suerte de «logófago» cultural, asimila términos sin atender a su procedencia o su actualidad.

4. Análisis de *Los gallinazos sin plumas*

4.1. La ciudad

A las seis de la mañana la ciudad se levanta de puntillas y comienza a dar sus primeros pasos. Una fina niebla disuelve el perfil de los objetos y crea como una atmósfera encantada. Las personas que recorren la ciudad a esta hora parece que están hechas de otra sustancia, que pertenecen a un orden de vida fantasmal. Las beatas se arrastran penosamente hasta desaparecer en los pórticos de las iglesias. Los noctámbulos, macerados por la noche, regresan a sus casas envueltos en sus bufandas y en su melancolía. Los basureros inician por la avenida Pardo su paseo siniestro, armados de

escobas y de carretas. A esta hora se ve también obreros caminando hacia el tranvía, policías **bostezando** contra los árboles, **canillitas** morados de frío, sirvientas sacando los cubos de basura. A esta hora, por último, como a una especie de **misteriosa consigna**, aparecen los gallinazos sin plumas.

La narración se instala en un espacio fronterizo entre lo irreal y lo real, toma parte en un mundo de ensoñación, una dimensión metafórica de la ciudad. Señalamos que el cuento constituye un pasaje de rito. Es pertinente señalar que algunas de las mayores aportaciones teóricas, en su examen-radiografía de la sociedad, han pasado por el uso de espejismos o imágenes poéticas: la *arcadia colonial* (Salazar Bondy), el *monstruo del millón de cabezas* (Congrains), la *mandíbula gigante* (Ribeyro).

En contraste con otros escritores de su generación, que adoptaron los tintes de denuncia (Romualdo en poesía, Scorza en narrativa, por señalar algunos ejemplos), Ribeyro cultiva esa palabra *muda* en potencia, que reclama construirle un significado y un sentido y nos interpela como lectores.

Desde este punto de vista, *Los gallinazos sin plumas* es un instrumento, un artefacto cultural, funciona como un dispositivo que apela a la afectividad, a la respuesta llana: a las emociones. Utiliza la fantasía, la dimensión fantasmal para materializar en sus historias la inaprehensible realidad que acontece.

4.2. Un viejo perverso vs. dos niños sin cara

El personaje de Don Santos es representado como un viejo ruin y déspota que explota a sus nietos para obtener una retribución no solo económica, sino personal, pues a medida que el hambre del animal aumenta, la satisfacción del viejo también aumenta. Así, la figura del anciano se nos presenta como un sujeto, el perverso estructural, quien goza de la estructura o régimen que lo tiene a él por encima de otros, y lo mantiene sumido en su goce: el placer que le produce la responsabilidad de la alimentación del cerdo le da un sentido a una existencia miserable. La repetición, el que cada vez el cerdo necesita más comida, revela una satisfacción, pues se percibe a sí

mismo como sacrificio para la prosperidad del hogar (de la ciudad, de la patria). Participa así en la dinámica económica y social.

Como contraparte, los personajes de los niños son representados como seres vulnerables en manos de un poder tiránico. No obstante, en relación con su práctica, no sienten una degradación, pues es posible reconocer cuadros felices en ciertos pasajes del texto, asociados a la niñez propia: tienden a percibirlo como un juego del cual no son del todo conscientes. Sin embargo, al final del cuento, el ímpetu de Enrique por vengarse del abuelo y el abandonar el hogar no solo esbozan una actitud de contra-cultura, sino de la emergencia de un sujeto cultural que cuestiona las bases establecidas.

4.3. Una sombría naturaleza

“Esa misma noche salió luna llena. Ambos nietos se inquietaron, porque en esta época el abuelo se ponía intratable. Desde el atardecer lo vieron rondando por el corralón, hablando solo, dando de varillazos al emparrado. Por momentos se aproximaba al cuarto, echaba una mirada a su interior y al ver a sus nietos silenciosos, lanzaba un salvazo cargado de rencor. Pedro le tenía miedo y cada vez que lo veía se acurrucaba y quedaba inmóvil como una piedra.”

“¡Mugre, nada más que mugre! –repitió toda la noche el abuelo, mirando la luna.”

“A la luz de la luna Enrique lo veía diez veces ir del chiquero a la huerta, levantando los puños, atropellando lo que encontraba en su camino.”

“La última noche de luna llena nadie pudo dormir. Pascual lanzaba verdaderos rugidos.”

En estos pasajes extraídos del texto, la luna pierde sus semas estéticos y semánticos asociados a la luz y la ilusión y adquiere un sentido lóbrego que proviene de ecos románticos, expresionistas: bajo su aparición, los seres se muestran tal como son en realidad. La dimensión de la condición humana está plasmada en la fórmula del cuento: la naturaleza oscura del viejo nos revela a los seres humanos como poseedores de un mal primigenio, con una inclinación por la autodestrucción.

4.4. La vida privada del cuento: ¿alegoría inconclusa o fábula moral?

No hay vida o muerte en el cuento, no se llega a distinguir figuras precisas o existencias, sino simples espectros de individuos; la atmósfera es un paisaje yerto, detenido en el tiempo por la mirada del narrador, quien inscribe el relato en una dimensión onírica, irreal, simbólica, pero que tiende a ser representación de algo, de otra cosa inaprehensible que se escapa del deseo del hombre. No hay vida ni muerte propiamente, solo una pulsión extraña, la cual anima el relato y lo (re)cubre de una melancolía tierna y a la vez feroz.

Un cuento escrito que está construido sobre lo visual, lo simbólico, la idea y el concepto, y, a nivel sensorial y psicológico, sobre lo percibido. No nos propone una visión civilizada ni constituida, con plenos derechos, en relación a los otros, sino una visión bárbara de la vida, insurrecta, una visión cultural cubierta de esa sustancia negra hondamente individualista que corroe y subleva en lo más íntimo, pues trae del pasado al presente los restos de la construcción de una ciudad, un país, un continente, y nos interpela sobre nuestras identidades, preguntándose quienes somos. Presenta nítidamente en la actitud de Enrique un llamado a la desobediencia y a la libertad más esencial, incontaminada de ideales, gobernada simplemente al son de un impulso vital, desorganizado en su fragmentariedad. El mensaje está contenido, oculto, pero se trasluce a partir de la puesta en escena en el momento en que se activa el mecanismo de la ensoñación que señalamos al comienzo.

Es la puesta en escena decadente, que explora la miseria a través del retrato de un cuadro.

Más que al tema de la marginalidad y la exclusión por parte del sistema, el cuento propone cuestionarnos, induce a las subjetividades y a los procesos internos que gobiernan las fuerzas donde se empiezan a desarrollar las bases que las sostienen y la dinámica de su ejecución; formas participativas, el llamado emancipatorio, orilla del yugo de lo fantasmal, y una alerta y advenimiento al mundo real (para el lector y el autor). Este

cuento constituye un texto liminar, de pasaje, donde el autor adquiere pleno derecho.

Sin embargo, no es a donde Ribeyro quiere llegar (si bien es hacia donde apunta), ya que da cuenta de una experiencia social a partir de su representación, de la puesta en escena. Lo más original de la propuesta se inscribe en el universo personal que adquiere las reacciones de las personas y su relación con el medio, la mañana, el cielo, la oscuridad.

Ese escenario le serviría a Ribeyro para ambientar esa inclinación por la imaginación, la fantasía que le resultaban naturales, así como un rasgo para asomarse a los abismos de la muerte, la experiencia compleja, el poder, las diversas formas de enajenación de la realidad. Una cierta orientación tanática, maldita y perversa.

Ribeyro se inserta al campo intelectual y artístico con una fábula sobre la pobreza y la degradación humana.

Esa visión desencantada sobre la experiencia social y los proyectos humanos, combinada con ese carácter de insurrección, de desobediencia (es decir, de defensa de unos principios de dignidad) es la que permite no caer en el discurso de la utopía y el populismo. El espíritu de Ribeyro no era uno inflamado, lleno de una retórica, sino uno frío, racional, lo que le da cuenta de su modernidad, su actualidad.

Las prácticas sociales están en dos lugares del cuento: en primer lugar, y de manera gráfica, en la exploración y las visitas a las esquinas y acantilados, espacios que los niños recorren diariamente y forman parte del paisaje, conjunta y confundidamente con gallinazos y perros; a su vez, estos curiosos personajes sin alas entran en una estrecha relación simbólica con los otros seres fantasmales que se señalan al principio del cuento, a medio camino entre lo humano y la animalidad (así son retratados el policía que bosteza, la sirvienta que saca bolsas de basura, los perros que merodean, etc.). Y, en segundo lugar, en el discurso del abuelo Don Santos, quien, desde un balcón barroco, clama, brama, exclama, injuria, pero también reflexiona. Sin duda, este es el personaje más interesante que se retrata en el cuento.

5. Análisis de los americanismos en «Los gallinazos sin plumas»

El *Diccionario de americanismos* (DA), de la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE), representa un laudable esfuerzo por registrar los usos del español hablado en América. Sobre su importancia, Bravo García (2015) ha señalado:

Muchos de los componentes propios de las hablas americanas forman parte de la lengua de los medios de comunicación y globalización actuales; por ello, el conocimiento de las peculiaridades léxicas del español hablado en América es una cuestión actual y viva. (p. 183)

El DA tiene un «enfoque diferencial», el cual le ha valido algunas críticas. Sin embargo, en este enfoque se trata de evitar el *esencialismo* y los vocablos se registran sobre la base del uso del habla peculiar y actual en América Latina, es decir, comprendida o hablada en un espacio geográfico determinado. El DA contiene 70 000 entradas y 120 000 acepciones, un repertorio que brinda «una selección de voces, lexemas complejos, frases y locuciones usuales en el español que se habla en América, tanto en la forma como por los valores semánticos particulares» (Bravo García, 2015: 1).

5.1. Definición de americanismos

Ha habido diferencias en el planteamiento para designar qué es considerado propiamente un *americanismo*. No obstante, se ha llegado a un consenso respecto al uso del término: «Es congruente considerar como americanismo ciertos elementos léxicos y semánticos que revierten en una designación peculiar de América y, de forma especial, aquellas palabras que tienen su origen en una de las lenguas autóctonas del continente» (Bravo García, 2015: 179).

5.1.1. El concepto de americanismo en el DA

Para el DA, López Morales (2005) explica qué vocablo puede ser considerado un americanismo. Los criterios que describen un americanismo son los siguientes:

1) Lexemas procedentes de lenguas autóctonas de América y sus derivados: quinua, milpa. 2) creaciones léxicas originales: ñacurutu, sifirino; 3) Criollismos morfológicos: tortilla, quinua de castilla; 4) Lexemas de procedencia española con cambio o especificación de contenido semántico: águila, chote, estancia; 5) Arcaísmo españoles vivos en América: vidriera, botar(se); 6) Lexemas procedentes de otras lenguas, tanto antiguos en el español americano, como modernos entre los que se incluyen los afronegrismos: carro, ñinga. (p. 181)

Como antecedentes del DA están, principalmente, el *Diccionario del español de América*, de Marcos Augusto Morínigo, y el *Nuevo diccionario de americanismos*, de Günter Haensch (1993). Respecto al DA, este «ofrece una muestra perdurable de la génesis léxica del hablante de español como testimonio del devenir cultural y social de los territorios americanos, que nos permite conocer la lengua en el marco histórico de su identidad» (Bravo García, 2015: 7).

Del mismo modo, se resalta su importancia por constituir una «herramienta sólida para avanzar en la comprensión de la diversidad y la innovación léxica del español hablado en América» (Bravo García, 2015: 8).

Por todo esto, nos parece pertinente el análisis de los términos (americanismos) presentes en el cuento, en el marco de la revisión crítica del texto, como representaciones simbólicas de una territorio propio y común y de una identidad o forma en constante devenir.

Los americanismos que aparecen en el cuento son un total de ocho. Cinco sustantivos y tres verbos. En el siguiente análisis, se coteja contrastando la definición del diccionario con el sentido preciso que adquieren en el cuento. De igual manera, se especifica sobre el vocablo si este ayuda a precisar una vía de interpretación.

5.2. Análisis del corpus(americanismos)

a) Canillita canillita.

I. 1. m-f. *Ho, ES, Pa, RD, Ec, Pe, Bo, Py, Ar, Ur; Cb*, p.u. Persona que vende periódicos o loterías en la calle.

II. 1. m. *Bθ*. Limpiabotas.**En el texto:**

«A esta hora se ve también obreros caminando hacia el tranvía, policías bostezando contra los árboles, **canillitas** morados de frío, sirvientas sacando los cubos de la basura.» (1999: 91)

«La niebla se ha disuelto, las beatas están sumidas en éxtasis, los noctámbulos duermen, los **canillitas** han repartido los diarios, los obreros trepan a los andamios.» (1999: 93)

«Las beatas, los noctámbulos, los **canillitas** descalzos, todas las secreciones del alba comenzaban a dispersarse por la ciudad.» (1999: 100)

Comentario

Este vocablo aparece tres veces en el cuento. En todas las ocasiones, alude a la primera acepción que recoge el DA; sin embargo, consideramos que se restringe su uso en el texto más a un voceador o repartidor que a un vendedor de periódicos. El término tiene un origen literario: una pieza de teatro del uruguayo Florencio Sánchez, de título homónimo, de 1910. En ella, el personaje principal es un chico de pantorrillas flacas que vocea los diarios por la calle. En el cuento de Ribeyro, canillita forma parte de la suerte de cuadro de costumbres con que la historia inicia. Creemos pertinente señalar como curiosidad, además, al canillita como aquella persona que trae las noticias, que actualiza a los lectores y da cuenta de una realidad viva. Por otra parte, el sustantivo va acompañado del adjetivo *descalzos* y la frase adjetiva *morados de frío*, que apela —creemos que de forma eficaz— a la afectividad de los lectores. En la actualidad, el término ha pasado a referir a cualquier persona que vende periódicos o los expende en quioscos o bodegas (el *Diccionario de la lengua española* [DLE] lo registra como ‘vendedor callejero de periódicos’). No obstante, consideramos que no es muy empleado actualmente, con excepción del registro culto (su uso es conocido en textos literarios de la época).

b) Pericote**pericote.**

I. 1. m. *Ec: N, Pe, Ch, Ar, Ur*. Rata o ratón, generalmente de tamaño grande. (Muridae; *Rattus* spp.).

2. *Pe*. metáf. Niño pequeño. pop ^ afec.

En el texto:

«Se encuentran latas de sardinas, zapatos viejos, pedazos de pan, **pericotes** muertos, algodones inmundos.» (1999: 92)

Comentario:

Este vocablo destaca por su peculiaridad, pues refiere a una rata o ratón *americano*. En el texto, forma parte del paisaje degradado, de los residuos de la ciudad, de los desechos que buscan los niños entre la basura. Aunque el DA no lo señale, creemos que tiene un registro coloquial. Su expresión cobra un sentido que no presenta el término *rata*, pues tiende a adquirir un carácter sentimental. En este sentido, indicamos que se usa para designar a los niños pequeños, como lo señala la segunda acepción del término.

c) Zamarro

zamarro, -a.

2. adj/sust. *Pe.* p.u. *Referido a persona*, que no tiene vergüenza ni honestidad y solo busca su propio beneficio. pop + cult → espon.

3. *Pe.* p.u. *Referido a un niño*, malcriado o que actúa con picardía. pop.

4. adj. *Ho, ES, Ni.* *Referido a persona*, despreciable.

II. 1. adj. *Gu.* *Referido a una caballería*, no domesticada.

En el texto:

«—Mi querido Pascual! Hoy día te quedarás con hambre por culpa de estos **zamarros**». (1999: 93)

Comentario:

Este vocablo aparece una sola vez en el cuento, pero el empleo que le da el autor nos parece significativo. El vocablo alude a todas las acepciones escogidas, incluyendo su uso como adjetivo. Se ve en él una clara connotación que alude a la relación entre el abuelo y los niños, la cual es una relación de dominación, de poder. Su uso responde a cierto contexto (su empleo es conocido en la novela indigenista) para representar la procedencia y el carácter del poblador andino. Respecto al origen del término, su uso derivaría de la especie de pantalón de lana que se usa en ciertas zonas andinas americanas. El mismo DA lo señala:

1. m. *Pa, Vé;* m. pl. *Co.* Pantalón de cuero, con una parte abierta, que se usa para montar a caballo.

2. m. *Ec.* Pantalón de piel y lana de borrego o de cabra, usado por los jinetes en los páramos para protegerse del frío.

Por ejemplo, en la cultura cañari (Ecuador), una parte importante de la vestimenta es el zamarro, con sus usos y simbolismos; una prenda de uso exclusivo de los hombres que labran la tierra, pastorean el ganado y viven sobre los 3 500 metros de altitud. El zamarro es una especie de pantalón rústico confeccionado en cuero y lana de borrego, que también lo utilizan los indígenas de otros grupos étnicos de la Sierra. Pedro Solano, profesor indígena del Instituto Quilloac, relata: «Nuestros ancestros las elaboraban de forma manual, para protegerse de la lluvia en las alturas, durante las largas jornadas de trabajo». El apogeo del zamarro se dio en la época republicana, con el florecimiento de las haciendas. Para Gabriel Guamán, comunero, su reconstrucción representa la fuerza y el trabajo de esta etnia: «Vestimos el zamarro porque fue la prenda que usaban nuestros antepasados y aquí está parte de nuestra cultura». Según Pedro Solano, antiguamente el tipo, color y diseño del zamarro lo imponían el estatus y la clase social.

d) Garúa

garúa. (Del port. *caruja*, llovizna).

- I. 1. f. *Ho, Ni, CR, Pa, Co, Vè, Ec, Pe, Bo, Ch, Py, Ar; Ur*, pop. Llovizna fina y persistente. (**garuga; garuba**).

En el texto:

«Don Santos reflexionó, mirando al cielo donde se condensaba la **garúa**.» (1999: 96)

«La **garúa** había empezado a caer. La voz del abuelo llegaba.» (1999: 97)

Comentario:

Este vocablo aparece dos veces en el cuento. Designa una peculiaridad local: la llovizna fina. Junto a la neblina o la luna llena, forma parte del retrato de índole intemporal. A través de ellas, los personajes reflexionan, miran y actúan en el cuento. Da cuenta de la relación naturaleza-personaje.

e) Engreír

engreír(se).

- I. 1. tr. *Pa, Pe, Bo, Ar:NE*. Consentir demasiado a un bebé.
2. Cu, *RD, PR, Pe, Bo*. Mimar en exceso a alguien, en especial a un niño.

3. tr. prnl. *PR*. Encariñarse, apegarse una persona a alguien o a algo.

En el texto:

«Ellos no te **engrién** como yo. ¡Habrá que zurrarlos para que aprendan!.»
(1999: 93)

Comentario:

El texto hace referencia al cerdo. Da cuenta de la relación abuelo-animal. Alude a todas las acepciones.

f) Rengueando

renguear.

- I. 1. intr. *Mx, Cu, Pe, Bo, Cb, Py, Ur*. Cojear una persona o un animal.

En el texto:

«Sin decir nada soltó la vara, cogió los cubos y se fue **rengueando** hasta el chiquero.» (1999: 96)

Comentario:

Da cuenta de la distrofia del abuelo Don Santos. Señalamos que el autor no utiliza el término *cojear*, sino que prefiere este vocablo que, como señala el DA, se usa para referirse (también) a animales.

g) Jebe

jebe.

- I. 1. m. *Ec, Pe*. Hevea.

2. *Pe*. Caucho, sustancia procedente del látex extraído de la hevea.

En el texto:

«Tenía el pie hinchado, como si fuera de **jebe** y estuviera lleno de aire.»
(1999: 96)

Comentario:

Una especie de subproducto del caucho. Destacamos su origen natural y de insumo. En el texto, el autor se sirve de él de manera figurada para representar, gráfica y sensorialmente, la aficción que aqueja al personaje de Efraín. Su empleo está ampliamente registrado.

h) Parar

parar(se).

- I. 1. intr. prnl. *Mx, Gu, Ho, ES, Ni, CR, Cu, RD, PR, Co, Ve, Ec, Pe, Bo, Py; Cb, Ar, Ur*, vulg. Ponérsele erecto el pene a un hombre. pop.

2. *Mx, Gu, Ho, ES, Ni, CR, Pa, Cu, RD, PR, Co, Ve, Ec, Pe, Bo, Cb, Ar, Ur*. Ponerse alguien de pie.

3. tr. *Mx, Gu, CR, Pa, Cu, RD, PR, Co, Ve, Ec, Pe, Bo, Cb, Py, Ar, Ur*. Poner algo en posición vertical.

5. intr. prnl. *Mx, Gu, Ni, Pa, Cu, RD, Co, Ve, Pe, Bo*. Dejar la cama alguien que está acostado.

7. *Ni, Pe, Bo, Ar*; pop; *Ec, Cb*, p.u. Enfrentarse alguien, especialmente de manera arrogante o altanera, a otra persona. pop.

En el texto:

«—¡No me puedo parar!

Enrique cogió a su hermano con ambas manos y lo estrecho contra su pecho.» (1999: 101)

Comentario:

Se refiere a Efraín, enfermo, quien es ayudado por su hermano con el propósito de dejar la casa del abuelo al final del cuento. Alude a todas las acepciones recogidas, pero ponemos énfasis en la primera y séptima acepción. Tiene un registro coloquial o popular.

En el análisis de los vocablos, es posible reconocer dos clases: los que sirven al autor para apelar a emociones, a la afectividad del lector, y aquellos que lo ayudan a dibujar un paisaje para retratar la ciudad. Los primeros ayudan al narrador a establecer una comunicación afectiva, pues muestra vulnerables a los personajes, Efraín y Enrique, de modo que el lector se identifique con sus estados: la enfermedad física del primero y la felicidad, congoja, rebelión y alienación del segundo. Por otro lado, los sustantivos como *canillita*, *garúa* y *pericote*, le sirven al autor para retratar el paisaje urbano, conformado por esa «secreción de ánimas», los residuos de la ciudad moderna y el proyecto de desarrollo detrás de ella, en una recreación poética o metafórica de la ciudad; su recurrencia en el texto muestra la estrategia narrativa de Ribeyro al inscribir el texto en un lugar indeterminado, un no-lugar como punto de enunciación del discurso, pues instala la realidad de los hechos en una nebulosa mediante la construcción de un marco espectral, un espejismo amparado al recurrir de la neblina, una visión encantada que, sin embargo, sustrae de la realidad su realidad más específica. De igual modo, señala la concepción del autor de presentar el buscar entre la basura como una práctica social, como una costumbre

cotidiana que da felicidad a unos y retribuye en intereses a otros; al mismo tiempo, es reflejo de un *habitus* o una estructura mental que se manifiesta en el texto a través de la descripción detallada de la misma.

El siguiente cuadro presenta los americanismos encontrados en el texto:

	Sustantivos	Verbos
Paisaje	canillita (3) garúa (2) pericote	
Afectividad	zamarro jebe	engreír renguear parar

6. Conclusiones

Sin ser del todo consciente, ya fuera que lo quisiera o no, en la actitud del joven Ribeyro vemos reproducirse la matriz de sentidos, resonancias y lugares de lo barroco, de ese ser particular relacionado con su medio. Del epígono identificado con Kafka de los comienzos, el autor se independiza de su naturaleza más personal, del territorio propio, con miedo a lo externo que pueda contaminar una pureza, el autor definido por una forma y un contenido particular. Este rasgo de un tiempo peculiar y paradójico signa su entrada en la ciudad, se inserta en el medio cultural con un discurso sobre la marginación, el desamparo, la miseria y el poder. Es paradójico porque se materializa en un principio de individuación que consiste precisamente en trascender la circunstancia histórica específica a través de su entrada en la sociedad.

El discurso actualiza el conflicto entre la relación de dominación que atraviesa Latinoamérica desde tiempos de la Conquista. Ribeyro pone en juego unas prácticas discursivas en la voz del viejo Don Santos y en el retrato de los niños y del paisaje urbano marginal de Lima.

Desde el exilio, Ribeyro se reconoce a partir de la aprehensión de un tema y de la toma de la palabra escrita para mostrar ese tema como parte del entramado sociocultural de su origen. Se reconoce como latinoamericano, en la suerte de identidad en *devenir* que se venía forjando en el continente, pero a la vez se distancia y se abre a una realidad indeterminada.

Respecto al lenguaje, Ribeyro actúa como una suerte de «logófago», por ejemplo, cuando habla de lenguaje demótico para referirse al habla popular o coloquial. Su relación con la palabra escrita busca saciar su apetito de palabras consagradas y la conformación de fantasías.

BIBLIOGRAFÍA

- Asociación de Academias de Lengua Española. (2010). *Diccionario de Americanismos*. Madrid: Real Academia Española.
- BRAVO G., E. (2015). El diccionario de americanismos. Una aproximación formal al léxico del español en América. *Rivista di lingue, letteratura e culture moderne*, 3, 2015 (II).
- DÍAZ, V. (2010). Severo Sarduy y el método neobarroco. *Confluente*, 2(1), p. 42.
- ELMORE, P. (2002). *El perfil de la palabra: la obra de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Fondo de Cultura económica.
- FUENTES ROJAS, L. (2006). *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Fondo editorial cultura peruana.
- JIMÉNEZ, G. (2017). «Señor barroco»: algunas precisiones sobre lo barroco americano y el romanticismo en José Lezama Lima. ALAI. Recuperado de <https://www.alainet.org/es/articulo/183531>
- MATURO, G. (1991). La imaginación creadora en la teoría literaria hispanoamericana, en *Imagen y expresión. Hermenéutica y teoría literaria desde América Latina*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- MONTES, G. (2001). El mundo como acertijo. *La insignia*. Recuperado de https://www.lainsignia.org/2001/mayo/cul_069.htm
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española*, vigésima tercera edición. Madrid: España.
- RIBEYRO, J. R. (1999). *Cuentos*. Madrid: Colección Cátedra Letras Hispánicas. Edición de María Teresa Pérez.

**NO TODOS LOS SUBALTERNOS SON IGUALES: EL MIEDO
EN *HERENCIA*, DE CLORINDA MATTO**

**NOT ALL SUBORDINATES ARE THE SAME: FEAR
IN *HERENCIA (INHERITANCE)* BY CLORINDA MATTO**

Mercedes Mayna-Medrano

University of Pennsylvania

mervic@sas.upenn.edu

<https://orcid.org/0000-0001-7773-8255>

Resumen:

En este artículo examinamos la novela *Herencia* (1885), de Clorinda Matto. Nos concentramos especialmente en el personaje afroperuano del libro, Espíritu Cadenas, y cómo este es configurado como un objeto de miedo. A partir de la teoría de género y de las emociones, estudiamos cómo Espíritu, como personaje subalterno, no tiene ninguna posibilidad de ocupar un lugar en la nación de postguerra imaginada por Matto, a diferencia, por ejemplo, del personaje mestizo de Margarita. De esta manera, a través del análisis de la estética naturalista usada por la autora peruana, nos damos cuenta de que, desde su perspectiva, existen sujetos subalternos que pueden ser salvados e incorporados en la nación republicana. Las conclusiones a las que llegamos muestran que la novela, bajo la influencia del naturalismo y su determinación sobre la herencia, representa al personaje afroperuano como un objeto que causa miedo y que, por lo tanto, no puede ser salvado,



<https://doi.org/10.46744/bapl.202001.003>

e-ISSN: 2708-2644

pues se siguen alimentando estereotipos que vinculan lo afroperuano con lo erótico, lo sexual y lo contaminado en el siglo XIX.

Palabras clave: naturalismo, miedo, afroperuano, nación.

Abstract:

In this paper we examine the novel *Herencia* (1885) by Clorinda Matto. We focus especially on the book's Afro-Peruvian character, Espiritu Cadenas, and how he is configured as an object of fear. Based on the theory of gender and emotions, we study how Espiritu, as a subordinate character, has no possibility of occupying a place in the post-war nation imagined by Matto, as opposed to the mestizo character Margarita, for example. In this sense, through the analysis of the naturalistic aesthetic used by the Peruvian author, we realize that, from her perspective, there are subaltern subjects that can be saved and incorporated into the republican nation. The conclusions to which we arrive show that the novel, under the influence of naturalism and its determination over inheritance, represents the Afro-Peruvian character as an object that causes fear and that, therefore, cannot be saved, because stereotypes that link the Afro-Peruvian with the erotic, the sexual and the contaminated continue to be fed in the 19th century.

Key words: naturalism, fear, Afro-Peruvian, nation.

Fecha de recepción: 11/02/2020

Fecha de aceptación: 30/04/2020

1. Introducción

En la novela *Herencia* (1885), de Clorinda Matto, se narra la historia de dos familias: los Marín y los Aguilera. Los primeros son los mismos protago-

nistas de la canónica novela de Matto, *Aves sin nido*. Esta vez se encuentran en Lima y Margarita, su hija adoptiva, termina enamorándose de Ernesto Casa-Alta, con quien decide casarse y formar así una familia, que es la alegoría de la nación peruana. Por su parte, los Aguilera representan la clase alta limeña que debe extinguirse por su degeneración y falsos valores. La hija de este matrimonio, Camila Aguilera, termina casándose con el migrante italiano Aquilino Merlo, el cual había sido ayudado por la exlavandera de la casa, Espíritu Cadenas, quien hace el papel de celestina. Al final de la novela, Camila es víctima de violencia familiar por parte de su marido.

Mi propósito en este trabajo es mostrar, a partir de la teoría de las emociones y de género, que Espíritu está configurada a través del discurso del miedo, ya que, a través de la voz narradora, es señalada como un objeto que debe ser expulsado de la nación moderna por su triple condición de subalterna: mujer, pobre y negra. Su condición femenina es peligrosa, porque circula libremente por el espacio privado de la familia aristocrática criolla Aguilera, pues ha sido su lavandera; será esta condición, también, la que le permite tener una relación estrecha con Camila Aguilera, a quien influencia fácilmente por la débil herencia moral que esta ha recibido de su madre, Nieves Aguilera. Su condición racial es motivo de miedo, debido a que lo afro está asociado a lo sexual y corporal. Por tanto, Espíritu contamina a todo aquel que se relaciona con ella. Finalmente, es peligrosa por su condición de pobre, ya que la motivación económica será la que la impulse a «ayudar» al inmigrante italiano y dueño de una pulpería, Aquilino Merlo, en su afán de seducir a Camila, casarse con ella y así subir de estatus social. Entonces, estas condiciones serán las que constituyan a Espíritu Cadenas como un objeto de miedo que, por lo tanto, debe ser apartado de la nación imaginada por Matto.

2. La herencia femenina: el miedo y los males sociales en la postguerra del Pacífico

El contexto social del Perú en el que se produce la novela es el de la postguerra del Pacífico, en donde ciertos sujetos sociales provocan miedo en el imaginario del intelectual masculino y criollo. Este último se había visto vencido y feminizado durante la Guerra del Pacífico (1879-1883). A la par, durante este acontecimiento bélico, el negro y el indio se armaron

contra el enemigo chileno, salieron de su condición subordinada y casi invisible en los campos y casas de blancos, y lucharon «codo a codo» con los hijos de las familias criollas. Este momento, además, dejó constancia del surgimiento de una nueva figura intelectual: la mujer ilustrada. Antes de la guerra, ya había empezado a escribir tímidamente novelas, poemas, ensayos; a participar y organizar veladas culturales, y a dirigir revistas. Después de la guerra, hizo más visible su ingreso a la esfera pública. Es entonces cuando Clorinda Matto hizo aparición como directora de *El Perú Ilustrado*, uno de los diarios más importantes del Perú, así como su mejor producción novelística, la cual solo era comparada con la de Mercedes Cabello, otra mujer que escribió libros de «escándalo» para la época, como *Blanca Sol*, cuya temática era la prostitución.

Sin embargo, la situación de las escritoras peruanas finiseculares se complicó luego de incursionar en el género de la novela naturalista-realista. Este era considerado masculino por su lenguaje descarnado y su narrador *flâneur*, quien, en sus paseos por el espacio público, contaba las escenas de la vida cotidiana, especialmente del bajo mundo. Ya en 1889, Mercedes Cabello había sufrido una serie de críticas por su novela *Blanca Sol*, en donde una mujer de clase alta se vuelve prostituta. Sin embargo, como afirma Ana Peluffo, después de la publicación de *Herencia*, Cabello tuvo una opinión muy crítica por considerar que Matto dejó de ser mujer al escribir novelas naturalistas: «Las opiniones hostiles de Mercedes Cabello sobre *Herencia* no dejan de ser irónicas porque la comunidad intelectual la había acusado unos años antes a ella misma de los delitos en los que supuestamente incurría su colega» (2005: 229).

No obstante, según Flor Mallqui (2013), a pesar de las convenciones de la época, las novelas de Clorinda Matto sí se construyen desde un realismo-naturalismo, ya que buscan «mostrar los antagonismos latentes que impedían que el Perú se insertara en la modernidad» (p. 97). Esta situación tiene matices, ya que Matto sabe que hay ciertos mandatos que no puede sobrepasar y, por ende, dosifica su lenguaje. Para ello, incorpora elementos sentimentales que contrapesan los naturalistas, considerados masculinos. Como señala Peluffo (2005: 205), «en Clorinda Matto este “*plot of decline*” o “narrativa de la degeneración” convive con un culto a la domesticidad de filiación sentimental que

plantea la posibilidad de revertir los procesos de degeneración genética por medio de la influencia moral de la madre republicana».

El influjo de la madre republicana decimonónica, aquella que sirve a la nación desde el espacio sagrado del hogar (Peluffo, 2005: 77), sin embargo, tiene límites. Esto puede observarse en la relación madre-hija adoptiva entre Lucía Marín y Margarita, personajes centrales de *Herencia*. Es gracias a la influencia de la primera sobre la segunda que esta se convierte en una alegoría futura del ángel del hogar y, por tanto, fundadora de la familia burguesa, base de la nación peruana. En esta situación, la herencia racial andina de Margarita, quien es hija de una mujer indígena y un hombre blanco, es percibida como positiva por don Fernando Marín, esposo de Lucía. En oposición, no ocurre lo mismo con la comunidad afrodescendiente, representada por Espíritu. Ella es caracterizada a través de lo corporal y sexual, desde su físico hasta su oficio como prostituta. En otras palabras, a través de este énfasis de su cuerpo, está siendo representada como un ser contaminado. Al final, entonces, uno de los propósitos de la novela es expulsar el elemento afroperuano de la nación imaginada, pues son cuerpos contaminantes.

Ya desde el título, *Herencia*, el lector nota que la novela está marcada por el discurso científicista de la época, donde la raza determina naturalmente el destino de cada persona: «El corazón de Margarita es tan *puro como su sangre* [cursivas añadidas]; será una buena esposa, madre y ama de sus hijos» (1974: 207). No obstante, como bien afirma Peluffo, la tensión entre este científicismo y el sentimentalismo, «propio» de la retórica femenina de la época, hace que esta herencia adquiera en la novela también un aspecto educativo y moral: «Más adelante, sin embargo, se opta por una interpretación cultural del término en la que se afirma que los vicios y las virtudes femeninos se transmiten de madres a hijas a través de la educación moral» (2005: 227). Entonces, creo que es preciso reconocer que ambas herencias, la moral y la racial, juegan un rol importante en esta novela. Según esta lógica, no todas las razas expuestas a cierto ambiente y educación serán afectadas de la misma manera. Por ello, en el caso de la afroperuana Espíritu Cadenas, esta no puede ser salvada de la degeneración inherente a su raza y, a su vez, sus hijas podrían tener el mismo final si la Beneficencia Pública no se hace cargo de ellas. Sin embargo, Margarita, pese a ser mitad

indígena, sí puede ser salvada, ya que tiene una sangre robusta y, además, una educación moral intachable, aprendida de Lucía Marín.

En el caso específico de esta novela, el lector nota que es la herencia femenina la que determina la vida y comportamiento de cada individuo. De esta manera, se establece una serie de relaciones hereditarias femeninas positivas y negativas. Por un lado, se encuentra la herencia moral que Nieves Aguilera extiende a su hija Camila, y que se ve reflejada en opiniones como las de José Aguilera, padre de la joven: «- ¡Perra!... ¡perra!... sí señor... la madre... y se me entregó a mí... la hija; es *natural* que se entregue a otro... *¡la ley hereditaria!*... [cursivas añadidas] ¡perra! ¡perra!» (1974: 181). Se entiende de la cita que, así como la señora Nieves Aguilera tuvo relaciones sexuales prematrimoniales, también la hija puede hacerlo. Esto es «la ley hereditaria»: si la madre lo hizo, la hija lo hará. Evidentemente, la herencia de doña Nieves a su hija está relacionada a lo moral, al mal ejemplo y a las costumbres negativas. Por otro lado, distinto es el caso de Margarita Marín, quien recibió una herencia positiva:

La muchacha lleva *sangre robusta, pura*, está formada en la *inocente vida de serranías*, cuyo aire enriquece el oxígeno, desterrando ese azulamiento de la esclerótica que a los hombres de mi edad nos hace pensar en los hijos endebles, escrofulosos por el vientre materno, sí, por el vientre, raquíticos, de imaginación viva e inflamable como el vino de champagne, *terrible herencia* que yo deseo evitar a los hijos de Margarita. La muchacha *tampoco les llevará a las hijas de usted la herencia que llevan en su sangre las hijas de las mujeres aperradas* [cursivas añadidas]. (1974: 207)

Aquí se destaca la herencia genético-racial-ambiental, es decir, científica para la época, de Margarita, quien posee una herencia robusta e inocente de las serranías. Este es un aspecto importante a considerar, ya que implica que para Matto la base para la reconstrucción de la nación peruana tras la Guerra del Pacífico está vinculada con valorar positivamente la herencia indígena, encarnada en Margarita, quien es una mestiza (de madre india y padre blanco). Obviamente, a esto se suma la educación recibida por parte de Lucía Marín. Ella cumple un papel fundamental en la herencia moral y educativa que le brinda a la joven, y que, como

madre republicana, logra convertirla en el futuro ángel del hogar. Debido a ello, Margarita no heredará lo que las mujeres «aperradas», como doña Nieves, le heredan a sus hijas: los vicios que impiden la formación de una sociedad moderna. Su herencia, en cambio, es positiva. Después de lo visto, se puede afirmar que la novela se estructura sobre la base de la herencia femenina, tanto racial como educativa.

Vamos descubriendo, entonces, cómo en *Herencia* se problematiza la situación del sujeto femenino, el cual tiene la posibilidad de convertirse en un objeto de miedo. Para evitar esto, necesita ser encausado por las sendas de la contención sexual y la educación occidental. De este modo, uno de los cuerpos más temidos dentro de la novela es justamente el de la afroperuana Espíritu Cadenas. Ella, además de encarnar los males sexuales (prostitución, lujuria, etc.) que se creía que las mujeres negras heredan a sus hijas, simboliza, por su raza y su condición socioeconómica, una serie de vicios que contaminan y colaboran con la pérdida del honor de las familias peruanas.

En el caso específico de la comunidad de afroperuanas, Patricia Oliart menciona que los autores decimonónicos concebían que existía una gran cantidad de ellas en la Lima del siglo XIX. Su conclusión es que «su visibilidad era notoria para los habitantes de Lima. Y, en efecto, en la literatura de la época, las negras y mulatas son mencionadas numerosas veces y desempeñando diversos roles» (1995: 282). Esto, a su vez, nos ayuda a entender que las mujeres negras y mulatas transitaban con mucha libertad en el espacio público, lo cual sucede porque desempeñaban diversos roles laborales, como tamaleras, fruteras, verduleras, entre otros. Esta situación es importante debido a que, en el siglo XIX, se consideraba que el espacio «natural» de las mujeres era el privado y, en contraposición a él, el espacio público era de los hombres y de los avatares políticos.

Otro aspecto a considerar es también la presencia de la mujer negra en el espacio privado, especialmente como nodriza o ama de leche. Recordemos que, como sostiene María Emma Mannarelli, la maternidad se constituye como parte de la identidad femenina recién a fines del siglo XIX (1999: 358). Antes, era normal que alguna mujer negra o mulata amamante y críe a los hijos de las familias criollas, lo cual, además, era un

trabajo heredado desde la época de la esclavitud. Como sostiene Marcel Velázquez, siguiendo a Fox-Genovese: «la mujer [negra] trabajaba en el cuidado de los niños, la cocina, y se incorporaba a la familia de los amos como una sirvienta» (2001: 73). Es decir, ellas tenían un tránsito libre en el espacio familiar.

Esta situación es problemática, pues, ya desde textos del siglo XVIII en los que se evidencia un discurso «civilizador», se observa un temor a esta intimidad de las mujeres afroperuanas en las familias criollas, ya que se las concebía como elementos dañinos y contaminantes:

Existe un texto del *Mercurio Peruano* dedicado íntegramente a la nefasta influencia de las amas de leche (negras esclavas) sobre los niños y la totalidad de la familia. Se destaca la autoridad que adquiría la esclava sobre la niña que amamantó, sobre los otros criados e incluso sobre la madre que aceptaba pasivamente esa situación. El conflicto se plantea entre: una voluntad masculina que desea dividir y separar un tramado de poder en el ámbito privado, marcadamente femenino (la nodriza esclava-la niña-la madre) y la recuperación del control real de sus hijos. (Velázquez 2003: 64)

Vemos cómo ya muy inicialmente el problema del *sorismo*, la hermandad entre mujeres, causaba gran malestar a los sujetos masculinos. Esta situación se vuelve un mal que había que evitar, ya que la influencia de la mujer negra sobre las mujeres blancas, niñas, jóvenes y adultas, socavaba el poder del ciudadano masculino criollo. Este problema seguirá en el imaginario colectivo y lo vemos también en la novela *Herencia*, con algunos matices que analizamos más adelante.

Otro aspecto importante a señalar es la asociación entre sexualidad y cuerpo del sujeto afro, el cual causa miedo por su potencia. Como menciona Velázquez, «[e]sta tendencia formalizaba los temores de la clase dominante: el miedo a la rebelión, y la angustia ante la *potencia sexual de los negros* (temor de que violasen a las mujeres blancas y la envidia ante la *inagotable capacidad de goce sexual de las esclavas* [cursivas añadidas]» (2003: 66). Sobre este aspecto, un estudio realizado por

Francesca Denegri acerca de la presencia del sujeto negro en la obra *Eleodora*, de Mercedes Cabello, y *El ángel caído*, de Juana Manuela Gorriti, ejemplifica bien esta situación. En él, Denegri sostiene que este personaje, socialmente marginal pero simbólicamente central, «destaca por su sexualidad cruda y desenfrenada» (2003: 131). En el caso específico de las mujeres negras, algunos autores de la época aseguraban que «eran ellas quienes iniciaban sexualmente a los hombres» (Oliart, 1995: 282). De esta manera, este cuerpo subalterno está vinculado a lo erótico en la literatura peruana y en el imaginario colectivo de la época.

Esta situación no parece cambiar a finales del siglo XIX, sino que más bien parece reforzarse desde este cientificismo racista que existe en aquel momento. Como señala Oliart: «[S]e puede mostrar cómo el racismo de la sociedad oligárquica peruana, aunque tuviera antecedente inmediato en la Colonia, es activamente reformulado en el siglo XIX, con un discurso renovado y con propósitos bastante específicos» (1995: 262). Entonces, nos encontramos frente a la existencia, dentro del imaginario del peruano del siglo XIX, de un miedo a este cuerpo sexual. Esto se refuerza con la liberación de los esclavos, pues, «se percibe un temor posterior a la abolición de la esclavitud respecto a las dificultades que podría traer el disciplinar esa mano de obra liberada, ya que se decía que a los afroperuanos no les gustaba trabajar» (Oliart, 1995: 276).

En relación con la situación racial peruana, luego de la Guerra del Pacífico, el concepto de mezcla racial se vuelve un pasivo negativo para la nación. Como menciona Klaiber, «la victoria de Chile sirvió para confirmar, fortalecer y aún popularizar el mito de la superioridad racial chilena. Por otra parte, la guerra también tuvo como consecuencia la reacción justamente inversa en el Perú» (1978: 27). De hecho, como indica el autor, los indios fueron el principal blanco de ataque de la prensa de Chile. Junto con ellos, la mezcla de razas degeneraba al Perú según los chilenos:

Además de estas alegaciones acerca de las instituciones democráticas y capacidad para trabajar, la prensa chilena frecuentemente señaló la *homogeneidad racial* como uno de los factores importantes para explicar las victorias chilenas en la guerra. [...] Declaró el comentarista, airadamente,

que a diferencia de esa naciones (el *Perú* y *Bolivia*), *con sus 'indios aborígenes, negros o mestizos de varias castas'*, *Chile* se distinguió precisamente por su *unidad de raza* [cursivas añadidas] y por su asimilación de las mejores razas de Europa. (1978: 29)

Si bien el estudio de Klaiber se orienta a la problemática situación del indígena después de la guerra con Chile, es claro que también los negros fueron vistos como una raza que restaba oportunidades para la construcción de un Perú moderno. De hecho, como explica Basadre, la pérdida de la guerra no solo dejó una gran crisis económica en todo el país, sino un «complejo de inferioridad, el empequeñecimiento espiritual, perdurable jugo venenoso destilado por la guerra, la derrota y la ocupación» (2005: 11). Este fue el sentir de los intelectuales decimonónicos, como González Prada y Matto, que se comprometieron con la reconstrucción nacional desde las letras.

De esta manera, llegamos a un aspecto central de este trabajo y que se puede resumir en dos preguntas: ¿qué características convierten a un sujeto en un objeto del miedo? y ¿cómo se puede lidiar con este? Martha Nussbaum define el miedo como un sentimiento útil, que aparta a quien lo siente del peligro (2014: 386). Sin embargo, pese a este beneficio, el miedo tiene el problema de ser un sentimiento muy estrecho, ya que lo que termina importando es «el propio cuerpo del individuo que lo experimenta y, quizás, por extensión, su vida y las personas y las cosas directamente conectadas con ellas» (Nussbaum, 2014: 388). Es decir, es un sentimiento que termina cerrando a los sujetos hacia las fronteras más cercanas de sí mismos y los suyos, y que deja fuera a todo un número importante de otros. Sobre lo que ocasionaría, Nussbaum señala:

las personas pueden aprender a temer por un simple efecto asociativo a colectivos de personas a los que la cultura relaciona con lo invisible o lo oculto, o con lo artero o lo sinuoso: toda la sarta de estereotipos usados a lo largo de los siglos para demonizar a los grupos minoritarios. (2014: 388)

De esta manera, nos encontramos con un sentimiento que aleja a los unos de los otros, ya que convierte a algunos en un objeto de miedo,

el cual debemos mantener lejos de nosotros para cuidarnos de cualquier posible peligro.

Al igual que Nussbaum, Sara Ahmed explica cómo funciona el mecanismo del miedo a través de una economía afectiva; es decir, «it does not reside positively in a particular object or sign» (2004: 64). Por ende, el miedo circula entre nosotros y, por ello, necesitamos fijarlo para identificarlo y apartarlo: «If fear had an object, then fear could be contained by an object» (Ahmed, 2004: 65). Esto significa que identificar un cuerpo como nuestro objeto de miedo permite que este sea apartado y, por tanto, no amenace nuestro yo ni nuestra existencia, pero ¿cómo se vuelve un cuerpo un objeto de miedo? Ahmed, siguiendo las ideas de Homi Bhabha, explica que «[s]tereotypes seek to fix the meaning of the other, but the very repetition that is required to enable such a fixation renders them a site to insecurity to security» (2004: 64). Por ello, la repetición de estereotipos acerca de algún cuerpo permite que este se fije con ciertos significados que convierten ese cuerpo en un objeto de miedo, el cual debemos apartar de nosotros para evitar que nos haga daño y así estar seguros.

En ese sentido, Ahmed afirma que el miedo sirve para asegurar la relación entre los cuerpos. Los reúne y los aparta a través de los temblores que se sienten en la piel, en la superficie que aflora a través del encuentro (2004: 63). Entonces, el miedo es un sentimiento que sirve para organizar el espacio y las formas en que los cuerpos se mueven dentro de él: «fear works to contain some bodies such that they take up less space» (Ahmed, 2004: 69). Asimismo, cualquier apertura hacia el otro se ve como peligrosa, ya que el otro, gracias a la repetición de estereotipos antes mencionada, es interpretado a través de esta narrativa del miedo: «the response of fear is itself dependent on particular narrative of what and who is fearsome that are already in place» (Ahmed, 2004: 69). De este modo, el miedo es un sentimiento que nace como respuesta frente a lo que creemos es una amenaza. Esta situación se resuelve convirtiendo a un sujeto en nuestro objeto de miedo. Solo de esta manera podemos contenerlo y, así, apartarlo de nosotros. De esta manera, alejamos el peligro que supuestamente trae para nuestra existencia y la de los nuestros.

3. Espíritu, seres que asustan

En un análisis muy interesante de este personaje, Ana Peluffo sostiene que el nombre de Espíritu es irónico en la medida en que «su identidad deriva de la conversión de su cuerpo en mercancía» (2005: 225). Es decir, desde la lectura de Peluffo, hay un contraste entre el nombre que se le asigna, ligado a lo ideal, y lo que se ve en la novela, donde está más relacionado a lo corporal. A esta lectura que hace Peluffo me gustaría agregar aquella en la que el signifiante *espíritu* no esté ligado a lo espiritual-idealista, sino más bien a este espíritu sombrío que se cierne sobre los cuerpos vivos y luminosos. Entonces, Espíritu Cadenas es, desde su nombre, un personaje creado para ser temido, pues ensombrece la vida familiar de los Aguilera y termina por precipitar la destrucción del honor de la misma.

Es importante considerar, como sostiene Peluffo, que «[e]l sujeto narrativo oscila entre considerar a la mujer pública [como lo es Espíritu] como un personaje degradado por raza y clase (visión que toma del naturalismo canónico), o como una víctima de la sociedad y de la lujuria masculina» (2005: 222). Esto se observa cuando el sujeto narrativo se refiere a estos personajes como «criaturas desgraciadas» y señala la culpabilidad de la sociedad en esta situación. Sin embargo, creo que en esta oscilación para el caso específico del sujeto femenino negro, como lo es Espíritu, las restricciones en sus posibilidades de regeneración son más evidentes. En otras palabras, ella termina muerta y su deceso es publicado en el periódico *La Opinión Nacional* como aviso del peligro que encarna y un castigo a sus excesos. Por tanto, la forma en la que este personaje es configurado en la novela revela cómo este será imposible de ser salvado.

Un primer aspecto que se destaca es su físico: «morena alta, fornida, de caderas anchas y brazo hombruno, pero no sólo enflaquecida, sino chorreada, consumida por la escasez a que llegó después de la muerte de la señora Ortiguera, su madrina y protectora» (1974: 52). En este sentido, Peluffo señala que «[l]a Espíritu de *Herencia* no es una prostituta con pretensiones de clase, sino una 'ex-sirvienta mimada de casa grande', en la que el acceso a la prostitución ocurre más por necesidad económica que por predisposición genética» (2005: 223). En relación a esta afirmación,

me parece necesario analizarla con mayor cuidado. Es decir, es cierto que el declive de Espíritu inicia cuando se encuentra fuera de la protección de una mujer blanca, que podríamos considerar una posible madre republicana, y que accede a la prostitución por necesidad. Sin embargo, su cuerpo, como se describe en la cita anterior de la novela, la predisponía a este comportamiento erótico y sexual. En otras palabras, su mismo cuerpo-herencia genética la convierte en un sujeto sexualizado y potencialmente erótico. Este es un aspecto central para entender la configuración de este personaje afroperuano.

No parece pasar lo mismo con el sujeto mestizo Margarita, por ejemplo, quien, a causa de la educación que recibe por parte de los Marín, aprende a contener sus deseos «insanos» (los que sintió por Manuel, quien resultó ser su medio hermano) y termina posibilitando una relación fundacional con Ernesto Casa-Alta, representante de una familia aristocrática empobrecida:

Ernesto se contrajo por una conmoción nerviosa desconocida *para la virgen* y agarrándola fuertemente se llegó al altar sin soltar a su desposada de cuya blanca corona nupcial se desprendieron dos azahares en botón y cayeron al alfombrado de Bruselas, rozando en su caída la frente del *marido de Margarita*, quien repitió por tercera vez: - *¡Poseer es triunfar!* [cursivas añadidas] (1974: 247)

Como se observa en la cita, al final de la novela se consuma el matrimonio entre Ernesto y Margarita, y se insinúa la posibilidad de la fecundación, que traerá el triunfo para la fundación de una nación moderna en la que se unan la buena aristocracia y la burguesía con herencia serrana.

En cambio, en relación a Espíritu, se destaca su corporalidad y, con ello, se impide que ingrese en la comunidad imaginada ideal que Matto intenta esbozar. Como sostiene Mallqui:

los personajes *antibérvos* en *Herencia* como Nieves y Camila Aguilera, Aquilino Merlo y Espíritu Cadenas son representados a través de un lenguaje corporal y sexual, el cual tiene como función principal demostrar que estos sujetos son los entes que impiden la formación de una nación moderna. (2013: 105)

Entonces, en *Herencia*, se consolida la narrativa del miedo en relación al cuerpo negro, considerado sexual y erótico, lo cual es necesario para, como diría Ahmed, convertir a Espíritu en un objeto de miedo.

Además, Espíritu Cadenas, en correspondencia con estos atributos sexuales, posee un carácter despreocupado, en el que destacan sus inclinaciones hacia las fiestas: «Encendió la vela, examinó a sus dos hijas que con las cabecitas juntas, dormían como dos bolillas de azabache. Sacó los cinco billetes guardados y *regresó a la parranda* [cursivas añadidas], apagando la vela y asegurando la cerradura de la puerta» (1974: 110-111). De esta manera, Espíritu, pese a su pobreza, es capaz de gastar su dinero para solventar una fiesta. Esta acción evidencia las inclinaciones «viciosas» de este personaje al cual ni siquiera el amor de madre, que parece poseer, puede salvar.

En la cita anterior, Espíritu parece vacilar sobre lo que va a hacer al ver a sus hijas, pero su amor de madre, inherente a todo sujeto femenino desde la concepción de Matto, parece desaparecer bajo los vicios que forman su carácter. De hecho, el amor de madre la hace trabajar, pero, desde la voz narradora, se la juzga como parte de un grupo social ínfimo y lleno de vicios:

No obstante, en la *lucha por la doble existencia*, la suya y la de su hija, apeló a varias industrias, entre ellas la de corredora de muebles viejos, y fue siempre en descenso, hasta llegar a ser tamalera, oficio generalizado, pero socorrido, *sólo para dar pábulo a la crápula* [cursivas añadidas]. (1974: 53)

De esta manera, junto con otros personajes, Espíritu vive una vida llena de vicios, de la cual ni su «natural» inclinación al amor de madre puede salvarla, pues ganan en ella los vicios que, por su naturaleza también, posee. Así, sobre la necesidad:

la obligaba a frecuentar la *chingana* [...] y como consecuencia nacía la necesidad de *hacer la mañana y festejar el San Lunes* [cursivas añadidas], casi siempre en unión del celador de la esquina, de Cosme el mocho, carretero de oficio, del suertero don Policarpo leva larga, y de alguna cocinera en actual servicio. (1974: 53)

Podemos notar cómo, en la novela, Espíritu Cadenas se configura a través de una narrativa que la caracteriza como un ser contaminado. Esto sucede porque se desplaza con libertad por el espacio público al ser tamalera o visitar chinganas, lo cual, además, insinúa la situación de prostitución a la que ha llegado. Recordemos, como señala Peluffo, que «[d]e acuerdo a los postulados de la ideología doméstica liberal, la virtud del sujeto femenino era directamente proporcional a su mayor y menor grado de aislamiento con respecto al contaminado mundo de la carne y la política» (2005: 208). No obstante, también, su peligro reside en el fácil acceso que tiene al espacio privado y familiar de los Aguilera, lugar al que puede ingresar con libertad por haber sido previamente su lavandera. En ese sentido, es un cuerpo que circula con demasiada libertad; por ello, es necesario contenerlo y mantenerlo lejos de las familias criollas si no quieren contaminarse. El cuerpo de Espíritu Cadenas debe ir ocupando, en el vocabulario de Ahmed, cada vez menos espacio.

Además, la relación que establece con Camila es demasiado horizontal, lo que refleja la mala educación que esta ha recibido de su madre: «-Hola, Espíritu ¿de dónde pareces?- dijo Camila que llegó. - Aquí tiene *usté ñiita* a su morena que viene a saludármela. ¡Tan linda!- dijo ella llegándose en ademán de abrazarla e inclinando la columna dorsal con estudio manifiesto» (1974: 150). De hecho, se puede ver cómo Camila no tiene ningún reparo en expresar algún tipo de ademán cariñoso. De esta manera, el acceso libre por el espacio privado que tiene este cuerpo contaminado por los vicios del espacio público, sumado a su condición «natural» ligada a lo corporal, lo convierten en un objeto de miedo. Este debe ser identificado, contenido y apartado si es que se quiere evitar la ruina de las familias peruanas y, con eso, la imposibilidad de formar la nación moderna. Por ende, *Herencia* se convirtió en una advertencia: hay ciertos cuerpos que deben ser temidos y, en ese sentido, es necesario que se aparten. Las consecuencias de esta libre circulación se analizan con mayor detenimiento más adelante.

El motivo por el cual Espíritu Cadenas se convierte en objeto de miedo es porque cumple con una función celestinesca clave en la relación entre Aquilino Merlo y Camila Aguilera. En un artículo anterior (2012),

analicé la figura de la beata en *El Padre Horán* (1848), de Narciso Aréstegui. Propuse que este libro se concebía como una novela didáctica. En ella, se presentaban formas de ser femeninas y una de las que más se criticaba era la de la beata por concebírsela como un rezago colonial (religioso) que impedía la formación de la nación moderna. El mal que esta beata hacía estaba ligado a su comportamiento como celestina, en el caso de esa novela, entre el cura Horán y la niña Angélica. Considero que la misma función cumple Espíritu. Ahora, sin embargo, su cuerpo encarna un nuevo objeto de miedo: el de una raza considerada inferior, viciosa y contaminada.

De esta manera, en el encuentro entre Espíritu y Aquilino, nace en el pensamiento de este la posibilidad de seducir a Camila:

¡Hola! ¡Y qué preciosa que está la ña Camilita! Dios me la guarde.

Sí, que la guarde Dios. Está hermosa como las vírgenes de mi país, *de comérsela*»...

Y *cuidau*, pues, ño Aquilino, que *aquí muchos han venío con su cara y sus ojos de usté se han subío al trono*- dijo riendo Espíritu, levantando al mismo tiempo la caja de fósforos y la velilla de sebo envuelta en papel amarillo, y fijando su *mirada intencionada* en el rostro del vendedor.

Aquilino sonrió también, pero con una *sonrisa extraña*, chispearonle los ojos, y el corazón dio un vuelco en el pecho. [...]

Pudiera sí... pudiera no... doña Espíritu... si *usté* me ayuda.

[...]

Las palabras de Espíritu revoloteaban en su cerebro como moscas de Milán, picándole aquí y allá, hasta producirle la desazón calenturienta que determina los grandes crímenes, los heroísmos, o las simples infamias ejecutadas en el momento patológico. (1974: 47-48)

En la cita anterior, se puede notar que es Espíritu quien empieza a hablar sobre la belleza corporal de Camila, con lo que desata en Aquilino los bajos deseos que este posee, evidenciado en palabras como *comérsela*, una explícita referencia sexual. Espíritu, por su parte, reconoce las malas intenciones del italiano y las alienta al mencionarle que otros, con sus características, ya lo han logrado. Por tanto, son justamente las palabras de Espíritu las que impulsan los bajos deseos de seducción de Aquilino:

[...] y el deseo de poseer una por voluntad, deseo que dormía en el fondo del alma, *despertó sacudido por la voz de Espíritu: mejor dicho, así como la chispa que brinca del pedernal basta para encender la yesca, la pasión carnal y la codicia del dinero brotaron al roce de aquellas palabras animadoras. 'Otros que han venido con la cara de usted, se han subido al trono'* [cursivas añadidas]- se repetía Aquilino; y su fantasía se convertía en espejo de cuerpo entero, [...]. (1974: 49-50)

Por ende, Espíritu cumple un papel central en despertar en Aquilino la idea poco honorable de seducir a Camila y satisfacer sus deseos carnales y monetarios.

El segundo aspecto por el cual Espíritu cumple un rol celestinesco en la novela y, por ello, se convierte en objeto de miedo es su alianza estratégica con Aquilino Merlo. Es decir, no es posible que Espíritu sola precipite la desgracia de los Aguilera, sino que esto sucede por su unión con Aquilino. Él tiene la agencia necesaria para convertirse en el sujeto que desgracia a Camila y le impida ser un futuro ángel del hogar. Esta alianza los convierte en seres peligrosos. En relación con esto, Peluffo señala lo siguiente:

Uno de los ejes narrativos de *Herencia* es una 'ficción paranoica' que busca generar en el lector miedo y fobia por un inmigrante deshumanizado al que se asocia con la degeneración nacional. La otredad del inmigrante que no habla bien la lengua y que tiene hábitos y costumbres foráneos es difícil de asimilar a un proyecto nacional que somete las diferencias a un intenso proceso aculturador. En la antonimia semántica que se establece entre formas virtuosas y anti-virtuosas de masculinidad republicana, se coloca al inmigrante italiano en el segundo polo, por su falta de racionalidad y control a la hora de dominar sus pasiones. (2005: 235)

Entonces, en la novela, nos encontramos frente a un sujeto masculino que, como el sujeto negro del que hablábamos en la primera parte de este trabajo, es temido por su fuerza sexual y erótica:

Y sin meditar más que un segundo, se lanzó sobre la hija de doña Nieves, la más orgullosa dama de falsos pergaminos que rodaba carruaje en las calles de Lima; y ciñó su cintura con férreo brazo, la levantó en alto sobre sí, y al

mismo tiempo que sus *labios de fuego* profanaron los labios de carmín de la niña, la actitud de su cuerpo *profanó el alma de la virgen* [cursivas añadidas]. (1974: 81)

Se observa en la cita anterior cómo Aquilino Merlo procede sin pensar, es decir, como un ser animalizado que actúa pasional y no racionalmente. Su actitud sexual es tan potente que se «lanza» sobre su víctima, como si esta fuera una presa. Asimismo, sus labios son de «fuego», lo cual describe bien las emociones sexuales que vive en ese momento; lo más importante es que esa actitud termina por «profanar», cual sujeto sacrílego, a la virginal Camila.

De la misma manera, una forma en que Aquilino confunde a su víctima es a través de su físico, pues es guapo, ya que tiene «grandes ojos azules, su color róseo, sus patillas y bigotes finos, sedosos, rubios, sirviendo de marco a la dentadura de porcelana» (1974: 50). Por lo tanto, puede engañar a las mujeres que solo se fijan en el aspecto físico de los hombres, como Camila, sin preocuparse por las conveniencias morales y sociales de sus elecciones.

La alianza de Espíritu y Aquilino se hace realidad y, así, la intervención de Espíritu no queda en una simple idea, sino que ella se convierte en el instrumento efectivo a través del cual el italiano puede llevar a cabo sus planes:

¡Está *uste...* de cenársela! ... ¡Esos ojos!... buena que la habrá dado *usté* mi guapa- dijo Aquilino halagando a la morena con el tacto del hombre que ha viajado mucho y ha visto mucho, y que reconocía en aquella *mujer el instrumento preciso para llegar al desenlace de la historia de Camila*, [cursivas añadidas] iniciada con todas las probabilidades de éxito. (1974: 134)

De esta manera, Aquilino está seguro de que la afroperuana será el objeto a través del cual concretará sus planes deshonorosos, ya que sabe que Espíritu puede conseguir que él entre a la casa y, también, porque reconoce que puede comprarla con dinero. Es decir, ella no tiene la virtud suficiente para poder rechazar el dinero que él le ofrezca:

– *Usté* tiene la culpa, ña Espíritu, *usté* las compondrá todas. – Desde luego, y como *pa* mi ha de ser la mitra de *páo* me toca el buen servicio y la *iligencia*.
– Gracias, yo *no seré ingrato* [cursivas añadidas]. – ¡Guá! no será *uste* el santo primerito que yo ponga en trono de plata. (1974: 135)

En este caso, es claro que Espíritu no unirá gratuitamente a Aquilino con Camila, sino que está esperando una retribución monetaria por ello. Además, destaca de lo anterior que este no es un caso aislado, pues la afroperuana Cadenas conoce el oficio de celestina.

Por tanto, se podría afirmar que es el lazo entre la clase baja, migrantes y negros, lo que precipita la destrucción de las familias peruanas criollas. Así, tenemos a Espíritu quien, a través de la agencia de Aquilino Merlo, termina causando la deshonor de Camila, obviamente ayudada por la mala educación que esta recibe de su madre, Nieves Aguilera. De esta manera, Espíritu es un objeto de miedo. No obstante, en algún momento de la novela, este objeto, ya identificado por la voz narradora como contaminante, parece salirse de control, incluso para el propio Aquilino:

– Me entrego en sus manos, ña Espíritu, ña Espíritu– repetía Aquilino con ademanes que hicieron levantarse de su asiento a la mujer y decirle:
– *Güeno*: armo yo la canasta, y en la canasta...va *usté...put...la madre, put... la hija, put...la manta que las cobija*– agregó riendo la mulata y cerrando malisiosamente los labios, después de lanzar tamaño refrán, hizo una cruz sobre ellos.

El italiano se puso rojo como un tomate, mas, reponiéndose, contestó:

Trato cerrado [cursivas añadidas]; pero ha de ser de noche, porque de día no puedo dejar la tienda. (1974: 137)

La cita anterior es muy interesante, pues, hasta ese momento, Aquilino parece pensar que tiene bajo control a Espíritu, quien es considerada como un instrumento que él usa para su beneficio. Sin embargo, en esta escena, Espíritu parece corporizar una nueva imagen, la cual Aquilino no se espera, ya que se manifiesta su calidad de agente al usar un vocabulario soez («put...») y con una actitud maliciosa clara («cerrando maliciosamente los labios»). Esto causa en Aquilino un sentimiento de

vergüenza y de asombro («rojo como un tomate») ya que ve en Espíritu el reflejo patente de sus deshonorosos planes. En ese momento, no hay nada que esconder. La alianza ha sido sellada entre ambos personajes, socialmente marginales, pero simbólicamente centrales, en vocabulario de Denegri. Ambos se ayudarán y terminarán precipitando la deshonra de los Aguilera.

Es evidente también que Espíritu no necesita de Aquilino para idear el plan que la acercará a Camila: «Con que, trato de juez de paz: yo cumplo lo que ofrezco, y mañana será otro día, patroncito- dijo saliendo precipitadamente, *sin dar lugar a que el italiano le diese instrucciones de ningún género y pensando en la propina que le produciría aquel servicio* [cursivas añadidas]» (1974: 137). Espíritu actuará después para su conveniencia económica y construirá ella misma el plan que unirá a Camila y Aquilino, el que será la perdición de la primera.

Finalmente, como señalé anteriormente, la función celestinesca de Espíritu es facilitada por su entrada sencilla al espacio privado de los Aguilera. Como se indica en el libro, Espíritu fue lavandera de esta familia y, por ello, la conocen: «Pretexto de cocina o de lavado *no hae fartar*. Las mujeres son mujeres y los hombres son hombres- pensó ella y siguió su camino» (1974: 138). Se puede notar en la cita anterior que Espíritu es consciente de que puede ingresar al espacio privado de los Aguilera porque ha trabajado para ellos y ha tejido «redes de amistades» con las mujeres criollas. Por tanto, Espíritu decide buscar a Camila, quien la recibe:

¡Tan hermosa!- repitió la morena y llegándose más a Camila dijo a media voz:- *Ñiita*, ese Aquilino tan buen mozo, tan *arreglau*, tan simpático, está *loqueau* por hablar a *usté* dos palabras. Diz que si *usté* no lo concede dos palabras se tira un tiro ¡Jesús! está *loqueau*.

[...]

Mire *ñiita* que con esas cosas no hay que jugarse. Tantos hombres no se han *pegau* un tiro por cosa e *náa*. Yo seré la única que sepa. *¿Qué necidá* hay de que nadie se imponga de que *usté* hable o no hable?

¡Chist!

Si *ná* de malo hay tampoco. (1974: 150)

En la cita anterior, nos encontramos con la perfecta ilustración de la viveza de Espíritu, quien decide decirle a Camila que, si no recibe a Aquilino, este se va a suicidar, lo cual, de alguna manera, produce un efecto de compasión sobre la joven. Asimismo, se presenta como su amiga comprensiva: «Yo seré la única que sepa», y también distorsiona la moral de la joven, pues asegura que «nada de malo hay». Entonces, Espíritu tienta a la joven para que acepte ver a Aquilino, pese a que conoce cuál será el resultado de ese encuentro.

Además, ante el consejo de Espíritu, Camila recuerda que nada de malo hay en recibir a hombres, pues su madre, doña Nieves, hace lo mismo al recibir «visitas extrañas». Por tanto, aquí también interviene la herencia negativa de doña Nieves sobre su hija. Con esto, el libro nos da a entender que, si Espíritu logra tener alguna influencia sobre Camila, se debe a que ya está predispuesta por la mala herencia educativa y moral que tiene. En ese sentido, en esta conversación, la «maldad» de Espíritu se ve claramente: «Espíritu permanecía cerca de Camila con esa *frialdad estoica* del cansancio pasional que ya sólo saca fuerzas para *ayudar al mal de otros, mirado como un bien tras el engañoso prisma de las groseras exigencias materiales* [cursivas añadidas]» (1974: 151). Para Espíritu, esta situación es solo un trámite más. No tiene conciencia de que puede arruinar la vida de Camila. Entonces, ante la duda de esta, comenta: «¿Su mamacita de usted no recibía a tanto pobre, con *voluntá?*» dijo Espíritu precisando la contestación; pero al notar que la niña estaba turbada plenamente, aprovechó del silencio de Camila para decirle: Lo voy a traer, *ñiita* esta noche, de nueve para adelante. Sí, sí» (1974: 151). De esta manera, el poco juicio que le queda a Camila se ve opacado por la viveza de Espíritu. Esta última toma la decisión de pactar el encuentro entre Aquilino y Camila, aunque no haya recibido una respuesta afirmativa de la joven. Esto sucede por el alto grado de intimidación entre ellas y por la influencia que ejerce una sobre la otra.

Ya después de este acuerdo, Aquilino logra su cometido: seducir a Camila y tener relaciones sexuales con ella, lo cual le asegura su matrimonio y tener la fortuna de los Aguilera. No obstante, el destino de la joven termina siendo preocupante, pues está casada con un hombre abusivo:

[...] la persona de Aquilino Merlo, quien presa de una *alucinación mental* retrocedió ante su misma imagen y después, reaccionando, se *lanz*ó sobre el mullido lecho y *arrancando* de su sueño a la *mártir* [Camila] la derribó sobre el aterciopelado alfombrado de Bruselas exhibiendo un esfera de marfil bruñido en *cuya redondez estampó dos palmadas* [cursivas añadidas] cuyo sonido repercutió en el silencio de la madrugada. (1974: 242)

De esta forma, Camila es víctima de abuso doméstico por parte de su esposo alcoholizado, quien no repara en su condición de mujer embarazada («redondez»). La imposibilidad de que este matrimonio triunfe es evidente: Camila no es ni será un ángel del hogar. La lección pedagógica debió de ser clara para los lectores de libro: eduquen bien a sus hijas y no dejen la entrada libre a sus casas a seres de clases bajas, que se «ha comprobado», a través de una serie de narrativas de miedo, que están contaminados por vicios sexuales e insanos. Este cuerpo, ahora, tiene demasiada libertad para circular en el espacio privado y, al ser un objeto contaminado, podría causar daño si no es controlado. Si queremos evitar ese mal en el futuro y salvarnos, debemos hacer que ocupen el menor espacio posible dentro de la nación o, si es posible, expulsarlos de ella. Esto sería una cuestión de supervivencia de lo que somos o, para el caso peruano de Matto, para lo que quería que llegáramos a ser: modernos y civilizados.

Me gustaría destacar aquí, como ya indiqué antes, que la voz narradora siente una gran ambigüedad ante la situación de Espíritu. Por ejemplo, después de pactar el encuentro entre Aquilino y Camila, Espíritu piensa:

Felizmente la cosa no es con señora *casáa* que así podría entrar comején... yo, no, no, a las *casáas* ni por pensamiento... ¡*Jesú!* con doncellas en *estao* maduro, eso sí, que es prestar servicio, y luego... ¿caso lo hago yo por la plata de mi amo? no *señó*, por servir a ño Aquilino, que sea *icho* en *verdá*, es un mozo bien *plantao* ¡Esos ojazos! ... ¡*Jesú!* si parece que estoy *loquáa*... pero ha dicho la *ñia* que a las nueve, y... a las nueve y media, mi caserito ya sabrá a qué atenerse y la *ñiita* Camila a qué atenerse. Yo le debo *gratitú*, bueno, y los apuros que me quita con su *fiao* cuando ésas chillan...- Las últimas palabras recordaron a

Espíritu de sus hijas que amontonadas en un rincón de la cama dormían como dos conejos tiernos agazapados uno contra otro, y fue a tocarlas suavemente-. (1974: 176)

En la cita anterior, hay varios aspectos importantes. Uno de ellos es que Espíritu parece, de pronto, volverse un sujeto reflexivo y mostrar algo que solo había demostrado con sus hijas: cierto límite moral. Para ella, las mujeres casadas no son personas a las que ayudaría a tener una relación extramatrimonial. Lo segundo, también bastante complejo, es su declaración de que le hace el «servicio» a Aquilino porque le tiene estima y no por dinero. Antes, ya se había vislumbrado su interés monetario, el cual es sugerido a Aquilino, quien promete no olvidarse de ella (lo cual no será cierto, pues no le ayuda cuando se vuelve «Conde»). Por último, se remarca sus acciones guiadas por su necesidad de alimentar a sus hijas. Ante todo, se destaca su ser maternal, pero este no le es suficiente para salvarse.

Entonces, la ambigüedad de la narradora frente a Espíritu también podría leerse como una forma de reforzar el miedo que se debe sentir hacia ella, pues este sujeto social se convierte en un peligro, ya que no sabemos a qué atenernos con él y cuándo actuará mal o bien. Ante esto, el final de Espíritu debe ser su muerte y así ocupar el menor espacio posible dentro de la nación. Por ello, queda la advertencia de sus hijas. Se debe frenar la situación de esta clase social si es que no se quiere repetir los peligros ya narrados en la historia:

Infeliz mujer- Ayer dejó de existir en el hospital de Santa Ana una *infeliz mujer, mulata de raza y de nombre Espíritu Cadenas*, que deja en el mayor *desamparo dos criaturas del sexo femenino* contando una cuatro años escasos y otra seis años aproximadamente. Estos casos de orfandad *vienen repitiéndose* con dolorosa frecuencia, y sería de desear que la *Beneficencia Pública* [cursivas añadidas] que dispone de medios más que suficientes *crease un asilo* de abandonados. (1974: 239-240)

La beneficencia pública, es decir el Estado, debe asumir la educación y el cuidado de estas personas para evitar el peligro que entrañan a una

nación que quiere concebirse como moderna. La pregunta que queda sería la siguiente: ¿Podrían las hijas educadas (aculturadas) por Espíritu ingresar a la nación imaginada por Matto? No parece haber una respuesta definitiva para ello. Sin embargo, la sociedad peruana actual parece responder que aún quedan muchos problemas socio-raciales-culturales por resolver en el Perú para configurar una verdadera nación.

4. Conclusión

En este ensayo he presentado cómo, en la novela *Herencia*, de Clorinda Matto, Espíritu Cadenas, el personaje afroperuano, es construida a través del sentimiento del miedo, el cual la convierte en un objeto contaminado que es apartado con el fin de no dañar el futuro de la nación. En ese sentido, he expuesto cómo esta novela está influenciada por el naturalismo, aunque con ciertos límites propios de la situación problemática que las mujeres escritoras finiseculares tienen con este género. Es claro que, en esta obra de Matto, se observa en la herencia femenina, la cual determina las relaciones de salvación o perdición. Asimismo, se reactualiza y evidencia cómo circula en el imaginario decimonónico, y por qué no hasta ahora, una narrativa del miedo hacia el sujeto afroperuano, el cual es alimentado por una serie de estereotipos que, para el caso de esta novela, lo vinculan con lo erótico y sexual.

En relación a Espíritu Cadenas, se destacó su configuración corporal, sexual y viciosa, la cual termina por justificar su deceso y representa la necesidad de que este tipo de sujetos sociales ocupen simbólicamente cada vez menos espacio en la nación. Ella cumplió un papel celestinesco entre Aquilino Merlo y Camila Aguilera, el cual se materializa de diversos modos. Uno de ellos es que Espíritu impulsa el deseo de Aquilino por Camila y posibilita que este tenga éxito. Funda, además, una alianza estratégica con el inmigrante italiano que terminará precipitando la decadencia física y moral de Camila, lo que imposibilita que se convierta en un futuro ángel del hogar. Al final de la novela, su fácil acceso al espacio privado termina siendo denunciado como el modo en que este sujeto social precipita la deshonra de las familias peruanas.

Entonces, el sujeto afroperuano, desde *Herencia*, ha sido construido para ser temido. No es posible que, en la representación que se hace de Espíritu Cadenas dentro de la novela (es decir, sin una educación occidental), esta clase social sea simbólicamente salvada, sino que su muerte se convierte en necesaria. Esto no sucede con Margarita Marín, mestiza aculturada, que se vuelve, por su herencia serrana y su educación occidental, en la fundadora de la nación peruana moderna imaginada por Matto.

BIBLIOGRAFÍA

- AHMED, S. (2004). The affective politics of fear. *The cultural politics of emotion*, pp. 62-81. New York: Routledge.
- BASADRE, J. (2005) [1968]. Historia de la República del Perú (1822-1933). Lima: El Comercio.
- BOLUFER, M. (1998). *Mujeres e ilustración. La construcción de la feminidad en la ilustración española*. Valencia: Instituto Alfons El Magnanim y Diputació de valència.
- DENEGRI, F. (2003). Distopía poscolonial y racismo en la narrativa del XIX peruano. En Scarlett O'phelan y Margarita Zegarra (eds). *Familia y vida cotidiana en América Latina. Siglo XVIII-XX*, pp. 117-135. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- KLAIBER, J. (1978). Los "cholos" y los "rotos": actitudes raciales durante la Guerra del Pacífico. *Histórica*, II (1), 27-37.
- MANNARELLI, M. (1999). Sexualidad y cuerpo femenino. Nuevos discursos y transformaciones sociales en Lima a fines del siglo XIX y principios del XX. En Zegarra, Margarita (ed.). *Mujeres y género en la historia del Perú*, pp. 347-363. Lima: CENDOC-MUJER.
- MALLQUI, F. (2013). *En busca de la nación moderna: la representación fantasmática de la modernidad en "Herencia" de Clorinda Matto de Turner (1895)*. Tesis de Maestría en Literatura. Lima: Pontificia Universidad Católica de Lima, Escuela de Postgrado.
- MATTO, C. (1974) [1895]. *Herencia*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- MAYNA, M. (2010). La figura de la beata en *El padre Horán* (1848): la nación, el discurso moderno y la mujer. *Boletín del Instituto Riva Agüero*, (35), 89-101.

- NASH, M. (s/f). Identidades de género, mecanismo de subalternidad y procesos de emancipación femenina. *CIDOB D'Afers internacionals*, (73-74), 39-57.
- NUSSBAUM, M. (2014). Los enemigos de la compasión: el miedo, la envidia, la vergüenza. *Emociones políticas. ¿Por qué el amor es importante para la justicia?*, pp. 379-455. Barcelona: Paidós.
- OLIART, P. (1995). Poniendo a cada quien en su lugar: estereotipos raciales y sexuales en la Lima del siglo XIX. En Aldo Panfichi y Felipe Portocarrero (eds). *Mundos interiores: Lima 1850-1950*, pp. 261-288. Lima: Universidad del Pacífico.
- PELUFFO, A. (2005). De Killac a Lima: Modelos y anti-modelos de virtud republicana en *Herencia*. En *Lágrimas andinas: Sentimentalismo, género y virtud republicana en Clorinda Matto de Turner*, pp. 203-246. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana / Universidad de Pittsburgh.
- VELÁZQUEZ, M. (2003). Las mujeres son menos negras: el caso de las mujeres esclavas en la Lima del siglo XIX. En Narda Enriquez, Narda (ed.). *El hechizo de las imágenes. Estatus social, género y etnicidad en la historia peruana*, pp. 57-97. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

Bol. Acad. peru. leng. 67. 2020 (103-137)

**DIEGO MEXÍA DE FERNANGIL: CUATRO SIGLOS
DE UN LIBRO SIN EDITAR**

**DIEGO MEXÍA DE FERNANGIL: FOUR CENTURIES
OF AN UNEDITED BOOK**

María de Fátima Salvatierra

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

maria.salvatierra@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-2552-3217>

Al doctor Luis Jaime Cisneros, *in memoriam*

Resumen:

El presente artículo trata sobre el único manuscrito de la obra de Diego Mexía de Fernangil, titulada *La segunda parte del Parnaso Antártico de divinos poemas* (1617), que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Francia, inédita hasta la fecha. Se describen los estudios y ediciones parciales que se han hecho del texto, se señala su importancia, y se propone su edición paleográfica y modernizada.

Palabras clave: Diego Mexía de Fernangil, poesía peruana, siglo XVII, edición.



<https://doi.org/10.46744/bapl.202001.004>

e-ISSN: 2708-2644

Abstract:

This article is about on the unique manuscript of the work by Diego Mexía de Fernangil entitled *La segunda parte del Parnaso Antártico de divinos poemas* (1617) [*Antarctic Parnassus, Part Two: Poems of the Divine*], which is located in the National Library of France, unpublished until now. It describes the studies and partial editions that have been made of the text, points out its importance, and proposes its palaeographic and modernized edition.

Key words: Diego Mexía de Fernangil, Peruvian poetry, 17th century, edition.

Fecha de recepción: 12/02/2020

Fecha de aceptación: 25/04/2020

Diego Mexía de Fernangil fue hijo legítimo de Diego Mexía de Fernangil y de Juana de Cabrera, según figura en un testamento (Quisbert Condori, 2011: 270). Nació en Sevilla, pero no se ha podido determinar su fecha de nacimiento.

Alrededor de 1593 ya se encontraba en Lima, donde se dedicó a diferentes actividades comerciales. Al respecto, Juan Gil afirma que Diego Mexía de Fernangil debía de ser «una persona joven y vigorosa» (Gil, 2008: 69) para poder realizar todos los viajes que implicaba su trabajo mercantil en el extenso virreinato peruano (anduvo por Lima, México, Potosí). Negociaba diferentes productos, entre ellos, libros (tal como su padre lo hacía en España), y también fue inversionista, o lo que modernamente se conoce con el nombre de bróker (Gil, 2008: 77). En esta actividad financiera, también participaba su esposa, doña María de Miranda, joven extremeña de Zafra con quien se casó el 13 de agosto de 1590.

La vida literaria de Diego Mexía de Fernangil estuvo ligada a la Academia Antártica (bajo el seudónimo de Delio), publicó una obra en su natal Sevilla: la *Primera parte del Parnaso Antártico* (1608); quedó manuscrita

e inédita *La segunda parte del Parnaso Antártico*. Se desconoce, hoy en día, el paradero de la supuesta tercera parte, que el poeta manifestó ya tenerla lista en la dedicatoria al príncipe de Esquilache: «con la begnidad que espero embiaré La tercera parte, donde | terná U ex.a no la menor en sus dignissimas alabanças» (fol. fv.^o).

En Potosí, también se relacionó activamente con la intelectualidad de la época, por ejemplo, con los León Pinelo, con los españoles nobles y ricos de la cofradía de la Santa Vera Cruz y con los del Santo Oficio. Además, debió interactuar con otros destacados escritores del lugar.

Murió en enero de 1634 en Potosí (Quisbert Condori, 2011: 267) aunque no está precisado el día exacto en los documentos que obran sobre su defunción.

1. Diego Mexía de Fernangil y el Humanismo

Valbuena Prat afirma que «el humanista de la generación de Felipe II revestía un aspecto escriturario y teólogo, junto al conocimiento de las antigüedades clásicas» (1960: 575). Diego Mexía de Fernangil personifica esta caracterización en *La segunda parte del Parnaso Antártico de divinos poemas*, en la que aparece el hombre religioso y doctrinario (fue «ministro del Santo Oficio de la Inquisición, en la visita y corrección de los libros») y también se encuentra el escritor que transporta la tradición grecolatina a su poesía. Diego Mexía de Fernangil incorporó a la literatura peruana estos dos elementos fundamentales de su formación humanista, pero les otorgó un matiz particular de crítica social respecto al entorno en que les tocó vivir.

Diego Mexía de Fernangil no solo desarrolló el aspecto religioso en *La segunda parte del Parnaso Antártico*, sino también incluyó temas e intereses teológicos en «El discurso en loor de la poesía» de la *Primera parte del Parnaso Antártico* (1608). Estos temas también están presentes en muchas otras piezas literarias de los más representativos miembros de la Academia Antártica.

El otro punto de la formación humanista de Diego Mexía de Fernangil, alusivo a su «conocimiento de las antigüedades clásicas» (Valbuena

Prat, 1960: 575), tan presente en *La segunda parte del Parnaso Antártico*, ha sido extensamente estudiado también en la *Primera parte del Parnaso Antártico* por Juan Gil en su trabajo titulado «Diego Mexía de Fernangil, un perulero humanista en los confines del mundo» (2008).

2. Las primeras menciones del texto

Las primeras noticias que tenemos de *La segunda parte del Parnaso Antártico* provienen del propio autor, en el siglo XVII. No se volvería a hablar de esta obra hasta el siglo XIX cuando José Toribio Medina la encontró en la Biblioteca de París. Luego, muchos estudiosos la han examinado. Veamos las principales referencias:

1. **1608:** Diego Mexía de Fernangil anunció la segunda parte en la dedicatoria a don Juan de Villela que se encuentra en la *Primera parte del Parnaso Antártico*, de la siguiente manera: «A quien suplico, que recibiendo esta Primera parte de mis obras amatorias debaxo de su proteccion, *disponga el animo para acetar la segunda*, i a mi por uno de los mas aficionados servidores de v. m.» (1608).
2. **1878:** José Toribio Medina, en su *Historia de la literatura colonial de Chile*, describió la segunda parte en una nota al pie de página cuando comentó la *Primera parte del Parnaso Antártico*. Transcribimos la cita *ad pedem literae* de la edición de 1878:

⁴ La segunda parte del Parnaso Antártico de divinos poemas, dirigida al exelentísimo Príncipe de Esquilache, uirei y capitan jeneral del Perú por el Rei nuestro Señor, por Diego Mexia de Fernangil, ministro del Santo Oficio de la Inquisición en la visita y correccion de los libros, y natural de la ciudad de Seuilla, existe manuscrita en la Bib. Nac. de Paris.

Aludiendo su autor a una de las *Empresas y Simbolos* que el padre del principe habia publicado en Praga, siendo embajador cerca de Rodulfo 2.º, y en los cuales se pinta a una nave esperando desaparejada en el puerto que pase el tiempo riguroso del invierno, dice que es lo que mas bien retrata su estado «pues habiendo por espacio de estos ocho años últimos corrido por mis negocios tan deshecha tormenta, que habiendome

llevado los mas de los bienes que llaman de fortuna, me recoji en esta imperial villa (Potosí) con mi familia como en seguro puerto, esperando pasase el rigor desde airado invierno, i donde con quietud he gozado de los bienes del entendimiento, sobre quien no tiene la fortuna dominio ni imperio alguno. He desenvuelto muchos autores latinos, i he frecuentado los umbrales del templo de las sagradas musas».

Se compone esta segunda parte de doscientos sonetos sobre la vida del Cristo, i su historia es la siguiente: el padre jesuita Jerónimo Natal publicó una vida de J. C ilustrándola con ciento cincuenta i tres estampas, «las cuales habiendo venido a mis manos en esta villa Imperial de Potosí, cebado de la variedad i elegancia de las imágenes, comencé con atencion i devocion a remirar i contemplar los pasos de aquella soberana vida de nuestra vida, i vi que desde la Encarnacion deste piadosísimo Redemptor todo fue nuestro i para nosotros. I allí arrebatado en su amor, en agradecimiento de tantas mercedes con mi tosca i mal limada musa me dispuse a consagrar a cada estampa un soneto castellano». Mandé, agrega Mexía, *el año pasado de catorce* a España los sonetos «puestos en la mayor perfeccion que pude» para que pasasen a imprimirse a Amberes i se acompañasen en un solo cuerpo de las estampas».

«No ignoro, añade, que los sonetos no son para seguir hilo de alguna historia, por ser un jénero de compostura que dispone i remata un concepto cabalmente con suma perfeccion»; i despues reconoce tambien que en la parte en que ha podido ir con más libertad sin sujetarse a la tarea de la esPLICACION de las estampas, su pluma ha corrido mas fácil. «No digo esto por escusar mis ignorancias; antes confieso que tengo muchas para tan alta empresa, i conozco que en 33 años que ha salí de España es ya otro el lenguaje i otra la perfeccion i altura de la poesía, pero con esta que entonces traje i acá se ha disminuido, quise hacer este servicio a aquel Señor que estimó en mas el cornadillo de la pobrecita que las magnificas ofrendas de los ricos i poderosos... Es esta mi poesía como los ídolos que Alcibiades consagraba al dios Sileno que en lo exterior eran feos i mal compuestos i dentro de sí encerraban joyas i piedras preciosas, i ningunas de mas valor ni estima que las obras de Cristo N. S. Estas son las que te ofrezco para que si el cielo te hubiese concedido el don poético divino, lo emplees en servicio deste gran Señor... i es mui justo que todos los que nos preciamos de cristianos alabemos i engrandezcamos a este Señor tan grande... Nosotros, pues como hijos alabemos su nombre, contemos

sus hazañas, celebremos su vida i regalémonos con su muerte, i todos en tal sujeto empleen las almas, las lenguas i las plumas, supliendo con la elegancia i artificio de sus metros las muchas faltas de estas mias». El libro tiene 195 fojas en 8.º, de letra mui pequeña; está ricamente empastado, con las armas de Esquilache pintadas en una de las primeras pájinas i grabadas en las tapas, i contiene ademas de la vida de Jesucristo, una *Epístola a la Serenisísima Reyna de los Anjeles*, Santa María Virgen; *La Perla de la Vida de Santa Margarita vírgen i mártir*, dirigida al licenciado Alonso Maldonado de Torres; una *Oracion* en alabanza de la Señora Santa Ana; *Las Novísimas*; una *Egloga* del Buen Pastor, i otra del Dios Pan al Santísimo Sacramento (1878: 196-97, nota 4).

Esta es una descripción detallada inicial del manuscrito. Posteriormente, Medina repitió esta descripción en su *Biblioteca Hispano-americana (1601-1650)*; además, transcribió el fragmento de una carta fechada el 4 de enero de 1575 sobre los negocios de Mexía en el Cuzco (Medina, 1900: 91).

3. 1892: Alfred Morel-Fatio, en su *Catalogue des manuscrits espagnols et des manuscrits portugais*, describió el manuscrito como sigue:

599. «La segunda parte del Parnaso antartico de divinos poemas, dirigida al excelentissimo principe de Esquilache, virrei i capitan general del Piru por el Rey nuestro señor, por Diego Mexia de Fernangil, ministro del sancto officio de la inquisicion en la visita y correccion de los libros y natural de la ciudad de Sevilla. Año de 1647» (il y avait d'abord 1617). Dans sa dédicace à D. Francisco de Borja, prince d'Esquilache, l'auteur parle de la première partie du *Parnaso antártico*, imprimée à Séville en 1608 (voyez P. Salvá, *Catálogo*, n° 783), et aussi de la troisième partie, qu'il dit être achevée comme la seconde. Cette dédicace est datée de Potosi, 15 janvier 1617, et suivie de la signature autographe de l'auteur. Dans l'avis au lecteur, Mexia explique que les sonnets sur la vie du Christ, qui forment la partie essentielle de ce recueil, avaient été composés dans le principe pour en faire un commentaire aux estampes du père Hieronimo Natal, de la Compagnie de Jésus, puis qu'ayant renoncé à ce projet, il a porté le nombre de ces sonnets de 153 à 200, et s'est décidé à les faire imprimer séparément. Au f. j, se trouve une estampe représentant le Christ. Les fol. 1-101 v° sont occupés par les

sonnets sur la vie du Christ; le reste du volume (fol. 102-195 v^o) est rempli par diverses poésies religieuses, dont trois portent des dédicaces à «Alonso Maldonado de Torres, presidente en la real audiencia de los Charcas, i agora oidor del consexo real de las Indias»; à «Leonor de la Trinidad, fundadora y abbadesa de las monxas descalças de la limpia conception del monasterio del s^{of} S. Josef en la ciudad de los Reyes del Piru», et à «Diego de Portugal, del consexo del rey n^{ro} s^{of} y su presidente en la real audiencia de los Charcas». Papier. Reliure aux armes des Borja. 209 feuillets. 205 millimètre sur 150. Année 1617.— [Classement de 1860, n.º 389; Oratoire, n.º 241] (1892: 209)

Actualmente, esta es la reseña que ofrece la Biblioteca Nacional de Francia sobre este códice.

4. 1895: Marcelino Menéndez y Pelayo describió —en una nota al pie de página— este manuscrito de *La segunda parte del Parnaso Antártico de divinos poemas* en la revista *La España Moderna*, donde indicó en el inicio que deseaba «subsanan aquí la omisión de la segunda parte». Transcribimos la cita completa:

De Diego Mexía traté en el capítulo concerniente al Perú, de mi *Antología de poeta hispano-americanos*; pero quiero subsanan aquí la omisión de la segunda parte inédita de su *Parnaso Antártico*; que se conserva en la Biblioteca Nacional de Paris (número 599 del catálogo de Morel-Fatio). El manuscrito perteneció al virrey principe de Esquilache, cuyas armas lleva, y a quien fue dedicado por el propio *Diexo* (sic) *Mexía de Fernangil, ministro del Santo Oficio de la Inquisición en la visita y corrección de los libros, y natural de la ciudad de Sevilla*. El autor residía entonces en la villa de Potosí, después de haber perdido la mayor parte de su fortuna en la «deshecha tormenta que corrió por sus negocios». De todo ello se consolaba con el cultivo de las letras, «desenvolviendo muchos autores latinos y frecuentando los umbrales del sagrado templo de las Musas». «Conozco (añade) que en treinta y tres años que ha sali de España, es ya otro el lenguaje y otra la perfección y alteza de la poesia, pero con esta que entonces traje y acá se ha disminuido, quise hacer este servicio a aquel Señor que estimó en más el cornadillo de la pobrecita que las magnificas ofrendas de los ricos y poderosos... Es esta mi poesia como

los idolos que Alcibiades consagraba al dios Sileno, que en lo exterior eran feos y mal compuestos, y dentro de si encerraban joyas y piedras preciosas, y ningunas de más valor ni estima que las obras de Cristo Nuestro Señor».

Esta segunda parte, en efecto, es de carácter enteramente distinto de la primera, pues solo contiene versos religiosos. Ocupan la mayor parte del tomo doscientos sonetos sobre la vida de Cristo, escritos con idea de que acompañasen a unas estampas del P. Jerónimo Natal, de la Compañía de Jesús. Después se encuentran una Epístola a la Serenísima Reyna de los Angeles, Santa Maria Virgen; La Perla de la vida de Santa Margarita, Virgen y Martir; dirigida al licenciado Alonso Maldonado de Torres, presidente en la Real Audiencia de las Charcas, y luego oidor en el Consejo de Indias; una *Oración en alabanza de la Señora Santa Ana*; *Las novísimas*, una *Égloga del Buen Pastor*; y otra *del Dios Pan* al Santísimo Sacramento (1895b: 108-9, [1]).

Menéndez y Pelayo, en su descripción, retoma varias de las citas textuales extraídas del manuscrito que hizo Medina en 1878, a la par que declara que el trabajo de J. T. Medina es «obra de grande erudición, que nos ha sido muy útil en nuestro trabajo» (1895b: 107).

Esta misma descripción se publica, nuevamente, en el mismo año (Menéndez y Pelayo 1895a) y, póstumamente, en el libro *Historia de la poesía hispano-americana* (1913).

5. 1914: José de la Riva-Agüero, en su disertación (1914)¹ leída en el *Congreso de Historia y Geografía Hispanoamericana*, publicada en 1914 y titulada «Diego Mexía de Fernangil, poeta sevillano del siglo XVI, vecindado en el Perú y la segunda parte de su *Parnaso Antártico*, existente en la Biblioteca Nacional de París», aborda la vida y obra conocidas de Mexía en aproximadamente 43 pá-

1 En la edición de las obras completas de Riva-Agüero, se señala que este mismo estudio se «reprodujo parcialmente posteriormente en la revista *Cultura*, n.º 1-3, Lima, junio-agosto 1915. En 1954, con ocasión del X aniversario de la muerte de Riva-Agüero, la revista *Histórica* (Órgano del Instituto Histórico del Perú, Lima, tomo XXI, pp. 37-75) lo recoge íntegramente con una breve introducción de Raúl Porras Barrenechea (pp. 5-8)» (Pacheco Vélez y Varillas, 1962: 108).

ginas. Este trabajo podemos dividirlo en tres grandes secciones. En la primera sección, Riva-Agüero reúne la información sobre la vida de Diego Mexía a partir de lo que el mismo poeta cuenta en sus obras. En esa sección cita datos dispersos acerca del autor, por ejemplo, de Arana de Varflora (1791), G. Ticknor (1854), Menéndez y Pelayo (1895a), Mendiburu (1885). Aclara datos biográficos erróneos, cuando lo considera pertinente, deslizados en los diccionarios, compendios, etc. Y describe la primera parte y las relaciones literarias de Diego Mexía de Fernangil con otros poetas de la época.

En la segunda sección de su estudio, Riva-Agüero empieza con la descripción detallada del manuscrito de *La segunda parte del Parnaso Antártico*. Propone el siguiente esquema: el texto e imágenes de la carátula, la dedicatoria al príncipe de Esquilache (casi completa), los epígrafes en latín, el índice, el prólogo al lector (parcialmente) y fragmentos de la «Introducción» a los sonetos (I. La vida de Cristo).

En la tercera y última gran sección de su valioso estudio, Riva-Agüero transcribe varios poemas y sigue estrictamente el orden propuesto en el manuscrito. Algunos poemas están reproducidos en su totalidad, y otros, solo fragmentariamente. A cada transcripción le acompaña un comentario literario.

En resumen, es un trabajo de inestimable valor, pues hasta ese momento (1914) no había un estudio detenido de esta obra en particular; a pesar de que el manuscrito y su ubicación ya habían sido divulgados por los eruditos del siglo anterior.

3. Referencias posteriores en artículos, estudios e historias literarias

Después del análisis de José de la Riva-Agüero (1914), ha habido más trabajos alusivos a *La segunda parte del Parnaso Antártico* en la crítica literaria peruana y extranjera, de diferente dimensión. Atendiendo a un criterio cronológico, que es el que venimos empleando en esta sección, damos cuenta de los principales.

1. 1916: Julio Cejador y Frauca, en su *Historia de la lengua y literatura castellana*, indica que *La segunda parte del Parnaso Antártico* fue escrita en Potosí y está compuesta de versos religiosos (1916: 271). Tiene como fuente el ya referido estudio de Alfred Morel-Fatio (1892). También cita el título completo del estudio de Riva-Agüero (1914).
2. 1921: El libro de Luis Alberto Sánchez titulado *Los poetas de la Colonia y la Revolución* tuvo hasta tres ediciones (1921, 1946 y 1974). La que se consultó para el presente trabajo fue la tercera y última edición (1974), la cual incluye las anotaciones de sendas ediciones anteriores (1921 y 1946).

Sánchez, cuando trata sobre *La segunda parte del Parnaso Antártico de divinos poemas*, continúa los datos proporcionados por Riva-Agüero (1914), como él mismo manifiesta: «Para juzgarla he de atenerme a lo apuntado por Riva Agüero en su ya mencionado estudio» (1974: 69). También, añade que «lo más interesante del manuscrito es la «Epístola y dedicación de la Égloga intitulada el Dios Pan...»» (1974: 69).

En las líneas dedicadas a esta epístola, y refiriéndose a los siguientes versos: «Los cabellos que ayer fueron dorados,/hoy plata son, mañana serán lodo;/y en sempiterno olvido, sepultados»; señala que, además de la intertextualidad del poema «A las ruinas de Itálica», de Rodrigo Caro (1573-1647), ya señalada por Riva-Agüero (1914: 412), están presentes otras fuentes: primero, la oda «Por la victoria de Lepanto», de Fernando de Herrera (Sánchez, 1974: 70); segundo, «los versos del propio Mexía en la epístola de Penélope a Ulises [de la *Primera parte del Parnaso Antártico*]» (Sánchez, 1974: 70, nota 1).

Luis Alberto Sánchez, en otro de sus reconocidos trabajos titulado *La literatura peruana*, que tuvo hasta cinco ediciones, refiere muy brevemente (1965: 398) lo ya desarrollado en *Los poetas de la Colonia y la Revolución* acerca de *La segunda parte del Parnaso Antártico de divinos poemas*.

3. 1948: Alberto Tauro del Pino, en su libro *Esquividad y gloria de la Academia Antártica* (1948: 29, 38), recoge las propuestas de Ventura García Calderón (1938a) y Augusto Tamayo Vargas (1947), en las cuales sostienen que la autora anónima del «Discurso en loor de la poesía» (de la primera parte del *Parnaso Antártico*) es Leonor de la Trinidad, fundadora y abadesa de las Monjas Descalzas de la Limpia Concepción en Lima, a quien Diego Mexía de Fernangil dirige la «Égloga intitulada el Buen Pastor» en la penúltima sección de *La segunda parte del Parnaso Antártico*.
4. 1951 y 1953: Luis Jaime Cisneros, en sendos números de la revista *Mar del Sur*, transcribe los sonetos 146 y 155 (1951: 70) y el soneto de la peroración (1953: 71). Tales sonetos pertenecen a los 202 poemas dedicados a la vida de Cristo, de *La segunda parte del Parnaso Antártico*. Cisneros manifiesta que el estudio que había emprendido lo llevaría a ubicar a Diego Mexía de Fernangil «entre los místicos españoles, sin duda» (1951: 70).
5. 1953: Augusto Tamayo Vargas, en su *Literatura peruana* (la primera edición data de 1953-4), dice lo siguiente sobre *La segunda parte del Parnaso Antártico*:

[...] es ascética, ya que no mística, pues se detiene en la descripción religiosa y no llega a la confusión del alma con Dios. Se indica, sin embargo, cierto plano místico en el soneto 175, que termina:

¿Por qué me azotas?, ¿porque te he criado?
 ¿Por qué me enclavas, ¿porque te sustento?
 ¿Por qué me afrentas, ¿porque te redimo?

Hijo, no más rigor, no más pecado,
 mi Cruz adora, siente lo que siento,
 mi muerte estima, pues tu vida estimo. (1968: 256)

Tamayo Vargas apunta que en los poemas sobre la vida de Cristo de Mexía no encontramos «el arrobamiento espiritual sino la «estampa» misma hecha verso» (1968: 256). Por otra parte, señala

que Diego Mexía de Fernangil emplea recursos verbales semejantes tanto para su traducción de *Las Heroídas (Primera parte del Parnaso Antártico)* como para los sonetos dedicados a la vida de Cristo y el «*Memorare*, novísima» (1968: 257).

En cuanto a la «Epístola a la Virgen María», Tamayo Vargas refiere que el uso del terceto revela las influencias de Dante y Cervantes (1968: 257). Y añade que Dante también está presente cuando Diego Mexía de Fernangil recurre al tópico del «viaje hacia el Infierno»² (1968: 257); asimismo, al respecto, afirma que «tres y siete son números cabalísticos de la poesía de Dante» (1968: 257). Otros referentes temáticos, según Tamayo Vargas, son Jorge Manrique, Francois Villón y Garcilaso, el de las *Églogas*. Aunque, en relación con este último, precisa que los versos de Mexía «tienen más de eruditos y ascéticos, que de pastoriles. Responden a un conocimiento bíblico y a una reminiscencia de Boecio cantando “De consolatione”» (1968: 258).

6. 1959: Manuel Suárez-Miraval, en su libro *La poesía en el Perú* (1959), al tratar *La segunda parte del Parnaso Antártico* reseña los comentarios que, en su oportunidad, Riva-Agüero (1914) había hecho. Además, Suárez-Miraval sostiene que «Mexía de Fernangil rebasa el simple parentesco [con Rodrigo Caro y Jorge Manrique] y resulta más lleno de autenticidad de lo que a primera vista pudiera intuirse» (1959: 135). Por ejemplo, para Suárez-Miraval, Mexía de Fernangil «ausculta el estado social del país. Aquí puede encontrarse un lejano antecedente de las informaciones secretas de Jorge Juan y Ulloa» (1959: 137). También, Suárez-Miraval resalta dentro de los «aportes [...] en nuestra poesía, [...] cierta proclividad al empleo de la toponimia. Ya desde esos tiempos el nombre aborígen, de auténtico y pronunciado sabor indígena, por encima del color local, aúpa su eufonía como un elemento de versificación impuesto por el paisaje» (1959: 139).

2 En la «Epístola a la Virgen María», no hay precisamente un viaje al infierno; más bien, se recurre a varias imágenes alusivas al averno para señalar su quebranto debido al nacimiento de la Virgen María.

7. 1959: En un breve trabajo presentado para el curso de Bibliografía de la Literatura Peruana, dictado en la Escuela Nacional de Bibliotecarios del Perú, titulado «Bio-bibliografía de Diego Mexía de Fernangil», Carmen Ochoa Garzón (1959) reúne puntual información sobre el poeta.

Carmen Ochoa esboza una breve biografía de Mexía en la «Introducción» de su trabajo con los datos que aportan, básicamente, Riva-Agüero y Menéndez Pelayo.

A continuación, reúne en fichas una exhaustiva «Homobibliografía, o sea las obras escritas por el poeta» (Ochoa Garzón, 1959: ii). Luego, igualmente en fichas, acopia una extensa información ordenada cronológicamente y que titula «Heterobibliografía, o sea todo aquello que se ha escrito sobre él» (Ochoa Garzón, 1959: ii). La autora finaliza con sendos índices «onomástico», «titular», «publicaciones periódicas».

Este meritorio trabajo, culminado en 1959 por la entonces estudiante de Bibliotecología Carmen Ochoa, dice haber seguido las normas del *Prontuario de técnica bibliográfica*, de su maestro Ricardo Arbulú Vargas.

8. 2002: Wáshington Delgado (2002) ubicó la obra de Diego Mexía de Fernangil dentro de los poetas del Renacimiento europeo tardío en América. Describe los sonetos de *La segunda parte del Parnaso Antártico* como «limpios de estilo y [que] trasuntan emociones verdaderas» (2002: 22). Para el estudioso —coincide con Riva-Agüero (1914)— «El Dios Pan» es «la perla más valiosa» (2002: 23) de esta segunda parte. Finalmente, Delgado transcribe uno de los sonetos donde confirma la influencia de Jorge Manrique y Rodrigo Caro; el poema empieza: «Un siglo viene, pásase volando / nacen mil gentes, muérense mil gentes [...]», y termina en «Los cabellos que ayer fueron dorados / hoy plata son, mañana serán lodo / y en sempiterno olvido sepultados» (2002: 23).

9. 2005: José Antonio Rodríguez Garrido dedicó un estudio titulado «La égloga El Dios Pan de Diego Mexía de Fernangil y la evangelización en los Andes a inicios del siglo XVII». En este estudio, sostiene:

Diego Mexía de Fernangil no soslayó un asunto central sobre el que reposaba la «legitimidad» de la presencia española en el Nuevo Mundo: el de la evangelización de los indios; pero en lugar de referirlo frontalmente, se sirvió en su égloga titulada *El Dios Pan* [...] para proponerlo alegóricamente y así tomar claro partido en medio de la polémica sobre los métodos de cristianización en los Andes [...] solo recuperando los contextos de los que dicha pieza [la égloga titulada *El Dios Pan*] forma parte es posible recomponer adecuadamente su plena significación. (2005: 308)

Rodríguez Garrido sigue un orden para sustentar su interpretación. Primero: «Situar la égloga de *El Dios Pan* en el conjunto textual mayor del que forma parte (la *Segunda parte del Parnaso Antártico*)» (2005: 308). Segundo: «Estudiaré [...] el ámbito de recepción al que la obra estaba originalmente dirigida». Tercero: «pondré en relación la égloga con su paratexto inmediato, la “Epístola dedicatoria a don Diego de Portugal”» (2005: 308). Y cuarto: «Intentaré una lectura del texto en relación con el contexto colonial en que se produjo y al que se refiere» (2005: 308). Además, Rodríguez transcribe —para sus ejemplos— algunos versos del manuscrito original, y manifiesta que ha «optado por modernizar la puntuación y la ortografía, respetando, sin embargo, las peculiaridades fonológicas» (2005: 317, [3]).

10. 2009: Alicia de Colombí-Monguió, en su estudio titulado «Lecturas paralelas: La musa sagrada en Potosí», manifiesta haber trabajado con una copia del manuscrito parisense de *La segunda parte del Parnaso Antártico de divinos poemas*: «Agradezco infinitamente al profesor José Antonio Mazzotti la copia del manuscrito que se halla en la Biblioteca Nacional de Francia» (2009: 68, nota 3).

Su transcripción de algunos poemas es modernizada y, en el caso puntual del soneto 8, sobre la vida de Cristo, sigue la lección de Riva-Agüero (1914).

En las primeras páginas del mencionado estudio (Colombí-Monguió, 2009: 67-77)³, la autora realiza un análisis intertextual sobre algunos temas coincidentes de la vida de Cristo, del libro *Poesías sagradas* (Sevilla, 1612), y de Luis de Ribera, con *La segunda parte del Parnaso Antártico de divinos poemas*. Luego, su trabajo se centra en la obra y figura de Luis de Ribera.

11. 2010: Paola Coronado-Gálvez publicó en el *Boletín Hispánico Helvético* un artículo titulado «Diego Mexía de Fernangil, un poeta antártico» (2010: 31-49). Aunque el título es bastante general, la autora se centra en *La segunda parte del Parnaso Antártico*. Este trabajo presenta cuatro grandes secciones. En la primera, se contextualiza la obra y vida de Diego Mexía de Fernangil dentro de lo que fue el Renacimiento, Manierismo y Barroco peruano. Menciona los temas de interés no solo de Mexía, sino de sus coetáneos (amores, ideales platónicos y misticismo) y las claras influencias de los clásicos (Homero, Virgilio, Marcial, Ovidio, Píndaro, Horacio, Demóstenes, Cicerón, Heródoto, Tito Livio) en las obras de la época.

La segunda parte del artículo está destinada a reunir los datos más actualizados de la biografía de Diego Mexía de Fernangil; para este fin, las fuentes principales a las que acude son José Riva-Agüero (1914), Trinidad Barrera (1990), Juan Gil (2008) y Lohmann Villena (1951 y 1999).

En la tercera parte, se refiere brevemente a la primera y a la tercera parte (aún no ubicada) del *Parnaso Antártico*, para luego centrarse preferentemente en la segunda parte. Coronado-Gálvez describe *La segunda parte del Parnaso Antártico de divinos poemas*

3 También ha referido este estudio Vicente Bernaschina (p. 321, nota 7).

de la siguiente manera: «[...] hace gala de un verso depurado y versátil, pasa del endecasílabo al heptasílabo con gracia rítmica; emplea el soneto, la lira, el romance para hablar de temas religiosos basándose en textos bíblicos con notable empleo de giros lingüísticos y profundas metáforas, con expresa riqueza de razonamientos conceptistas» (2010: 35).

Coronado-Gálvez cita a Morel-Fatio (1892) y a José de la Riva-Agüero (1914) en la descripción del manuscrito. No precisa si trabajó directamente con el manuscrito o con una reproducción de este, pero observa:

El texto de la *Segunda Parte del Parnaso Antártico* ha sido escrito o copiado por una sola persona. Las escasas correcciones muestran que no se trata de un borrador, ni de un original, sino de una copia. Por el momento, es imposible afirmar que se trate de una copia autógrafa, a pesar de encontrar en la Dedicatoria dirigida al Príncipe de Esquilache, virrey del Perú, una firma supuestamente de Diego Mexía de Fernangil. (2010: 36-37)

Luego, describe detalladamente el tema y el estilo de cada una de las partes de la obra. También, resume las estrofas y las funciones que cumplen estas en la obra del poeta, por ejemplo, el soneto, los tercetos endecasílabos, las octavas reales, la lira, versos sin rima, la égloga y los villancicos.

La cuarta parte está centrada en la descripción de la égloga «El Buen Pastor», sobre la cual apunta temas, personajes, métrica, estilo. Y, concluye en lo siguiente:

Este análisis de la «Égloga intitulada El Buen Pastor» refleja la evolución del estilo naturalmente poético de su autor, que progresivamente va del asunto religioso al mitológico con un ritmo renacentista, pero con interesantes razonamientos bajo un léxico no místico, aunque sí evidencia un acercamiento a los textos bíblicos. (2010: 42)

Al final del artículo, ofrece una transcripción de esta misma égloga (2010: 43-47), acompañada de una imagen del manuscrito con el título y la dedicatoria de la obra.

12. 2015: Bernat Castany, en su estudio titulado «Ovidio transformado». La presencia de Ovidio en las dos primeras partes del «Parnaso Antártico» de Diego Mexía de Fernangil», indica una serie de similitudes entre las dos obras de Diego Mexía y Ovidio: las coincidencias temáticas, versificación, poéticas, etc. Castany, cuando se detiene en el examen de *La segunda parte del Parnaso Antártico*, hace alusión directa a los folios del manuscrito para citar los poemas que le sirven al sustentar sus afirmaciones, que en unos casos ya han sido publicados pero en otros aún no (Castany Prado, 2015: 66-84).
13. 2019: Vicente Bernaschina Schürmann, en su libro titulado *Ángeles que cantan de continuo. La legitimación teológica de la poesía en el virreinato del Perú*, propone la dedicatoria que precede a la égloga «El Dios Pan» (2019: 217-227), la misma égloga «El Dios Pan» (2019: 230-233) y algunos de los sonetos de la vida de Cristo (2019: 351-353) de *La segunda parte del Parnaso Antártico* como parte del corpus de textos que le permiten sustentar lo siguiente:

Hipótesis de este estudio es que la legitimación teológica de la poesía culta en el virreinato del Perú es una estrategia poética y política mediante la que los letrados buscan instituir a la poesía como una formación discursiva, que les permita doctrinar sobre la civilidad cristiana que ha de garantizar la realización práctica de una sociedad católica en el virreinato del Perú. En este sentido, la poesía se pliega a la ideología cristiana que legitima al poder monárquico e interpela desde allí a todos los súbditos de la Monarquía con el fin de regular sus comportamientos y prácticas en conformidad con los principios ejemplares de un sujeto católico. (Bernaschina Schürmann 2019: 31)

Para las citas de los poemas, usa las publicaciones parciales de Riva-Agüero (1914), Ricardo Silva Santisteban (1984) y Rubén Vargas Ugarte (1943).

14. 2019: En el sitio electrónico (Proyecto Estudios Indianos s. f.) de la Universidad del Pacífico, que reúne en una colección digital varios libros de los siglos XVI, XVII y XVIII, encontramos un enlace al repositorio digital de la Biblioteca Nacional de Francia, a través del cual podemos acceder a la lectura del manuscrito. Además, hay algunas figuras seleccionadas de este y el referido estudio de José Antonio Rodríguez Garrido (2005).

Aparte de los trabajos citados, tenemos muchos más —no es nuestro propósito reseñarlos todos— que refieren de manera sucinta a la existencia del manuscrito inédito de *La segunda parte del Parnaso Antártico*, o que ofrecen breves datos del autor y su participación en la Academia Antártica. A continuación, una lista general, por orden cronológico:

1. George Ticknor, en su *Historia de la literatura española*, hace referencia al autor y a la primera parte del *Parnaso Antártico* (1854: 242, 531).
2. Ricardo Palma, en su trabajo titulado *Flor de academias y Diente del Parnaso*, hace alusión a la primera parte del *Parnaso Antártico* (1899: 11-14).
3. Rafael de la Fuente Benavides en su trabajo titulado *De lo Barroco en el Perú* (1938, año de la sustentación de su tesis doctoral). Refiere a ambas partes del *Parnaso Antártico*, de manera general (1968: 24).
4. Antonio Alatorre, en la «Introducción» a las *Héroidas*, de Publio Ovidio Nasón, refiere a ambas partes del *Parnaso Antártico* (1950: 41, nota 43).
5. Aurelio Miró Quesada, en su libro *El primer Virrey-poeta en América*, menciona ambas partes del *Parnaso Antártico* (1962: 85).
6. Antonio Cornejo Polar realizó un estudio y edición del «Discurso en loor de la poesía» en 1962. En este trabajo, se centra en la pri-

mera *Parnaso Antártico*, aunque también alude a la segunda parte (2000: 55).

7. Guillermo Lohmann Villena menciona a Diego Mexía de Fernangil y sus obras en sendos trabajos, por ejemplo, en el artículo titulado «La academia del príncipe de Esquilache. (Una ficción novelesca)» (1984: 157-58) y, también, en su trabajo titulado «Huellas renacentistas en la literatura peruana del siglo XVI» (1999: 125-26).
8. Trinidad Barrera López ha dedicado sendos estudios a la obra de Diego Mexía de Fernangil, por citar algunos, «La Primera Parte del Parnaso Antártico de Diego Mexía de Fernangil, Sevilla, 1608» (1985). Luego, Barrera presenta un estudio preliminar a la edición facsimilar de la *Primera parte del Parnaso Antártico* (1990). También, en su trabajo titulado «De academias, transterrados y parnasos antárticos» (2016), alude a ambas partes del *Parnaso Antártico*.
9. Lucrecio Pérez-Blanco, en su trabajo ««Discurso en loor de la poesía». El otro lazarillo ético-estético de la literatura hispanoamericana del siglo XVII» (1990), refiere a ambas partes del *Parnaso Antártico*.
10. Consuelo Varela Bueno alude a ambas partes del *Parnaso Antártico* en los siguientes trabajos: «La Villa Imperial de Potosí: La Babilonia Americana» (2010) y «El magnetismo de Potosí. La Babilonia Americana» (2000).
11. Raquel Chang-Rodríguez ha dedicado los siguientes estudios a la *Primera parte del Parnaso Antártico*, en los que también refiere a la existencia del manuscrito de la segunda parte: «Ecos andinos: Clarinda y Diego Mexía en la primera Parte del parnaso antártico (1608)» (2003: 67), *Clarinda y Amarilis. Discurso en loor de la poesía. Epístola a Belardo* (2009: 16, nota [7]), «La lírica en la Lima virreinal: Clarinda y el Discurso en loor de la poesía (1608)» (2011: 91, nota [2]).

12. Víctor Infantes refiere a ambas partes del *Parnaso Antártico* en su trabajo titulado «A las poéticas cumbres coronadas la orogelatría impresa del Parnaso áureo» (2011).
13. Juan Gil Fernández refiere a ambas partes del *Parnaso Antártico*, aunque se centra principalmente en la primera, en su trabajo titulado «Diego Mexía de Fernangil, un perulero humanista en los confines del mundo» (2008).
14. Tatiana Alvarado Teodorika, en su artículo titulado «Mexía de Fernangil: lector y creador de las Heroidas ovidianas. Itinerario de un traductor» (2009), alude al manuscrito de *La segunda parte del Parnaso Antártico de divinos poemas*.
15. Pablo Luis Quisbert Condori, en su trabajo titulado «Delio en el argénteo monte: nuevos datos en torno a la vida de Diego Mexía de Fernangil en la Villa Imperial de Potosí» (2011), da a conocer varios documentos —desconocidos hasta ese momento— pertenecientes al Archivo Histórico de la Casa de la Moneda de Potosí, que narran detalles sobre la vida de Diego Mexía en Potosí, incluso pormenores de su muerte acaecida en 1634. Puede leerse, también, su otro estudio: «El castigo divino. La destrucción de Anco-Anco (Charcas siglo XVI)», donde Quisbert dice que ha trabajado con una copia del manuscrito proporcionada por Tatiana Alvarado (2016: 42, nota 2).
16. Concepción Reverte Bernal señala que la égloga titulada «El Dios Pan» de *La segunda parte del Parnaso Antártico de divinos poemas* es un auto sacramental en el contexto del teatro criollo virreinal peruano (2017: 221).

4. Otras referencias bibliográficas (Catálogos, diccionarios, compendios, antologías, etc.)

Las alusiones a la primera y/o segunda parte del *Parnaso Antártico* son numerosas en los diccionarios, antologías, etc. Señalamos las más relevantes, ya sea por su antigüedad o por la importancia de la publicación.

1. 1783-1788: La cita más temprana de la *Primera parte del Parnaso Antártico* está en la *Bibliotheca hispana nova*, de Nicolás Antonio (1783: 299). Riva-Agüero (1914) la señala.
2. 1778: Juan Antonio Pellicer, en su libro *Ensayo de una biblioteca*, menciona la *Primera parte del Parnaso Antártico* y alude a la promesa de publicación de la segunda desde las mismas declaraciones de Diego Mexía de Fernangil (1778: 56-58). Riva-Agüero (1914) la señala.
3. 1791: Fermín Arana de Varflora, en *Hijos de Sevilla ilustres en santidad, letras armas, artes o dignidad* (1791: 85), cita la primera parte; y, en el caso de la segunda hay una imprecisión ya señalada por Riva-Agüero; la cita *ad pedem literae* es la siguiente:

Fermín Arana de Varflora tiene por dos poetas distintos a Diego Mexía, autor de la Primera parte del Parnaso Antártico, impresa en Sevilla el año de 1608, y a Diego Mexía de Fernangil, autor de los sonetos intitulados *Cristi Domini philantropia*, que, sin indicación de año, afirma haber impreso igualmente en Sevilla, según el testimonio de Cuesta en sus adiciones a la *Bibliotheca* de Nicolás Antonio [...] No creemos improbable la existencia de tal edición [*Cristi Domini philantropia*], atendiendo a las palabras de Mexía en su proemio [...] pero es insegurísimo el dato consignado por Varflora, no solo a causa de la fuente que alega y que no hemos podido compulsar, sino por la impresión del título, evidentemente, alterado al verterlo al latín por la ausencia total de indicación de época y porque en ningún caso pudieron ser 163 sonetos publicados, sino 153, que fueron los primitivamente compuestos para servir de comentario a las estampas sobre la vida de Cristo del jesuíta Jerónimo Natal. (Riva-Agüero 1914: 385, 398)

Riva-Agüero (1914: 385) también alude a Lasso de la Vega (1871), quien repite los datos proporcionados por Varflora.

4. 1871: Lasso de la Vega, en su *Historia y juicio crítico de la escuela poética sevillana en los siglos XVI y XVII*, además de los datos antes señalados y siguiendo las aseveraciones de Varflora, afirma que

Diego Mexía de Fernangil sería el poeta alabado por Miguel de Cervantes en *El viaje del Parnaso* (1614):

Sin duda debe ser este Mejía el que Cervantes nombra en su *Viaje del Parnaso*, como uno de los poetas defensores del imperio de Apolo.

Hacer milagros en el trance piensa
Cepeda, y acompáñalo Mejía:
Poetas dinos de alabanza inmensa.

Este ingenio pertenece, pues, a la época feliz de la poesía hispalense. (Lasso de la Vega y Argüelles, 1871: 276)

Sobre esta posibilidad apuntada por Lasso de la Vega, debemos reconocer que los versos cervantinos, como dice Miró Quesada, «pasan, sin un relieve definido, y con perfiles que llegan a hacerse hasta brumosos por la imprecisa equiparación de los elogios, poetas de España y de las Indias» (1948: 89). Para Miró Quesada, en *El viaje del Parnaso* (1614), solo hay dos poetas relacionados con el Perú: Pedro de Montes de Oca y Pedro de Oña (1948: 89).

5. 1885: Manuel de Mendiburu, en su *Diccionario histórico-biográfico del Perú*, menciona a Diego Mexía como autor de la primera parte del *Parnaso Antártico*; además, cita algunos homónimos coetáneos (1885: 226-27).
6. 1896: Gabriel René Moreno, en su *Biblioteca peruana* (1896: 428-29), hace referencia solo a la primera parte del *Parnaso Antártico*.
7. 1910: Carlos Prince, en su *Bosquejo de la literatura peruana colonial* (1910: 126, 223), menciona solo la primera parte del *Parnaso Antártico*.
8. 1923: Mario Méndez Bejarano, en su *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual provincia* (1923: 70-71), hace mención a la primera y la segunda parte del *Parnaso Antártico*.

9. 1935: Rubén Vargas Ugarte, en *Manuscritos peruanos en las bibliotecas del extranjero* (1935: 73-93), describió y transcribió parte del manuscrito de *La segunda parte del Parnaso Antártico*. Años después, ubicó la égloga «El Dios Pan» dentro del teatro colonial, cuando la publicó dentro de su colección de piezas dramáticas peruanas de los siglos XVI-XVII y XVIII (1943: 1-26). Esta misma colección fue reeditada en 1974 (1974: 48-70).
10. 1938: Ventura García Calderón elaboró una antología de textos religiosos titulada *Los místicos* (1938b: 7, 45-83), en la cual transcribe algunos poemas de *La segunda parte del Parnaso Antártico*.
11. 1957: Alejandro Romualdo y Sebastián Salazar Bondy, en su *Antología general de la poesía peruana* (1957: 229), hacen mención a *La segunda parte del Parnaso Antártico*.
12. 1961: Lino Gómez Canedo, en su libro *Los archivos de la historia de América. Período colonial español* (1961: 256-57), elaboró un catálogo de los manuscritos de interés americano que se encuentran en importantes repositorios franceses. Gómez informó acerca de la existencia del manuscrito de *La segunda parte del Parnaso Antártico* en la Biblioteca Nacional de Francia.
13. 1966: Emilia Romero, en su *Diccionario de literatura peruana* (1966: 207), cita ambas partes del *Parnaso Antártico*.
14. 1984: Ricardo Silva-Santisteban, en su compilación *De la conquista al modernismo* (1984: 90, 102-19), reproduce la dedicatoria en verso a don Diego de Portugal (presidente en la Real Audiencia de los Charcas). Esta antecede a la conocida égloga titulada «El Dios Pan».
15. 1990: César Toro Montalvo, en su *Manual de literatura peruana* (2000, 1.^a ed. de 1990: 176-77), transcribe dos sonetos de la *Vida de Cristo* de *La segunda parte del Parnaso Antártico*. Estos poemas son el soneto 11 y el soneto que está luego del 175, pero que no tiene

numeración en el manuscrito. Toro Montalvo, asimismo, menciona la obra poética de Diego Mexía de Fernangil en su *Historia de la literatura peruana* (1994: 184), en el volumen dedicado a la Colonia. En este trabajo no reproduce ningún poema de Diego Mexía de Fernangil.

16. 2000: García-Bedoya Maguiña, en su libro titulado *La literatura peruana en el periodo de estabilización colonial*, ubica *La segunda parte del Parnaso Antártico* dentro de la poesía religiosa. Destaca que esta obra es una muestra de «renacentismo declinante y barroco emergente» (2000: 84) en el contexto de las denominadas «vertientes del discurso criollo». También, García-Bedoya, en la cronología que traza entre literatura y sociedad (2000: 240), ubica este manuscrito en 1617 del mismo modo que en su estudio *Para una periodización de la literatura peruana* (2004: 112).

Finalmente, subrayamos que estas no son todas las referencias ni ha sido nuestra intención cubrir todas las citas en torno a Diego Mexía de Fernangil y *La segunda parte del Parnaso Antártico*, sino mostrar cómo esta obra y su autor no fueron ajenos —ni mucho menos desconocidos— a la crítica literaria de los últimos siglos.

5. La transcripción mecanografiada del manuscrito único existente en la Biblioteca Nacional del Perú

Luis Jaime Cisneros —en la reproducción de los sonetos 146 y 155 de la «Vida de Cristo» de *La segunda parte del Parnaso Antártico*— dice lo siguiente: «Me valgo de la fotocopia que se halla en la Biblioteca Nacional de Lima» (1951: 70). En esta nota, el lingüista no permite establecer con claridad si se trata de una fotocopia del *manuscrito* de París⁴ o de la fotocopia de una *transcripción mecanografiada del manuscrito*. En la Biblioteca Nacional de Lima solo se encuentra esto último. No obstante, las aclaraciones que L. J. Cisneros da a continuación en la misma nota harían suponer que,

⁴ Luis Alberto Sánchez, en su libro *Los poetas de la Colonia y la Revolución* (3.ª ed.), indica que «Hay una copia fotostática en la Biblioteca Nacional de Lima. (Nota de 1946)» (1974: 64, nota 3).

en aquella ocasión, trabajó con una fotocopia del manuscrito original (la alusión a las «s» largas), la cual actualmente habría sido suplantada por la referida transcripción mecanografiada:

Dejo constancia de mi agradecimiento al señor Roberto Villarán Koechlin, mi alumno en el Instituto Riva Agüero, que me ayuda en la transcripción de la obra de Mexía. He resuelto en la edición las «s» largas. En el soneto 155, reemplazo la «c con cedilla» del original por «z», por razones tipográficas (*empieza, enlaza, traza*). (Luis Jaime Cisneros, 1951: 70)

La transcripción mecanografiada del manuscrito llega hasta el folio 102r.^o. Se encuentra bajo la signatura B202. En el catálogo de la Biblioteca Nacional aparece como «Fecha de inicio 19/1/1649». No se indica el autor de la transcripción mecanográfica.

6. Publicaciones parciales de *La segunda parte del parnaso antártico de divinos poemas*

No hay, hasta la fecha, una edición completa de este manuscrito. José Toribio Medina reproduce fragmentos de la dedicatoria al príncipe de Esquilache y el prólogo al lector (1878: 196-197 y 1900: 91). Marcelino Menéndez y Pelayo reproduce, igualmente, fragmentos de la dedicatoria al príncipe de Esquilache y el prólogo al lector (1895b: 108-109). José de la Riva-Agüero (1914) es el que más fragmentos reprodujo: texto de la carátula, parcialmente la dedicatoria al príncipe de Esquilache, epígrafes en latín, el índice, parcialmente el prólogo al lector, fragmentos de la introducción a la obra, sonetos 8, 10, 41, 110, 182, soneto 129 (dos tercetos), soneto 136 (dos tercetos), soneto 137 (dos tercetos), soneto 144 (las dos primeras estrofas), soneto 167 (dos tercetos), soneto 175 (dos tercetos), soneto sin número (le sigue al soneto 175, 88v.^o), soneto 189 (dos tercetos), el soneto 192 (un terceto), soneto y peroración, fragmentos de la «Epístola a la Virgen María» (102v.^o, 114v.^o, 116v.^o, 117.r.^o), fragmentos de la «Vida de santa Margarita» (118v.^o, 124, 128v.^o, 131r.^o, 137r.^o), fragmentos de la «Oración en alabanza de santa Ana» (138v.^o, 139v.^o, 144v.^o, 145r.^o), fragmentos de la égloga «El Buen Pastor» (162v.^o, 164v.^o, 169r.^o), casi completa la dedicatoria a Diego de Portugal (presidente de la Audiencia

de Charcas), que antecede a la égloga «El Dios Pan» (169v.^o-181r.^o); fragmentos de los villancicos de la égloga «El Dios Pan» (186r.^o, 187v.^o, 188v.^o, 191r.^o, 195r.^o).

Rubén Vargas Ugarte reproduce el texto de la portada, Índice, epígrafes latinos, el soneto titulado «A Cristo Nuestro Señor», ante la estampa de Anthoine Wiericx, los seis primeros versos de la introducción a la obra, soneto de la peroración a la «Vida de Cristo», la «Vida de santa Margarita» (los primeros 19 versos), los versos de la «Oración en alabanza de santa Ana» que se encuentran en los folios 138v.^o, 139v.^o y 140v.^o, de la égloga «El Buen Pastor» el fol. 162r.^o y parte del fol. 162v.^o, y los 13 últimos versos, la égloga «El Dios Pan» y la dedicatoria que le precede. (1935: 73-93 y 1943: 1-26).

Ventura García Calderón reproduce los sonetos 6, 7, 11, 33, 170, 171, 173, sin número, 179, 180 y 182, «Epístola a la Virgen María», los 104 primeros versos «Memorare, novísima» (1938: 45-83). Luis Jaime Cisneros reproduce los sonetos 146, 155 y el de la peroración de la «Vida de Cristo» (1951: 70 y 1953: 71). Ricardo Silva-Santisteban reproduce la epístola y dedicación a don Diego de Portugal, que antecede a la égloga «El Dios Pan» (1984: 102-119). César Toro Montalvo reproduce los sonetos 11 y el soneto sin número de la «Vida de Cristo» (2000: 176-177). José Antonio Rodríguez Garrido (2005: 311-314) reproduce fragmentos de la dedicatoria que antecede a la égloga «El Dios Pan» y también los primeros versos de la misma égloga (Fols. 169v.^o, 170r.^o, 172 r.^o, 172v.^o, 176v.^o, 180r.^o, 180v.^o y 181v.^o). Alicia de Colombí-Monguió reproduce fragmentos del prólogo, el penúltimo terceto del soneto 8, los sonetos 4, 26, 181 y 182 de la «Vida de Cristo», tres últimos tercetos del folio 113v.^o correspondientes a la «Epístola a la Virgen María» (2009: 68-77). Paola Coronado-Gálvez reproduce la égloga «El Buen Pastor» (2010: 43-47). Bernat Castany Prado reproduce fragmentos de la dedicatoria al príncipe de Esquilache y el prólogo al lector, los seis primeros versos de la introducción a la obra (fol. mv.^o), sonetos 8, 11, 25, soneto 41 (un terceto), soneto 52 (un terceto), soneto 110 (un terceto), soneto sin número (fol. 88v.^o), penúltimo terceto del soneto y peroración, la «Vida de santa Margarita» (los dos primeros tercetos), tercer terceto del fol. 173r.^o correspondiente a

la «Epístola y dedicación a don Diego de Portugal» que precede a la égloga «El Dios Pan» (2015: 66-84). Pablo Luis Quisbert Condori reproduce parcialmente los tres últimos tercetos del folio 177r.^o correspondientes a la «Epístola y dedicación a don Diego de Portugal» que precede a la égloga «El Dios Pan» (2016: 42).

7. Conclusiones

1. Llama la atención que un texto tan comentado y estudiado de modo directo o indirecto no se haya publicado hasta la fecha. No existe una edición completa de la obra.
2. La autora de este artículo está presentando a la sección doctoral de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos una tesis que comprende la transcripción del manuscrito y una edición modernizada, acompañadas de un breve estudio literario del cual se extrajo el contenido de este artículo.
3. Será posible realizar nuevos estudios con estas ediciones ahora sustentados en el conocimiento completo del texto de esta obra.

BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, A. (1950). Introducción. *Heroidas de Publio Ovidio Nasón*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- ALVARADO T., T. (2009). Mexía de Fernangil: lector y creador de las Heroidas ovidianas. Itinerario de un traductor. *La Clé des langues {en ligne}*.
- ANTONIO, N. (1783). *Bibliotheca hispana nova*. Vol. 1. Madrid: Ibarra.
- ARANA DE VARFLORA, F. (1791). *Hijos de Sevilla: Ilustres en santidad, letras, armas, artes, o dignidad*. Vol. 1. Sevilla: Impr. de Vazquez e Hidalgo.
- BARRERA L., T. (1985). La Primera Parte del Parnaso Antártico de Diego Mexía de Fernangil, Sevilla, 1608. *Actas de las III Jornadas de Andalucía y América*, pp. 213-29. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos.
- _____. (1990). Introducción. *Primera parte del Parnaso Antártico de obras amatorias, por Diego Mexía (Edición facsimilar)*, editado por T. Barrera, pp. 8-34. Roma: Bulzoni Editore.
- _____. (2016). De academias, transterrados y parnasos antárticos. *América sin Nombre*, 14(13-14): 15-21.
- BERNASCHINA S., V. (2019). *Ángeles que cantan de continuo. La legitimación teológica de la poesía en el virreinato del Perú*. 1.ª ed. Potsdam: Universitätsverlag Potsdam.
- CASTANY P., B. (2015). «Ovidio transformado». La presencia de Ovidio en las dos primeras partes del «Parnaso Antártico» de Diego Mexía de Fernangil», *Clásicos para un Nuevo Mundo. Estudios sobre la tradición clásica en la América de los siglos XVI y XVII*,

editado por G. Bernat, pp. 58-85. Barcelona: Centro para la edición de los clásicos españoles.

CEJADOR Y FRAUCA, J. (1916). *Historia de la lengua y literatura castellana. Época de Felipe III*. Vol. 4. Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas Museos.

CERVANTES S., M. (1614). *Viaje del Parnaso*. Madrid: por la viuda de Alonso Martín.

CHANG-RODRÍGUEZ, R. (2003). Ecos andinos: Clarinda y Diego Mexía en la primera Parte del Parnaso antártico (1608). *Calíope*, 9(1).

_____. (2009). *Clarinda y Amarilis. Discurso en loor de la poesía. Epístola a Belardo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

_____. (2011). La lírica en la Lima virreinal: Clarinda y el Discurso en loor de la poesía (1608). *Guaraguao. Revista de Cultura Latinoamericana*, (36).

CISNEROS, L. (1951). Diego Mexía de Fernangil. *Mar del Sur*, VI(17).

_____. (1953). Soneto de Diego Mexía. *Mar del Sur*, (28).

COLOMBÍ-MONGUIÓ, A. (2009). Estudio preliminar. Lecturas paralelas: La musa sagrada en Potosí. *Luis de Ribera. Sagradas poesías*, editado por L. García Pabón, pp. 67-107. La Paz: Plural Editores.

CORNEJO P., A. (2000). *Discurso en loor de la poesía: estudio y edición*. editado por A. de Colombí-Monguió, L. J. Cisneros, y J. A. Mazzotti. Lima: Centro de Estudios Literarios «Antonio Cornejo Polar»-Latinoamericana Editores.

CORONADO-GÁLVEZ, P. (2010). Diego Mexía de Fernangil, un poeta antártico. *Boletín Hispánico Helvético. Universidad de Ginebra-Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos*, 15-16: 31-49.

- DELGADO, W. (2002). *Literatura colonial. De Amarilis a Concolocorvo*. Lima: San Marcos.
- DE LA FUENTE, R. (1968). *De lo Barroco en el Perú*. editado por E. Bendezú Aibar. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- GARCÍA-BEDOYA, C. (2000). *La literatura peruana en el periodo de estabilización colonial*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- _____. (2004). *Para una periodización de la literatura peruana*. 2.^a ed. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- GARCÍA CALDERÓN, V., ed. (1938a). *Apogeo de la literatura colonial. Las poetisas anónimas, el Lunarejo, Caviedes*. París: Desclée de Brouwer.
- _____, ed. (1938b). *Los místicos*. París: Desclée de Brouwer.
- GIL, J. (2008). Diego Mexía de Fernangil, un perulero humanista en los confines del mundo. *El humanismo español entre el viejo mundo y el nuevo*, editado por J. M. Nieto Ibáñez y R. Manchón Gómez, pp. 67-141. Salamanca.
- GÓMEZ C., L. (1961). *Los archivos de la historia de América. Período colonial español*. México D. F.: Instituto Panamericano de Geografía e Historia.
- INFANTES, V. (2011). A las poéticas cumbres coronadas la orogelatría impresa del Parnaso áureo. *Bulletin Hispanique*, (109).
- LASSO DE LA VEGA Y ARGÜELLES, Á. (1871). *Historia y juicio crítico de la escuela poética sevillana en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Imprenta de la viuda e hijos de Galiano; Ministerio de Fomento.

LOHMANN V., G. (1951). Alcances biográficos. *Mar del Sur*, 6(17), pp. 47-55.

_____. (1984). La Academia del príncipe de Esquilache. (Una ficción novelesca). *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, 13, pp. 151-62.

_____. (1999). Huellas renacentistas en la literatura peruana del siglo XVI. *La tradición clásica en el Perú virreinal*, editado por T. Hampe, pp. 115-27. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

MEDINA, J. (1878). *Historia de la literatura colonial de Chile*. Vol. 1. Santiago de Chile: Libería del Mercurio.

_____. (1900). *Biblioteca Hispano-americana (1601-1650)*. Vol. 2. Santiago de Chile: Impreso y grabado en la casa del autor.

MÉNDEZ B., M. (1923). *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual provincia*. Vol. 2. Sevilla: Tipografía Gironés, O'Donnell.

MENDIBURU, M. (1885). *Diccionario histórico-biográfico del Perú. Parte primera que corresponde a la época de la dominación española*. Vol. 5. Lima: Imprenta Bolognesi.

MENÉNDEZ Y PELAYO, M. (1895a). *Antología de poetas hispano-americanos*. Vol. 4. Madrid: Real Academia Española.

_____. (1895b). De los poemas históricos relativos a Chile. *La España Moderna*, 7(73), pp. 97-125.

_____. (1913). *Historia de la poesía hispano-americana*. Vol. 2. editado por Victoriano Suárez. Madrid: Victoriano Suárez.

MEXÍA DE FERNANGIL, D. (1608). *Primera parte del Parnaso Antártico de obras amatorias*. Sevilla: por Alonso Rodríguez Gamarra.

- _____. (1617). *La segunda parte del Parnaso Antártico de divinos poemas*. Potosí.
- MIRÓ Q., A. (1948). *Cervantes, Tirso y el Perú*. Lima: Huascarán.
- _____. (1962). *El primer virrey-poeta en América. (Don Juan de Mendoza y Luna, Marqués de Montesclaros)*. Madrid: Gredos.
- MOREL-FATIO, A. (1892). *Catalogue des manuscrits espagnols et des manuscrits portugais*. París: Biblioteca Nacional-Departamento de Manuscritos.
- MORENO, G. (1896). *Biblioteca peruana: Apuntes para un catálogo de impresos*. Vol. 2. Santiago de Chile: Biblioteca Nacional.
- OCHOA G., C. (1959). Bio-bibliografía de Diego Mexía de Fernangil. 101.
- PACHECO V., C. y A. VARILLAS, eds. (1962). *Obras completas de José de la Riva Agüero. Del Inca Garcilaso a Eguren*. Vol. 2. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- PALMA, R., ed. (1899). *Flor de academias y Diente del Parnaso*. Lima, Perú: Jiménez, L. H.
- PELLICER Y SAFORCADA, J. (1778). *Ensayo de una biblioteca de traductores españoles*. Madrid: Antonio de Sancha.
- PÉREZ-BLANCO, L. (1990). «Discurso en loor de la poesía». El otro lazarillo ético-estético de la literatura hispanoamericana del siglo XVII. *Quinto Centenario*. Vol. 16, pp. 210-37. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- PRINCE, C. (1910). *Bosquejo de la literatura peruana colonial. Causas favorables y adversas a su desarrollo*. Lima: Impreso en casa del autor.

PROYECTO ESTUDIOS INDIANOS. Segunda parte del Parnaso antártico de divinos poemas, de Diego Mejía Fernangil. Disponible en <http://estudiosindianos.org/biblioteca-indiana/segunda-parte-del-parnaso-antartico-de-divinos-poemas/>. Consultado el 15 de noviembre de 2019.

QUISBERT C., P. (2011). Delio en el argénteo monte: nuevos datos en torno a la vida de Diego Mexía de Fernangil en la Villa Imperial de Potosí. *Alpha*, (33), pp. 257-72.

_____. (2016). El castigo divino. La destrucción de Anco-Anco (Charcas siglo XVI). *Iberoamericana. América Latina - España - Portugal*, 16(61), pp. 37-50.

REVERTE B., C. (2017). El teatro criollo. *Literatura y cultura en el Virreinato del Perú: apropiación y diferencia*, editado por R. Chang-Rodríguez y C. García-Bedoya, pp. 211-45. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Casa de la Literatura, Ministerio de Educación del Perú.

RIVA-AGÜERO, J. (1914). Diego Mexía de Fernangil, poeta sevillano del siglo XVI, vecindado en el Perú y la segunda parte de su Parnaso Antártico, existente en la Biblioteca Nacional de París. *Actas y memorias del Congreso de Historia y Geografía Hispanoamericana*, pp. 385-427. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Jaime Ratés.

RODRÍGUEZ G., J. (2005). La égloga el Dios Pan de Diego Mexía de Fernangil y la evangelización en los Andes a inicios del siglo XVII. *Manierismo y transición al barroco. Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco*, pp. 307-19. Navarra: Fundación Visión Cultural/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

ROMERO, E. (1966). *Diccionario de literatura peruana y materias afines*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- ROMUALDO, A. y S. SALAZAR BONDY. (1957). *Antología general de la poesía peruana*. Lima: Librería Internacional del Perú.
- SÁNCHEZ, L. (1965). *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú*. Vol. 2. Lima, Perú: Ediventas.
- _____. (1974). *Los poetas de la Colonia y de la Revolución*. 3.^a ed. Lima, Perú: Editorial Universo.
- SILVA-SANTISTEBAN, R. ed. (1984). *De la conquista al modernismo. Poesía peruana. Antología general*. Vol. 2. Lima: Ediciones Edubanco.
- SUÁREZ-MIRAVAL, M. (1959). *La poesía en el Perú. Desde los quechuas hasta Enrique Garcés*. Lima: Tawantinsuyo.
- TAMAYO VARGAS, A. (1947). *Apuntes para un estudio de la literatura peruana*. Lima.
- _____. (1968). *Literatura peruana*. Vol. 1, 3.^a ed., editado por J. Godard. Lima: Talleres Gráficos Iberia.
- TAURO DEL PINO, A. (1948). *Esquividad y gloria de la Academia Antártica*. Lima: Editorial Huascarán.
- TICKNOR, G. (1854). *Historia de la literatura española*. Vol. 3. Madrid: M. Rivadeneyra.
- TORO M., C. (1994). *Historia de la literatura peruana*. Vol. 2. Lima: A.F.A. Editores Importadores.
- _____. (2000). *Manual de literatura peruana*. Vol. 1, 4.^a ed. Lima: A.F.A. Editores Importadores.
- VALBUENA, Á. (1960). *Historia de la literatura española*. Vol. 1, 6.^a ed. Lima: Gustavo Gili.

VARELA B., C. (2000). «El magnetismo de Potosí. La Babilonia Americana», pp. 175-89 en *Potosí. Plata para Europa*, editado por J. Marchena. Sevilla: El Monte.

_____. (2010). «La Villa Imperial de Potosí: La Babilonia Americana». *La ciudad americana: mitos, espacios y control social*, editado por A. S. Bernabéu y C. Varela Bueno, pp. 133-48. Ediciones Doce Calles.

VARGAS U., R. (1935). *Manuscritos peruanos en las bibliotecas del extranjero*. Vol. 1. Lima: Taller tipográfico de la Empresa Periodística La Prensa.

_____, ed. (1943). *De nuestro antiguo teatro. Colección de piezas dramáticas de los siglos XVI-XVII y XVIII*. Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad Enrique Bustamante y Ballivián.

VARGAS U., R. y C. MILLA BATRES, eds. (1974). *De nuestro antiguo teatro. Colección de piezas dramáticas de los siglos XVI-XVII y XVIII*. Lima: Editorial Jurídica.

**LENGUAJE, EDUCACIÓN Y COMUNICACIÓN
EN EL ESTADO-NACIÓN DE VELASCO ALVARADO
(1968-1975)**

**LANGUAGE, EDUCATION AND COMMUNICATION
DURING VELASCO ALVARADO'S NATION-STATE
(1968-1975)**

Douglas Javier Rubio Bautista

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

millondecabezas@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8359-1392>

Resumen:

El presente trabajo es una lectura cultural sobre las políticas de comunicación que el Estado-nación de Velasco Alvarado (1968-1975) diseñó para difundir sus propuestas educativas y culturales. En principio, distinguimos dos conceptos claves para este artículo: medios de comunicación y publicidad. Para esta propuesta, los medios de comunicación son instrumentos que utilizan un lenguaje destinado a divulgar mensajes articulados con las propuestas educativas del régimen militar velasquista. A partir de este objetivo, la publicidad cumpliría un rol significativo: no solo utilizaría un lenguaje que condicionase las estructuras formales y de contenido de medios masivos como la prensa y la televisión, sino uno que condicionase la comunicación entre el emisor del mensaje (el Estado-nación) y el



<https://doi.org/10.46744/bapl.202001.005>

e-ISSN: 2708-2644

receptor del mismo (la población). En este contexto, a través del presente trabajo se sostiene que el lenguaje publicitario resultó un fenómeno comunicativo que el régimen instrumentalizó al utilizar sus recursos más usuales —imagen visual y mensaje lingüístico— para la difusión de su retórica nacionalista. Entre estos, la caricatura sería el recurso más requerido. Según lo señalado, las razones de esta instrumentalización se deben a que, si la intención del régimen militar era comunicar y educar, el lenguaje publicitario se adecuaba a estas pretensiones: es de fácil recordación y decodificación. Además, es una práctica discursiva que se incrementa en sociedades despolitizadas y prestas al consumismo como la sociedad peruana de la década de los 70.

Palabras clave: Estados-nación, medios de comunicación masivos, lenguaje publicitario, caricatura.

Abstract:

This work is a cultural reading of the communication policies that Velasco Alvarado's nation-state (1968-1975) designed to disseminate its educational and cultural proposals. In principle, we distinguish on two key concepts for this paper: media and advertising. For this study, the media are instruments that use a language designed to disseminate messages articulated with the educational proposals of Velasco's military regime. Based on this premise, advertising would play a significant role: not only would it use a language that would condition the formal and content structures of mass media such as the press and television, but one that would condition the communication between the sender of the message (the Nation-state) and the receiver of the message (the population). In this context, through this work we affirm that advertising language constituted a communicative phenomenon that the regime instrumentalized by using its most usual resources —visual image and linguistic message— for the dissemination of its nationalist rhetoric. Among these, the caricature would be the most required resource. As pointed out, the reasons for this instrumentalization are due to the fact that, if the intention of the military regime was to communicate and educate, the language of advertising was adapted to these pretensions: it is easily remembered and decoded. Besides, it is a discursive practice

that increases in depoliticized and consumerist societies such as the Peruvian society of the 70's.

Key words: Nation-states, mass media, advertising language, caricature.

Fecha de recepción: 10/02/2020

Fecha de aceptación: 25/04/2020

1. Introducción

Dentro de los variados recursos culturales propuestos por el Estado-nación de Velasco Alvarado para la difusión de su retórica nacionalista, quisiera prestar atención a uno de sus instrumentos más preciados: los medios de comunicación masivos. Luego, en el mismo ámbito, quisiera también prestar atención, con mucha mayor exactitud, al discurso publicitario. Y no refiero aquí a la propaganda usual del régimen como lo fue el afiche —revisado ya, aunque aún insuficiente en el panorama crítico actual, por la rigurosidad de Cant (2012) o Roca-Rey (2016)—, sino a la difundida mediante los medios desarrollados en dispositivos tecnológicos audiovisuales como la televisión. A través de estos medios, el Estado velasquista recurriría a las estrategias de la publicidad más convencional de aquellos años para difundir sus mensajes nacionalistas.

La recurrencia y participación del Estado, por cierto, no resultaron uniformes. Hubo particularidades que complejizaron la relación entre el Estado militar y el discurso publicitario, y, en términos generales, hubo algunas particularidades en la relación entre el Estado velasquista y los medios masivos que ocasionaron, finalmente, un ambiente paradójico, por no decir contradictorio. La primera razón fue generada por el régimen mismo. Velasco, pronto, calificó a los medios masivos como alienantes, dominios de la vieja oligarquía y del Imperialismo. Por otro lado, la convivencia del lenguaje nacionalista del régimen

con el lenguaje publicitario que, a través de la prensa y la televisión, alentaba al consumismo, erosionaba la pretendida transformación de la sociedad peruana. En plena época de reformas educativas y el pretendido Hombre Nuevo de Velasco, se habitaba bajo la sombra de un capitalismo tercermundista que alentaba al consumismo y a valores que afectaban la pretensión de un Estado-nación moderno. Finalmente, pese a esta crítica sobre los medios masivos, esta percepción no evitó la atracción por el poder de la comunicación publicitaria. Pronto, la propaganda del Estado se profesionalizó, lo que implicaba que la retórica nacionalista del régimen empezaría a estructurarse según la propuesta discursiva del lenguaje publicitario de aquellos años.

Conscientes de que este estado de alienación no podría ser erradicado sin el control del sistema educativo ni de canales suficientes que difundan la retórica nacionalista, una de las principales pruebas de esta pretensión se encuentra en la constante preocupación del Estado velasquista por el control de los *mass media* en coherencia con sus políticas educativas: la expropiación de la prensa escrita y de los canales de televisión de esos años parece una prueba irrefutable. Sin embargo, ¿cómo fue su relación con el discurso publicitario? Si bien hubo un uso institucional, oficialista de la publicidad, ¿tuvo el Estado velasquista una clara consciencia política sobre el rol educativo del lenguaje publicitario, o su participación en este campo fue ejercicio pasajero, desarrollado a partir de las modas comunicacionales de aquellos años? Si por conciencia política entendemos la aptitud social para interpretar las corrientes emocionales de un colectivo y sus relaciones de poder, y generar influencia sobre este (García Núñez, 2006: 34), a partir de esta definición y de la interrogante planteada, la hipótesis de este trabajo considera que sí, que *el Estado-nación velasquista tuvo una clara consciencia política sobre el rol de la publicidad al instrumentalizar el lenguaje publicitario para educar a la ciudadanía en coherencia con los valores propugnados por su retórica nacionalista*.

Alentado por una atenta e innovadora estrategia comunicacional en coherencia con un fuerte sentido de peruanidad, el lenguaje publicitario — con su pretendida apuesta por la imagen visual y sus mensajes lingüísticos transformados en efectivos eslóganes— sería instrumentalizado por el Estado velasquista para difundir su mensaje nacionalista a la población. Desde

esta propuesta, nosotros consideramos que el argumento central para esta instrumentalización se debe a que el lenguaje propuesto por la publicidad era de sencilla recordación y fácil de decodificar. Sin embargo, asumimos que el lenguaje publicitario se desarrolló con facilidad en nuestro país debido a dos hechos concretos: primero, éramos una sociedad que entraba a la era de la sociedad de consumo. Si el lenguaje propuesto por la publicidad facilitaba su decodificación, este principio explicaría por qué la caricatura sería uno de sus recursos más solicitados al ser una técnica de comunicación masiva, especialmente utilizada por la publicidad para captar la atención de las masas. Luego, el lenguaje publicitario se desarrolla con fecundidad, también, en sociedades despolitizadas, tal y como lo era la peruana en la década de los 70. En ese sentido, la elección de la caricatura también se configura por ser una herramienta muy utilizada para la burla y crítica social. En el transcurso de este artículo, desarrollamos esta línea de propuesta.

Según lo señalado, entonces, con el propósito de sustentar nuestra hipótesis de trabajo, en principio, afirmamos que el Estado y el rol que cumple para la construcción de la idea de desarrollo nacional y libertad individual invisten al régimen velasquista como un Estado-nación moderno (Quijano, 2014). Luego, para una aproximación cultural sobre el rol educativo de los medios de comunicación durante el siglo xx, recurrimos a la lectura de Martín-Barbero (2009) y (2010). Del mismo modo, revisamos cuál era la definición de la publicidad durante el régimen velasquista a partir de Ballón *et. al* (1974). Apoyados en este marco teórico y conceptual, luego, en el desarrollo de nuestra propuesta de hipótesis, afirmamos que el régimen, en primera instancia, definió a los medios a partir de su valor educativo. Desde esta perspectiva pedagógica, revisamos cómo el Estado velasquista decidió nacionalizar la televisión, la radio y la prensa escrita, así como elaboró un marco legislativo que regulaba la emisión de la publicidad —desde la imagen hasta el texto lingüístico proferido en sus anuncios— en coherencia con su propuesta de educar a la población. Del mismo modo, analizamos las razones por las que decidió apropiarse del discurso publicitario al utilizar sus recursos lingüísticos y visuales. En ese sentido, nos detenemos para reflexionar sobre el más significativo de estos recursos: la caricatura. Finalmente, tras el desarrollo de este análisis, se proponen algunas conclusiones que refuercen el sentido de nuestra hipótesis de trabajo.

2. Sobre los medios de comunicación masivos y el discurso publicitario en la década del 70

El proyecto de Estado-nación durante el velasquismo se debatiría con un escenario significativo: el desarrollo inusual de los medios de comunicación masivos. Elementos comunicacionales como la imagen visual y tecnologías audiovisuales como la televisión ingresarían a una trama cultural que los vincularían con los florecientes proyectos de modernidad en Perú y en Latinoamérica. En conjunto, para una lectura culturalista, *los medios se definían como moldeadores políticos y culturales del ejercicio de los proyectos de nación* en Latinoamérica (Martín-Barbero, 2009: 169). En el caso de América Latina, para las primeras décadas del siglo xx, los medios aparecen ubicados en niveles de valoración específicos: a través de un lenguaje sencillo, accesible, serían portadores de cultura y educación. Sobre estos, Martín-Barbero reitera que es impensable disociar a los medios masivos y los proyectos caudillistas de una América Latina en búsqueda de soberanía e identidad. De estos, se apreciaba su cualidad informativa, instrumental —la radio, sobre todo—; eran capaces de maridar con un populismo nacionalista y aparecer como espacio del discurso para las masas y su reconocimiento: «Ahí se ubica el decisivo papel jugado por los medios masivos en la comunicación entre caudillos y las masas populares: al hacerse voceros de la interpelación que convertía a las masas en pueblo y al pueblo en nación», afirma Martín-Barbero (*Ibidem*: 170). A su vez, el desarrollo de los medios en América Latina permitió la aparición de un nuevo sentido de «lo popular», revalorado e identificado ahora con las nacientes culturas urbanas: bailes, fútbol, expresiones populares, etc. Los medios masivos serían el paso que permitiría que aquello que antes era de pocos —educación, salud, entretenimiento— ahora sea el derecho de todos, lo que resultaría en la apuesta por un valor que forjaría a fuego un poderoso imaginario latinoamericano.

Esta valoración positiva sobre los medios en Latinoamérica se redefiniría en la década de los 50 con la aparición de la televisión, que amplió las cualidades de los medios masivos: *tanto como soporte cultural, ahora, los ejes que definirían a los medios recaerían en su sentido pedagógico, y la televisión adquiriría una significativa importancia al convertirse en un*

surtidor incontenible de información (Vivas, 2008). Por ello, a partir de los 50, con el desarrollo de la televisión, el valor de los medios se hallaba en su papel educativo. Es más, sería esta la lógica por la que el Estado velasquista les prestaría una particular atención: la prometida revolución sería impensable mientras la reforma de la educación no contemplara, en principio, los niveles de influencia social de los medios de comunicación; una postura ideológica, por cierto, reinante en la Latinoamérica de los 60, sobre todo en los gobiernos de carácter socialista (Oliart en Aguirre & Drinot, 2018: 178).

Esta presencia estelar de la televisión se debería reconocer en dos dimensiones. La primera sería la tecnológica: el poder del lenguaje visual que emanaba de ella no solo dialogaba con el destacado rol que la cultura popular cumplía en las décadas de los 60 y 70, sino que su presencia era superior tanto a la radio como a la prensa escrita (reunía el poder de la imagen visual de diarios y revistas, y conservaba la cualidad sonora radial). Por otro lado, aquella estelaridad recaería en su capacidad de penetrar en el ámbito privado. Su amueblamiento en la cotidianidad familiar reconfiguró su nivel de importancia hasta la ambivalencia, pues podría proporcionar elementos educativos tan significativos como los brindados por la educación oficial y, a la vez, esta misma cualidad significaría una mayor exposición a información sin casi o ninguna regulación¹.

En este marco cultural sobre medios de comunicación, consideramos que el lenguaje publicitario merece un especial lugar de atención. Para la década de los 70, la definición del discurso publicitario atravesó varias capas de importancia: no solo era el soporte económico de los medios —sobre todo del más influyente, la televisión—, sino que era el que afectaba su parrilla de programación, quien disponía de su estructura de emisión y el que establecería las bases comunicativas entre el emisor y el receptor de los mensajes emitidos. Pese a esta relevancia, como lo afirman Ballón *et al.*, toda lectura sobre la publicidad resultaría insuficiente si no se le reconociese su filiación ideológica al capitalismo (Ballón *et al.*, 1974: 15). Se entiende, desde estas bases de comprensión, que, para la década de

1 Para 1974, se calcularía un encendido de 400 mil televisores solo en Lima. Cfr. Ballón *et al.* [1974].

los 70, la publicidad no era vista solo como mero entretenimiento. *El discurso publicitario respondía a una ideología que lo configuraba como un sistema de comunicación* que, además de organizar un conjunto de códigos que el emisor se encargaría de que puedan ser reconocidos por el receptor del mensaje, estos códigos, más que la racionalidad, cumplían una explícita función emotiva: la conexión entre el emisor y el receptor se sustentaba sobre las emociones ocasionadas por el mensaje. Para este propósito, el lenguaje publicitario, cuyo elemento fundamental de expresión es la imagen, apelaría a un conjunto de figuras retóricas (eslóganes) y recursos visuales (la caricatura) para su desarrollo.

Los estudios de la publicidad en aquellos años de autoritarismo militar y discursos antiimperialistas hallarían aquellas imágenes hundidas en estructuras sociales y modos de producción capitalistas. Por esa razón, estos estudios exigirían un replanteamiento que advierta de los riesgos de un fenómeno que podría desnaturalizar los propósitos de soberanía y de identidad nacional, pues el lenguaje publicitario se asentaba sobre la manipulación, el engaño y la alienación. Por eso su importancia: «Las formas culturales de las que se vale la publicidad no son sino la mejor expresión del carácter social de una sociedad y del tipo de relaciones de producción en ella imperantes», afirma Ballón *et. al.* (*ibidem*: 17).

Para el caso, no podríamos afirmar que los proyectos de modernidad de los años 30 eran radicalmente distintos a los de la década de los 70 —aún continuaríamos bajo un contexto de populismo nacionalista abanderado por la figura de un caudillo, en este caso, militar—. Sin embargo, sí podríamos afirmar que este nuevo paso en la evolución de las tecnologías audiovisuales calzaba con una perspectiva cultural distinta: con un lenguaje que podría ahora manipular y falsear la realidad, los medios podrían ahora transformarse en poderosos agentes devaluadores de lo nacional. El celebrado libre flujo de información, que resultaría en arma cultural para el nacionalismo de antaño, en este periodo de televisión y poder educativo, podría resultar atentatorio contra las aspiraciones legítimas de desarrollo nacional y latinoamericano de los Estados-nación modernos. En un sistema de dependencia y dominancia imperialista, esta crítica al libre modelo informacional era esencial para

develar contenidos que, lejos de ser verosímiles, podrían generar un marco de realidad engañoso, de provecho, más bien, para el desarrollo y dominio del capitalismo en Latinoamérica (Quijano, 2014 [1971]). En ese sentido, el desarrollo de los dispositivos tecnológicos propios del lenguaje audiovisual agregaría un nuevo modo de vincular al Estado con la ciudadanía. Para el caso del régimen militar velasquista, esta cualidad podría haber generado más de una preocupación.

3. Los medios masivos en el régimen de Velasco

Un hecho que podría ser útil para comprender este grado de relación entre la educación y los medios masivos durante el régimen militar lo hallamos en la publicación, del estudio *Reforma de la educación peruana. Informe general de la reforma de la educación* (1970), documento auspiciado por el régimen de Velasco. Además de innovador y concertar voces técnicas y académicas sobre el fenómeno educativo en el Perú, podemos afirmar que este documento sería clave para las políticas comunicativas del régimen: el *Informe...* le confirió a la educación no solo su responsabilidad en el campo de la escolarización, sino que le dio la responsabilidad de trazar los objetivos para la transformación de una nueva sociedad, una independencia individual y nacional. Como afirmaba Oliart, la alienación cultural sería erradicada a través de la educación y de los canales oficiales capaces de difundir el mensaje nacionalista de transformación política y cultural. «Así, la reforma de la educación y el control sobre los medios de comunicación se convirtieron en recursos cruciales para transformar a la sociedad peruana» (Oliart, como se cita en Aguirre & Drinot, 2018: 177).

En este escenario, desde la percepción del Estado velasquista, los medios masivos se habían degenerado en una figura contrarrevolucionaria por excelencia. Poderosos instrumentos al servicio incontestable de la oligarquía local y del imperialismo, desde el principio del golpe de Estado, sin embargo, los medios masivos ejercieron una notoria fascinación para el régimen: a la vez que condenaba su actuación histórica, en peculiar paradoja, reconocía, también, su utilidad al considerarlos efectivos para educar a la población. Por ello, era necesario advertir las nocivas características de su naturaleza y replantear su participación

como transmisores del ideario nacionalista del régimen (Velasco, como se cita en Sinamos, 1971: 100).

En ese sentido, revisando las lecturas de Zapata sobre la prensa escrita (Zapata, 2018: 151-164), de Vivas sobre la televisión (Vivas, 2008: 169-202) y de Bustamante sobre la radio (Bustamante, 2012: 529-542), el conjunto significativo de medios que recibiría al régimen, lo que resta observar es que este papel determinante de los medios de comunicación en la educación de la ciudadanía generó la irrenunciable decisión de nacionalizarlos. Entre los años 1971 y 1974, por ello, esta decisión se llevaría a cabo de manera íntegra, al punto de que, a inicios de 1975, el Estado velasquista se reclamó el derecho a ser, si no el único, uno de los pocos países de la región que podía ufanarse de controlar los contenidos de la prensa escrita, de la televisión y de la radio, de forma cabal (Gargurevich, 2018).

Sin embargo, en esta ruta estatizante, el régimen evidenciaría una especial predilección por el control del lenguaje visual. A inicios de la década de los 70, la imposición de contenidos visuales agradables y funcionales al régimen se tradujo en regulación y censura de todo lo concerniente a la manifestación de la cultura visual urbana: además de cerrar programas de televisión (Rey, 1998), se vetarían películas (Mayer, 2017), se prohibiría la difusión y venta de determinados *comic-books* (varios de la factoría Disney) (Arkivperu, 2017) y hasta se impediría la publicación de afiches considerados impropios a la revolución (Roca-Rey, 2016: 132). En ese sentido, el control de la imagen visual, si bien identificaría las intenciones totalitarias del régimen, evidenciaría, también, las intenciones pedagógicas que este proponía desde los medios masivos. Lo que buscaba el Estado-nación velasquista era una comunicación directa, sin adornos ni dobles mensajes, un lenguaje fácilmente reconocible: «No tenemos por qué hablar con eufemismos. Una revolución implica también un lenguaje diferente, sin medias tintas y sin tapujos», afirmaría Velasco (como se cita en Sinamos, 1971: 96).

Esta intencionalidad explicaría la elección del lenguaje visual: era de sencilla recordación y generaba una representación tangible. Del

mismo modo, era fácil de decodificar, pues era el principal código de expresión de los años 60 y 70 gracias a la estética del *Pop art*, corriente vanguardista que dominaría la escena cultural urbana de esas décadas, muy influyente entre los artistas peruanos (Sánchez, 2016). Si se toma en cuenta, además, el grado de analfabetismo que imperaba en los años del periodo velasquista y la intención de conectar emotivamente con la población, sería razonable la elección y el pronto control de la imagen visual. Sin embargo, esto no implicaría descuidar el mensaje lingüístico, ya que este sería un instrumento que evidenciaba un sentido mayor de intención pedagógica, pues si la imagen no pudiera ser comprendida de manera autónoma —como afirma Barthes, esta puede tender a la polisemia—, el texto lingüístico podría ayudar a que el elemento icónico sea comprendido: «En toda sociedad se desarrollan diversas técnicas destinadas a fijar la cadena flotante de significados, con el fin de combatir el terror producido por los signos inciertos: una de estas técnicas consiste precisamente en el mensaje lingüístico» (Barthes, 2009: 39).

Esta nacionalización, asociada a la importancia conferida a los medios como recursos pedagógicos y cognitivos, que los identifica objetivamente como instrumentos destinados a educar al sector popular y pequeño burgués de nuestro país, sin embargo, necesitó de un frente institucional. Ante ello, el Estado velasquista dispuso la creación de entidades gubernamentales que propusieran y ejecutasen las políticas comunicativas del Estado y, a su vez, se convirtieran en entidades vigilantes de estas mismas políticas, lo que iniciaría una insólita ofensiva cultural:

- a. En 1972, se creó una dirección de difusión del Ministerio del Interior, que luego pasaría a ser el Sistema Nacional de Información, encargado de la prensa escrita (Pásara, 2019: 44).
- b. Finalmente, en 1974, se fundaría el Sinadi (Sistema Nacional de Comunicación Social), organismo supervisado, a su vez, por la Oficina Central de Información (OCI), encargada de asegurar que los contenidos de la prensa, radio, televisión y publicidad se ajusten a las pretensiones del régimen y sus premisas nacionalistas. (Gargurevich, 2018).

Dado el rol de la educación para sus propósitos de soberanía, los medios resultaron parte de un conjunto armónico propagandístico que desbordó ampliamente el mero y simple divertimento. El régimen estaba consciente de cómo las industrias culturales cumplían un destacado papel en la formación de la conciencia nacional ciudadana como instrumentos ampliados hacia su educación, por lo que su intervención fáctica —entre 1971 y 1974— resultó parte de políticas comunicativas cuyos objetivos cruzaron, sin embargo, la línea de los propósitos educativos, meramente, para devenir en fines de carácter político y de control ciudadano.

4. La publicidad versus el Hombre Nuevo de Velasco

En este escenario inusual de expropiaciones y regulaciones, ¿qué sucedía exactamente con la publicidad peruana? En principio, deberíamos afirmar que hubo, también, el intento de controlarla y censurarla. Intervenir en los medios pronto afectó el contenido de los cortes publicitarios, aunque habría que reconocer que esta afectación fue inusual y contradictoria. A pesar de las medidas de control que impulsó el Estado velasquista, la publicidad —que había empezado el camino hacia su desarrollo desde décadas atrás— había conseguido que el público urbano se identificase con un discurso que el régimen militar consideraba como alienante. Una de las razones, desde un punto de vista práctico, sin embargo, para evaluar el éxito del discurso publicitario en plena dictadura velasquista, se reconoce en la fascinación que el lenguaje de los *spots* televisivos ejerció sobre el común de los limeños de aquellos años, así como el floreciente éxito de la industria publicitaria local. Para inicios de los 70, los *spots* recorrían incesantes en la parrilla televisiva para los *targets* más frecuentes de sus sectores urbanos más moldeables: mujeres y niños (Ballón *et. al.*, 1974: 109). Del mismo modo, en plenos años de expropiaciones de canales de televisión, radio y periódicos, las empresas publicitarias permanecerían, por decir lo menos, como torreones inexpugnables. De haber iniciado su participación en el escenario comercial peruano desde la década de los 40, con la aparición del televisor en el Perú en 1958, su participación se volvió exponencial. A fines de 1974, solo en Lima, no era difícil hallar agencias de publicidad prestas al servicio de la industria

alimenticia y del servicio. Confundidas entre agencias locales o casas provenientes de Estados Unidos, además de revelar esta actividad como lucrativa, habría más de 30 casas de *marketing* inauguradas en la ciudad capital (*Ibidem*:110-120).

En este marco de seducciones y florecimientos, el régimen evaluó la influencia del lenguaje publicitario y su aliento al consumismo en un entorno de agudización de los problemas sociales. El Gobierno de Belaunde dejó notorias fisuras en la economía nacional y un subdesarrollo productivo que desentonaba con las expectativas consumistas de la población: el *american way of life* penetraba en los sectores populares y clasemedios locales, modelos de vida que no solo disonaban con los proyectos educativos y culturales del régimen, sino que podrían generar un mayor clima de insatisfacción ante una serie de demandas sociales insatisfechas:

No queremos ni buscamos una simple sociedad de consumo donde los hombres sólo tengan más cosas materiales, más artefactos, más comodidades y más lujos, sino fundamentalmente una sociedad de hombres libres donde cada quien se respete y sea respetado; no una sociedad individualista sino una sociedad solidaria en la cual los mejores niveles económicos abran realmente a todos acceso al mundo de la cultura, del espíritu, de los altos valores morales. (Velasco, como se cita en Sinamos, 1972: 222 y 223)

Desde sus instituciones tutelares, el discurso estatal advertiría que no se iba a permitir la superficialidad consumista, que el lujo y la comodidad —imprecaba el presidente de facto— resultaban accesorios mientras no se lograra una sociedad de iguales. Todo este lenguaje nacionalista que incluía términos como *hombres libres*, *respeto*, *sociedad solidaria*, *altos valores morales*, pilares de los Estados-nación, no impediría, sin embargo, que el lenguaje de la sociedad de consumo ingresara en la cotidianidad local a través de la pantalla televisiva y la prensa escrita, complotando contra los pretendidos proyectos educativos y culturales del régimen. Comerciales y avisos de los 70 aparecerían como abiertamente contradictorios y dañinos para el discurso nacionalista del régimen, y no por ello escasos: junto a la publicidad de dulces y gaseosas, se desarrolló un tipo de publicidad cuyo lenguaje estimularía la retórica consumista. Los placeres sensoriales, el

erotismo, el goce individualista se transformaban en imágenes de bebidas alcohólicas, cigarrillos, autos y ropa íntima en la publicidad de los 70, que se agudizaba con la presencia de mensajes publicitarios racistas y sexistas, relativos a la discriminación racial y de género: «Hay hombres que tienen algo que otros envidiarían» o «Él sabe lo que significa...» eran eslóganes que apelarían a figuras retóricas como la hipérbole, la metonimia y la elipsis para seducir al receptor del anuncio publicitario (ver figuras 1 y 2 en Anexos). A inicios de los años 70, este marco de alienación rampante, según los voceros del Estado velasquista, tuvo como responsable a los medios masivos y, como núcleo predominante, al discurso publicitario. Era el momento de defender los objetivos educativos del Estado velasquista y regular a la publicidad.

En el Perú, los medios de comunicación –siendo excesivo el número de canales y emisoras– están, casi, en su totalidad, en manos de la empresa privada con fines de lucro. El predominio de la publicidad nacional y extranjera [...] es el principal factor deformador y alienante [...]. Es absolutamente necesario tener poder de decisión en lo que se refiere a los contenidos, a fin de que los medios de comunicación no destruyan lo que pretende construir el nuevo sistema educativo. (Informe de la Comisión de Reforma de Educación en Vivas, 2008:173)

4.1. Entre la regulación y la participación

Será este el contexto en el que, como otra muestra de sus políticas comunicacionales, *el Estado velasquista generara un marco legal que regularía la publicidad*. Entre el fondo y la forma, apostaría, entonces, por controlar el lenguaje publicitario de la televisión y de la prensa escrita: el proyecto del Hombre Nuevo corría el riesgo de naufragar ante la incontenible sucesión de imágenes y eslóganes, y ser reemplazado por el disfrute individualista representado en aquellos anuncios de pocos, pero letales segundos.

Ante este escenario de manifiesta valoración icónica, en 1971, con la promulgación de la Ley General de Telecomunicaciones, la publicidad local empezaría a ser regulada por *leyes ampliamente nacionalistas y abiertamente restrictivas*: pocos segundos de transmisión por cada *spot* y mayor control

en el contenido de la prensa escrita fueron los resultantes de esta primera ofensiva. Para los primeros meses de 1972, luego, se publicaría el Decreto Supremo 05-ED, que normaba, definitivamente, los contenidos y el lenguaje publicitarios. Sobre esto último, el régimen sería muy específico: habría una especial atención al mensaje lingüístico utilizado en la televisión. En ese sentido, se cuidaría el lenguaje usado para las imágenes propaladas: no se permitiría la apelación personal y el uso de extranjerismos. Tampoco se podrían anunciar cigarrillos ni alcohol antes de las 21 horas. Luego, debido al Decreto Ley N.º 19020, solo se podía transmitir *spots* producidos única e íntegramente en el país (Vivas, 2008: 521). Del mismo modo, otra de las normas llamativas era la prohibición de la publicidad indirecta, una de las principales preocupaciones del régimen relativa al nivel del impacto de los anuncios en la psiquis del receptor. ¿La información brindada en el discurso publicitario era objetiva, verosímil? El riesgo consistía en cómo influía el mensaje en los receptores y alteraba, incluso de manera inconsciente, su percepción de la realidad. Según la semiología publicitaria, decir «el libro es azul» no representa mayor problema para entender el mensaje. Sin embargo, si se dice «Hace falta algo más que mis minishorts de Pucci...» (ver figura 3 en Anexos), se evidencia un segundo mensaje. No es que solo agrade esta prenda: hay un conjunto de ideas alrededor del eslogan y de la imagen que develan gustos, deseos, estilos de vida, etc. El nivel denotativo puede evidenciar una posición social que, de manera subliminal, se incluiría en el mensaje de la publicidad y que el régimen censuraba. La cuestión psicológica era un soporte de apreciación válido para juzgar la naturaleza perniciosa o no de los *spots* (Peñaloza, 2012).

Sin embargo, pese a este vertedero de disposiciones, habría que afirmar que fue insuficiente. El reclamado espíritu nacionalista y revolucionario del régimen, y su grito para cerrarle el paso a la cultura alienante del imperialismo, fue solo un discurso. Sea ya para las masas o los opositores, o para actores sociales específicos incómodos al régimen, pero no para el mismo régimen, pronto la publicidad empezaría a desbordar los márgenes impuestos por el marco legal. Las disposiciones estatales eran confusas —se enfatizaba que la publicidad debía fomentar el consumo de bienes necesarios, pero no se precisaba qué era exactamente lo que quería decir el régimen con *bien necesario*— o eran incumplidas —se negaba la publicidad indirecta

o la competitiva, pero, en las transmisiones diarias televisivas, ambas aparecían sin mayor censura (Ballón *et. al.*, 1974: 133-138)—. El Estado se mostraba, a su vez, incapaz de sostener la logística de los medios una vez intervenidos. Muy a su pesar, los medios no solo seguían difundiendo la publicidad más variada, sino que incrementaron la participación de esta última: había una lógica obediencia externa a los dictámenes del régimen; sin embargo, en la práctica, para subsistir, los medios permanecían devotos a la economía de mercado (Bustamante, 2012: 541).

Finalmente, este escenario de confusión se agravó por un régimen desprovisto de técnicos y académicos vinculados al dominio del lenguaje de los medios masivos. Para la plana militar velasquista, intervenir en la tecnología audiovisual de las comunicaciones debió ser territorio nuevo, por lo que no fue sorpresa que, una vez sentados en los sillones de los exdirectores de los canales de televisión intervenidos, dejaran «los asuntos medulares del manejo televisivo —ventas de publicidad, producción local, programación general— en manos del viejo personal» (Vivas, 2008: 171). Consciente de las limitaciones técnicas de su personal militar y consciente del poder de los medios, el régimen, pronto, no solo decidió especializar su mensaje nacionalista acorde a los cambios tecnológicos y al lenguaje publicitario vigente, sino que contrató a técnicos especialistas en publicidad para este objetivo. Por lo señalado, varias de las empresas bajo control estatal difundieron sus mensajes a través de campañas sociales coordinadas ahora entre el Estado y las principales agencias publicitarias del medio, y elaboradas por estas últimas (Ballón *et. al.*, 1974: 111-115). La nación se podría hallar en anuncios de prensa o en *spots* televisivos institucionales con la misma calidad que la publicidad comercial.

En este nuevo contexto de participación, el lenguaje nacionalista del régimen militar se adecuaría al lenguaje publicitario de una campaña convencional. Ante estos hechos, uno de los primeros requisitos para esta adecuación fue una mayor atención sobre el receptor del mensaje. Como había sucedido con el afiche, en el que, en principio, sería el campesino el principal destinatario (Roca-Rey, 2016), ahora que la propaganda se desarrollaría en los medios propios de la vida moderna, el receptor debería ser, también, pensado como distinto. El mensaje debería adecuarse a otro

sector social, ahora. En este caso, el emisor debería adecuar el mensaje para un receptor criado en la cultura popular urbana, letrado, vinculado con la iconografía propuesta, entendido en códigos publicitarios, etc. Para esta adecuación, en el caso de la prensa escrita, la estructura de los avisos debía corresponder a las convenciones propias de las estructuras para la publicidad fija (titular, un cuerpo y un cierre) (Peñaloza, 2012: 108-109). Asimismo, el mensaje lingüístico debía describir las intenciones del aviso para la mejor comprensión de la imagen, cuya presencia era predominante. No faltaría, tampoco, los consabidos elementos de todo aviso publicitario: el logotipo y el eslogan (ver figuras 3 y 4 en Anexos). Sobre estos últimos, el régimen percibía que no habría mejor forma de conectar emocionalmente con la ciudadanía y comunicar su retórica nacionalista que a través de expresiones que casi parecían eslóganes: «La tierra es para quien la trabaja», «Sin tributación no hay progreso», «Campesino, el patrón no comerá más de tu promesa», etc.; mensajes lingüísticos de sesgo marcial, imperativo, que responden a la función emocional con la que el lenguaje publicitario intentaba manipular al destinatario —la población peruana—. En estos mensajes de la publicidad estatal, se proponen las características de la nueva nación peruana, en la que no habrá ni injusticia ni desigualdad social, en la que habrá progreso siempre que se cumpla con los deberes ciudadanos (ver figuras 5 y 6 en Anexos), todos estos mensajes coherentes con las propuestas educativas del régimen (Oliart, como se cita en Aguirre & Drinot, 2018).

Del mismo modo, el uso de logotipos por parte del Estado velasquista respondería a su necesidad por instrumentalizar imágenes de rápida asociación y recuerdo en la mente del pueblo y construir, así, un imaginario de nación. Eran imágenes, por cierto, extraídas de la cultura popular, en la que se recuperarían personajes históricos antes silenciados por el viejo orden oligarca. El caso más reconocido sería el logotipo de Túpac Amaru II, que, en líneas generales, resultaría la imagen oficial del régimen no solo para sus proyectos educativos culturales, sino que se transformaría en el auténtico símbolo de la revolución velasquista (Lituma, 2011).

Finalmente, y en una muestra muy contemporánea, el régimen entendió el concepto de campaña publicitaria para que la difusión de sus

mensajes nacionalistas permita una mejor comprensión y permanezca aún más en el imaginario colectivo. Entre 1973 y 1974, el Estado velasquista se dedicó a la difusión de una intensa campaña destinada a educar a la población sobre la importancia de tributar, propaganda que incluyó avisos en prensa y, hecho inusual, en televisión. Por primera vez, el régimen apelaba al lenguaje de la imagen visual televisiva y al texto lingüístico de manera simultánea para transmitir un único mensaje de connotaciones pedagógicas: la importancia de pagar impuestos. El nombre de aquella campaña, desarrollada entre octubre y diciembre de 1973, fue *Pepe, El Vivo* (vemos una mejor descripción sobre este ejemplo en líneas más adelante).

Esta conciencia política sobre la publicidad, por cierto, brindó no solo la apropiación de las estructuras más significativas del discurso publicitario para reproducir el nacionalismo del régimen. A su vez, debe reconocerse, también, que el régimen distinguió la intención en el mensaje publicitario y la línea divisoria entre conceptos que, en apariencia, podrían resultar sinónimos: propaganda y publicidad. Para el velasquismo, la intención comunicativa del emisor del mensaje remarcaba la frontera entre el sentido de propaganda y el de publicidad: propaganda era sinónimo de proyectos culturales y sociales si la intención era la de educar, mientras que publicidad era sinónimo de campañas de las empresas del Estado si la intención era comercial. Sobre esta aparente dicotomía, Hidalgo ha referido de esta hábil estrategia del régimen para clasificar sus mensajes nacionalistas a la población (Hidalgo, 2014): las campañas a favor de la compra de autos Toyota o viajar en Aero Perú no eran lo mismo que anunciar reformas sociales, avisos del Ministerio de Salud o advertencias sobre el pago de impuestos. «Respalde lo suyo, vuelve por APSA» (*El Comercio*, 1 de setiembre de 1969), «Petrolube, es mejor y es nuestro» (*El Comercio*, 3 de setiembre de 1969: 5) no eran lo mismo que «No juegues con rascapiés. Está prohibido y es veneno mortal» (*El Comercio*, 17 de diciembre de 1973: p. 22) o «Sin tributación no hay progreso» (*El Comercio*, lunes 28 de enero de 1974: 11). Mientras las primeras evocaban —a través de apelaciones en donde se interpelaba al receptor emocionalmente para asociar, por metonimia, peruanidad con productos comerciales— la compra de boletos de viaje

o el combustible para el automóvil, las otras eran anuncios destinados a educar a la población sobre la defensa de la vida (auspiciados por el Ministerio de Salud) o sobre el deber del pago de impuestos (auspiciados por el Ministerio de Economía). Como refiere Pineda sobre la distinción entre ambos conceptos, una estaba definida por la intención estrictamente comercial del mensaje (publicidad), mientras que la otra habría estado condicionada por un fin explícito ideológico con fines de poder político (propaganda) (Pineda, 2007). Pese a esta observación, propaganda y publicidad no estaban muy distanciadas en el régimen velasquista, y parecían, más bien, converger en el objetivo de difundir su nacionalismo populista. Incluso, los eslóganes para consumir eran más nacionalistas que los propios hechos para proyectos educativos. Entre la publicidad y la propaganda, el significado que acompañaba a todos los anuncios del régimen estaba atravesado por la lógica de esta última.

4.2. El rol de la caricatura en la publicidad del periodo velasquista

Sin embargo, entre los diversos recursos que el lenguaje publicitario dispuso al servicio del nacionalismo del régimen, uno de los más significativos sería el de la caricatura. En ese sentido, fueron varios los factores por los que el régimen adoptaría esta dirección iconográfica. Hemos referido ya a un contexto cultural en el que predominaba una estética de lo popular. Asimismo, considero que una sociedad despolitizada como la peruana a finales de los 60 podría haber generado esta elección. A partir de estos principios, la caricatura, como recurso cultural, desde el tono aparentemente lúdico, humorístico e inofensivo de sus trazos, conservaría un inusitado poder de difusión e influencia en los medios de comunicación y en las posibilidades pedagógicas de su uso: ingresaría al escenario cultural como entretenimiento en medios como la prensa y la televisión, primero, hasta culminar en la arena de la política al ser un recurso visual que ayudaría al Estado velasquista a transmitir su retórica nacionalista para la transformación política y cultural de la sociedad peruana.

Desde esta premisa política, el uso de la caricatura tuvo como intención generar un vínculo emocional con el régimen militar. Entre los años 1968 y 1978, según Roca-Rey, hallaríamos una época prodigiosa

para el uso de la caricatura según los objetivos del Estado velasquista, lo que buscaría comprometer emocionalmente al público para que acepte de manera natural los valores nacionalistas del régimen (Roca-Rey, 2019: 126).

Entre las cuestiones centrales para la utilidad de la caricatura, se pueden establecer varias: técnicas, culturales y políticas, en principio. Por ello, entender por qué el Estado de Velasco permitió el uso de la caricatura para su propaganda nos ayudará a entender por qué es que este recurso fue parte clave, también, entre los utilizados por el lenguaje de la publicidad de esos años. Aquí, también, hubo una articulación.

4.2.1. Factores técnicos publicitarios

En su versión más técnica, más afín al gusto de los efectos publicitarios, como lo afirma Millan, el uso de la caricatura en la publicidad significaba la expresión más clara de las necesidades del publicista por controlar todos y cada uno de los aspectos que se busca representar: de ahí que, entre sus diversas facetas, la animación conviene en un eficaz instrumento para publicitar ideas abstractas (fertilidad, higiene, protección, valores, etc.) (Millan, 2013). Vinculado al reino de la fantasía y de la construcción de mundos delirantes, la animación en general abre la posibilidad para la construcción de universos y personajes difícilmente seleccionables y realizables en objetos reales, de carne y hueso. Las casas publicitarias en el militarismo velasquista utilizaron, por ello, con mucha creatividad, los beneficios brindados por la caricatura, estrategias en donde se pretendía asociar cualidad con símbolo, planteados como metáforas visuales, recursos para que las marcas procuraran asociar las cualidades de su producto con una figura animada. No debe olvidarse, en ese sentido, que se vivía un contexto mundial en el que la industria publicitaria pretendía posicionarse y adquirir una personalidad propia. La década de los 70 desarrolló, así, una notable mercadotecnia en donde las marcas estaban definiéndose en la industria publicitaria, por lo que sus *spots* buscaban recordación e identificación del consumidor hacia la marca: «Fue el periodo en el que se popularizaron los slogans y los comerciales recreaban vidas idílicas», afirma Millan (*Ibidem*: 33). Hubo una verdadera revolución de la animación y del uso de la caricatura en

los *spots* televisivos, lo que revelaba la urgencia de que las cualidades particulares de un producto con la imagen visual de una caricatura se correspondieran (ver figuras 7 y 8 en Anexos). En este contexto, la publicidad peruana de los 60 y 70 se valió del uso de la caricatura para desarrollar su trabajo en los medios, lo que permitió la aparición de una legión publicitaria en donde la base resultaría, principalmente, la animación televisiva (Rivera, 2010: 257-382).

4.2.2. Factores legales

Sin embargo, en honor a la verdad, la elección de la caricatura no solo respondía a esta versatilidad brindada por la animación. El uso de la caricatura fue, también, una elección dada las condiciones impuestas por el régimen con respecto al marco legal prescrito para la publicidad local: la OCI censuraba y vigilaba con mucha atención los contenidos de las campañas publicitarias. Uno de los criterios para que los *spots* o los avisos en prensa fueran o no censurados era, por ejemplo, respetar la estricta prohibición de presentar a hombres y mujeres luciendo ropa interior, o utilizar a menores de edad en los *spots* (ningún niño debía aparecer en los comerciales de esos años; por esa razón, los *spots* televisivos en el velasquismo los presentaban como dibujos animados). Prescrita las condiciones, toda la regulación y censura impuesta por el Estado velasquista, paradójicamente, generó la gran demanda por la caricatura: decenas de dibujos animados para las campañas publicitarias serían, en principio, requeridas por la empresa privada y, luego, solicitadas por el Estado:

Este tipo de limitaciones impuestas al medio publicitario sirvieron, empero, para dar un inesperado empuje al campo de los dibujos animados, con los que los publicistas, pese a los altos desembolsos económicos y al tiempo que demandaban su realización, pretenderían superar las barreras establecidas por la censura estatal.

Hasta que estas medidas del gobierno dejaron de tener vigencia años después, un gran volumen de encargos para publicidad sería destinado a los productores locales de animación de entonces, cuyos servicios, por cierto, llegarían también, en no pocos casos, a ser contratados por el Estado,

dentro del objetivo de difundir, de una manera efectiva, la propaganda oficial del régimen. (Rivera, 2010: 66)

4.2.3. Factores culturales educativos

Sobre este marco legal, el régimen no tardaría en utilizar las caricaturas como elemento central para la difusión de sus proyectos educativos y culturales. La sociedad peruana de los 70 había crecido influenciada por los medios de comunicación a través de códigos y convenciones elaborados sobre ese lenguaje sintético, simple y rápido que era la imagen visual de la caricatura. Una larga tradición histórica en el campo visual del humor gráfico, desde el siglo XIX, sería el escenario más idóneo para esta apuesta (Infante, 2008: 150-166). Sin embargo, si hubiera que ubicarnos en un tiempo de florecimiento para la cultura visual en el Perú, diríamos que esta afición por lo visual sufriría una ruptura favorable a mediados de la década del 50 cuando, a la propuesta de la industria cultural de EE. UU., se sumara al mercado peruano la fuerte presencia de historietas chilenas a través de un estilo llamado *comic book*, lo que modificaría el trazo de animación del dibujo de humor. Como lo afirma Lucioni, este giro artístico permitiría la aparición de una suma de recordadas caricaturas de sabor local en los diarios de circulación nacional —décadas de los 60 y 70—, así como sería el inicio de una meritoria etapa de fecunda e importante promoción de dibujantes locales, quienes rescatarían hechos e identidades tan propias de nuestra idiosincrasia, llena de prejuicios y estereotipos, a través de historietas y personajes caricaturescos locales (Lucioni, 2014). Fue una época dorada para el humor gráfico peruano y, sobre todo, para la cultura popular, en donde el lenguaje de la historieta se haría fácilmente reconocible por el aficionado a la cultura urbana popular.

Con esta posibilidad de decodificación, y si se comprendía la popularidad de su difusión, bien direccionada, la caricatura fue útil y efectiva para la transmisión de mensajes cuyos objetivos no eran necesariamente entretener, y que correspondían, más bien, al afán cultural y educativo del régimen. El Estado velasquista, pronto, consciente de sus posibilidades, iniciaría la difusión de propagandas educativas, sociales,

o, de manera general, convertiría la caricatura en herramienta educativa. Caricaturas elaboradas por encargo, pero bajo la estricta supervisión del régimen, empezaron a difundirse en los años 70. No tardaría en aparecer, entonces, trabajos animados vinculados con los valores que el velasquismo procuraba transmitir a la población desde la institucionalidad del régimen y a través de la asociación metonímica: familia, civismo, trabajo, nación, peruanidad, etc. (Véanse figuras 9 y 10 en Anexos). Sin embargo, el caso más peculiar y representativo de esta intención educativa a través del lenguaje caricaturesco se desarrolló en *Pepe, El Vivo*, una de las más inusuales campañas realizadas por el régimen de Velasco a fines de 1973. La campaña, significativa por su mensaje social —la obligatoriedad del pago de impuestos—, apareció en medio de un año difícil para la economía en el Perú (Philip, como se cita en Aguirre & Drinot, 2018: 264 y 265). Esto obligó al Estado a contratar los servicios de la agencia Causa S.A. para la elaboración de esta campaña. A partir de esta solicitud, se inició una fuerte labor educativa a través de los medios masivos para recordar la importancia de los tributos y cómo este ejercicio ayudaría a construir una nación moderna. Pronto, periódicos de circulación nacional y *spots* televisivos empezaron a divulgar esta campaña a través de la imagen de un personaje pícaro, acriollado, quien, con un trazo simpático y burlón, enseñaría a la población las bondades de cumplir con las obligaciones fiscales. (Véanse figuras 11 y 12 en Anexos).

4.2.4. Factores políticos

Otro rasgo que debe precisarse es que la caricatura incrementa su producción a partir de un contexto en donde las luchas políticas recrudecen. Esta lectura coincide, en líneas generales, con lo afirmado por Infante, para quien, si bien puede ser el producto de diversos factores, *la caricatura suele ballar terreno fértil en escenarios de grave crisis política* (Infante, 2008: 166). Si asumiéramos que el poder de la imagen se acrecienta en contextos de fuerte despolitización, el Estado velasquista estaba consciente de cómo el flujo de la caricatura se vigorizaba en regímenes políticos sometidos a fuertes crisis de credibilidad. Señalado en líneas anteriores, el contexto social y político que recibe al velasquismo se desarrollaba bajo una severa desestabilización en toda la estructura del Estado, lo que requirió de

medidas urgentes para volver a un clima de seguridad y estabilidad. Los partidos políticos habían perdido toda credibilidad, así que su labor de mediación entre el Estado y la población, su labor comunicadora para explicar los hechos sociales a la ciudadanía, su labor educativa, habían perdido espacio en la escena política.

Ante esto, la caricatura sería uno de los varios recursos del régimen para reemplazar este déficit, y sería útil, entonces, para transmitir la idea de un Estado cohesionado, fuerte, capaz de transmitir orden y confianza. Desde su posición, el régimen también apostaría por la producción de caricaturas de explícito contenido político, en el que educar a la población sobre el contenido de nuevo régimen incluía ya motivaciones políticas de control ciudadano y legitimación del poder estatal (ver figura 13 en Anexos).

Sobre la base de este sesgo cultural, visto así, hay un necesario para la selección de la caricatura como recurso de control político: *la deformación*. Más allá de las pretensiones técnicas publicitarias y del hábito formado en el ojo popular, debe entenderse que la naturaleza del género de la caricatura tiene como raíz deformar el objeto que se representa. A partir de este principio, no es difícil concluir por qué esta derivó de una expresión costumbrista o ilustrativa a un instrumento de ataque o elogio en la política, sobre todo en un país como este, de gravitante convulsión social. La caricatura, si bien es una expresión estética visual, lo que busca, finalmente, como lo afirmaría Luna Victoria, es representar acontecimientos en clave de sátira y agudeza visual (Luna, 2005: 13-24). Hay, sobre este presupuesto, divulgación de imágenes críticas sobre el adversario político o para cuestionar aspectos de sesgo esencialista, filosófico, teñido de menos coyuntura y más universalidad. Sin embargo, para efectos prácticos, los trazos gráficos de la caricatura remarcan, asimismo, los rasgos físicos del que es personificado a través de características o bien degradantes (engordar, envejecer, encorvar, etc.) o bien elogiables (basta ver la figura de Velasco en los afiches de su propaganda visual), hasta enfatizar ciertos trazos en el personaje para provocar el despertar de determinadas emociones a partir de la representación de hechos o personajes íntimamente

ligados a nuestro quehacer cotidiano y nuestros referentes culturales (Luna, 2005: 35).

Pero no solo la caricatura interviene políticamente por esta cualidad deformatoria. Otro de sus rasgos —aprovechado políticamente, también—, y tal vez a propósito de este rasgo deformatorio, es el de generar mitos. *El lenguaje de la caricatura puede, a través de sus metáforas visuales, construir un universo mítico.* Según Grombich, el caricaturista puede transformar el mundo de la política en el que habita en un mundo mítico a través de sus metáforas visuales: le otorga corporeidad a la política, cierta fisonomía, nos ofrece relatos que, muchas veces, están teñidos de rasgos fantásticos, de seres de facetas sobrenaturales. Esto es posible, pues la caricatura está formada por dos niveles de lectura —uno real y el otro ficticio— que pueden llegar a confundirse a ojos del lector, lo que genera que el receptor perciba la política «bajo la mirada imaginaria del caricaturista» (Roca-Rey, 2014: 43). Desde esta perspectiva, la caricatura puede reforzar la idea de lectores que la asocian con la persona real, la de carne y hueso, hasta lectores que cruzan la línea de la ficción con la de la realidad, al punto de que esta se difumine. Este es el universo mítico que la caricatura genera y, si se desea, este es el modo cómo la imagen visual puede, a su vez, reemplazar la realidad que uno percibe. Si los objetivos educativos del Estado-nación, más allá de la escolarización técnica, apuntaban hacia la creación de un nuevo ciudadano, forjar un nuevo tipo de hombre, el lenguaje de la caricatura; al modificar la realidad y crear un nuevo universo, acorde a su retórica nacionalista, podrían ayudar profundamente a que los proyectos educativos culturales del velasquismo se hagan realidad (Ver figura 14 en Anexos).

5. Reflexiones finales

El Estado velasquista comprendió el valor educativo de los medios de comunicación para instalar su retórica nacionalista e iniciar la transformación cultural y política del país. A partir de concretas políticas comunicacionales —instituciones de propaganda y vigilancia, un marco legislativo restrictivo y nacionalista, por ejemplo— el lenguaje de los medios masivos (imagen visual y texto lingüístico) pronto sería instrumentalizado, lo que revelaría la habilidad del régimen militar para dar cuenta del discurso publicitario:

el tratamiento que este le brindaba a la imagen visual y al texto lingüístico para su propuesta comercial pronto sería instrumentalizado para fines educativos. Para nuestro interés, la publicidad resultó ser, entonces, un modo de divulgación que, en apariencia contradictoria a la ideología nacionalista del régimen, dio como resultado un poderoso discurso para su beneficio. Elemento central de la emergente sociedad de consumo, pronto el Estado velasquista recurriría a la difusión de su mensaje de modernidad y seguridad. Hemos referido, a su vez, que, dentro del conjunto de recursos de la publicidad que más utilizaría, la caricatura sería la imagen predilecta del régimen. Dados los afanes totalitarios del Estado y su consciencia sobre los alcances de la cultura para su discurso nacionalista, el régimen no solo se apropió de la publicidad convencional para la difusión de los mensajes de las empresas del Estado o de los mensajes sociales o de sus instituciones, sino también de la caricatura para estos fines, para objetivos políticos.

En perspectiva, el ejercicio de la publicidad local resultó ser una de las tantas manifestaciones de las contradicciones del régimen. Pese a sus intentos por regularla, controlarla y depurarla, el modo en que conviviría el aparato propagandístico del Estado velasquista junto con la lógica de la mercadotecnia publicitaria evidenciaría no solo que la intención de consolidar el espíritu nacionalista tendría un serio rival en la difusión de *spots* que representaban un estilo occidental de vida, sino que, pronto, el propio Estado echaría mano de las técnicas publicitarias más convencionales para, como dijimos, lograr difundir su idea de nación. La caricatura hallaría allí un lugar muy privilegiado.

BIBLIOGRAFÍA

- 7 DÍAS DEL PERÚ Y EL MUNDO. (enero de 1974). Año nuevo, vida nueva: Pepe “El Vivo”. *7 Días del Perú y el Mundo*. Lima n.º 811 año XXIV, 22 y 23.
- AGUIRRE, C. & DRINOT, P. (2018). *La revolución peculiar. Repensando el gobierno militar de Velasco*. Lima: IEP.
- ARKIVPERU. (7 de mayo de 2017). *Los comics alienantes (1976-1980)*. Recuperado de <http://www.arkivperu.com/comics-alienantes-1976-80/> (Fecha de consulta el 3 de enero de 2019).
- _____. (20 de octubre de 2008). *Objetivo: La Sierra', Reforma Agraria (1970)*. Recuperado de <http://www.arkivperu.com/objetivo-la-sierra-reforma-agraria-1970/> (Fecha de consulta: 12 de enero de 2019).
- BALLÓN, E.; BARRET, L.; PEIRANO, L.; RIOFRÍO, G.; RONCAGLIOLO, R. (1974). *La publicidad porquemegustapues*. Lima: Desco.
- BARTHES, R. (2009). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- BUSTAMANTE, R. (2012). *La radio en el Perú*. Lima: Universidad de Lima.
- CANT, A. (2012). “*Land for Those Who Work It*”: *A Visual Analysis of Agrarian Reform Posters in Velasco's Peru*. Recuperado de <https://www.cambridge.org/core> (Fecha de consulta el 3 de febrero de 2018).
- GARCÍA N., C. (2006). Conciencia política y liderazgo. *LIBERABIT*, N.º 12, 33-40. Lima: Revista peruana de psicología de la Universidad San Martín de Porres.
- GARGUREVICH, J. (16 de octubre de 2018). Difusión y propaganda, las otras armas de Velasco. Recuperado de <http://diariouno.pe/>

columna/difusion-y-propaganda-las-otras-armas-de-velasco/
(Fecha de consulta: 04 de junio de 2019).

HIDALGO AMAT Y LEÓN, R. (7 de mayo de 2014). Publicidad peruana durante el gobierno militar de Velasco. Recuperado de <https://prezi.com/t876in9xjlri/publicidad-peruana-durante-el-gobierno-militar-de-velasco/> (Fecha de consulta: 9 de junio de 2019).

INFANTE, C. (2008). *Poder y humor gráfico durante el periodo de crisis del régimen de Alberto Fujimori, 1996-2000*. Lima: UNMSM. Tesis para optar el grado académico de Doctor en Ciencias Sociales.

LITUMA A., L. (2011). *El verdadero rostro de Túpac Amaru (Perú, 1969-1975)*. Lima: Pakarina.

LUCIONI, M. (2014). La historieta peruana (1). *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, 4. Ciudad de La Habana. Disponible en https://www.tebeosfera.com/documentos/la_historieta_peruana_1.html.

_____. (2015). La historieta peruana (2). *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, 8. Ciudad de La Habana. Disponible en https://www.tebeosfera.com/documentos/la_historieta_peruana_2.html.

LUNA V., O. (2005). *La caricatura política en el Perú. Julio Málaga Grenet, Francisco González Gamarra y Jorge Vinatea Reynoso*. Lima: UNMSM. Tesis para optar el título de Licenciado en Arte.

MARTÍN-BARBERO, J. (2009). Medios de comunicación. En: Szurmuk, Mónica & MckeeIrwin, Robert (coord.). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI, 169-173.

_____. (2010). Notas para hacer memoria de la investigación cultural en Latinoamérica. En Richard, N. (ed.). *En torno a los*

estudios culturales. Localidades, trayectorias y disputas. Santiago de Chile: Arcis, Clacso, 133-141.

- MAYER, E. (2017). *Cuentos feos de la reforma agraria*. Lima: IEP.
- MILLAN, C.A. (2013). *Aproximación a la animación en la publicidad televisiva en el mundo*. Cali: Universidad Autónoma de Occidente, Programa de Comunicación Publicitaria, Facultad de Comunicación Social. Cuaderno de investigación y divulgación.
- PEÑALOZA S., J. (2012). *De la semiótica a la publicidad. Análisis e interpretación del mensaje publicitario*. Lima: Universidad San Martín de Porres.
- PINEDA, A. (2007). Propaganda y publicidad comercial: un principio diferenciador. *Questiones Publicitarias*, Vol. I n.º 12, 107-128. Revista Internacional de Comunicación y Publicidad perteneciente a la Universidad Autónoma de Barcelona, España.
- QUIJANO, A. (2014a). Estado-nación, ciudadanía y democracia: cuestiones abiertas. *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: Clacso, 605-624.
- _____. (2014b). *Nacionalismo, neoimperialismo y militarismo en el Perú: (introducción y parte primera)*. Clacso: Buenos Aires. Publicado originalmente en 1971 (Buenos Aires, Periferia).
- REY, M. (1998). *La historia de la televisión peruana: América TV 40 años (Parte 4). La publicidad*. Lima: América Televisión Producciones.
- RIVERA E., R. (2010). *El Cine de animación en el Perú: bases para una historia (1952-2009)*. Lima: UNMSM. Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Arte.

ROCA-REY R., C. (2014). La crónica visual de un golpe de estado anunciado. *Mana Tukukuq Illapa*, N.º 11, 41-49. Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma.

_____. (2016). *La propaganda visual durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado (1968-1975)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.

_____. (2019). *La caída visual de Fernando Belaunde y Francisco Morales Bermúdez*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú: IEP.

SÁNCHEZ F., M. (2016). *Más allá del Pop acorado: una propuesta de relectura de los afiches de Jesús Ruiz Durand para la Reforma Agraria del gobierno de Juan Velasco Alvarado*. Lima: PUCP. Tesis para optar el grado de Magíster en Historia del Arte y Curaduría.

SINAMOS (1971). *Velasco: La voz de la revolución. Discursos del Presidente de la República General de División Juan Velasco Alvarado /1968-1970/*. Lima: Peisa. Tomo I.

_____. (1972). *Velasco: La voz de la revolución. Discursos del Presidente de la República General de División Juan Velasco Alvarado / 1970-1972/*. Lima: s/e. Tomo II.

VICENTE, B.; N. GARCÍA & F. GARCÍA. (16 de febrero de 2012). Ceremonia de presentación del libro *El cine de animación en el Perú. Bases para una historia*. Conference Hall del Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA).

VIVAS, F. (2008). *En vivo y en directo. Una historia de la televisión peruana*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

ZAPATA, A. (2018). *La caída de Velasco. Lucha política y crisis del régimen*. Lima: Taurus.

Anexos de bibliografía (avisos publicitarios y *spots* televisivos)

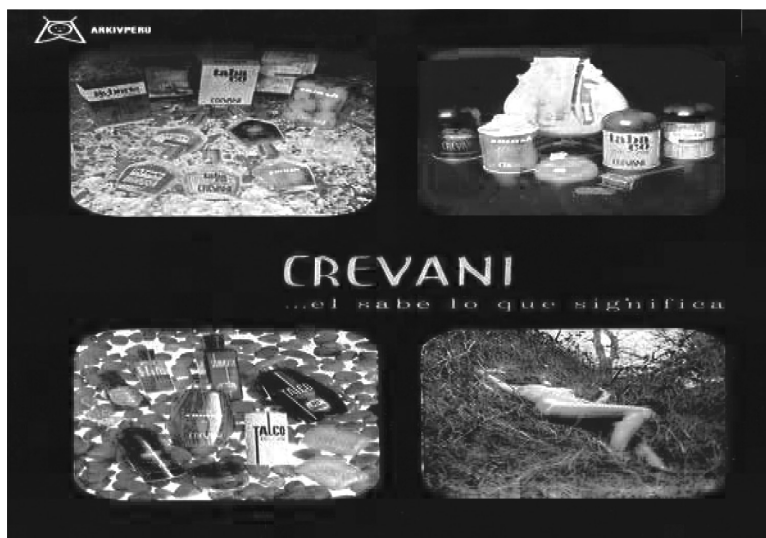


Figura 1 (*Caretas*, 7-21 diciembre de 1973: 60). Publicidad para perfumerías Crevani. Las imágenes son elocuentes. Por metonimia, se asocian los perfumes para hombres con el cuerpo desnudo de una mujer en una posible lógica de pertenencia. Todos los perfumes se hallan echados sobre una superficie en apariencia natural, que, pronto, serán utilizados por un hombre.

De la misma forma, la mujer, echada sobre una superficie natural, está a la espera, también, a ser utilizada. «Él sabe lo que significa» es un eslogan que apela a la elipsis (o a la frase incompleta para ser completada por el receptor a partir del imaginario social).



Figura 2 (*Caretas*, 7-21 de junio de 1973: 11). Aviso para tiendas Sears. El mensaje lingüístico es explícito: la mujer es un objeto («hay hombres que tienen “algo”») que le pertenece al hombre. Mientras más acumula, el reconocimiento social será mayor. El eslogan completo es «Hay hombres que tienen algo que otros envidiarían». Aquí se podría aludir a la sustitución o metáfora (mujer = cosa), pero también se puede apelar a la figura retórica de la hipérbole: la exageración de esta cantidad de mujeres implica una desproporción celebrada por la cultura machista.



Figura 3 (*Caretas*, 6-20 de julio de 1972: 48). Obsérvese la estructura del aviso publicitario: título, cuerpo y cierre. Hay aquí una proporción entre el mensaje lingüístico y la proporción icónica. Culmina con el logotipo de la marca, el eslogan («Déjese llevar por el Clan Braniff») y la marca: Braniff International.



Figura 4 (*Caretas*, dic. 1972 a enero de 1973, N° 470: 55). Obsérvese la misma distribución para los anuncios publicitarios: título, cuerpo y cierre. Sin embargo, el eslogan aquí está más distribuido en escenarios dispersos («Una mirada íntima») e incluso es más extenso («Mituka... donde realmente importa»). Sin embargo, el mensaje lingüístico es menor en comparación con la propuesta icónica.



Figura 5 (Arkivperu, 2008). Imagen que mantiene la estructura de un aviso publicitario: título, cuerpo y cierre. Como puede observarse, hay una proporción entre mensaje lingüístico y la proporción icónica. Al final, obsérvese que hay un eslogan («En el 70... ¡Más tierra para el que la trabaja!»), el logotipo de la institución —una imagen de Tupac Amaru— y el nombre de la institución: Dirección de Promoción y Difusión de Reforma Agraria. La estructura es similar a la publicidad comercial.



Figura 6 (*El Comercio*, el 28 de enero de 1974: 11). Imagen que, también, mantiene la estructura de un aviso publicitario con una notoria predominancia icónica, a la vez que el cierre culmina con el eslogan («Sin tributación no hay progreso»), el logotipo (una balanza con las letras DGC) y los nombres de las instituciones: Dirección General de Contribuciones / Ministerio de Economía y Finanzas. Su estructura es similar a la propuesta de la publicidad comercial, aunque el mensaje lingüístico es una muestra de la intención pedagógica del aviso al ser extenso.



Figura 7 (Vicente *et. al*, 2012). *Spot* televisivo para caldos Knorr elaborado en los 70 por Producciones Creativas.



Figura 8 (Vicente *et. al*, 2012). *Spot* televisivo perteneciente a chocolates Mugui, de Motta. Fue realizado, también, por Producciones Creativas. Emitido a inicios del 70.



Figura 9 (*Extra*, 29 de enero de 1975: 5). Caricatura para El Banco de la Nación utilizada para asociar el pago de los impuestos con la familia. La metonimia fue una figura retórica muy utilizada durante el régimen.



Figura 10 (*La Prensa*, 13 marzo de 1971: 12). Caricatura de un caracol sonriente que porta un curioso chullo. Este afán de asociar peruanidad con persistencia resultó muy llamativo. Publicidad para Asincoop (Alianza Sindical Cooperativa), una caja de ahorros del velasquismo creada para la obtención de viviendas.



Figura 11 (*La Prensa*, 6 de octubre de 1973: 7). A fines de octubre de 1973, aparecía la propaganda en prensa escrita, bajo el auspicio de la Dirección General de Contribuciones. La campaña central estuvo a cargo de Causa Perú S.A., bajo el trazo original de Félix Basauri Vargas, el creador del personaje (7 Días..., 1974: 20-23).



Figura 12. Plano inicial del spot televisivo *Pepe, El Vivo* a cargo de Cine Animado. El spot fue, probablemente, emitido a fines de 1973. Este trabajo de animación fue encargado por el Banco de la Nación. La labor de animación estuvo a cargo de Hugo Guevara Canal (Rivera, 2010: 74).



Figura 13 (Boletín del Sinamos, 1972). Se observa un uso político vinculado con el poder que el nuevo Estado deseaba arrogarse: un conjunto marcial de obreros desfila imperturbable, rígido, disciplinado, casi inexpresivo, a la vez que coge carteles en los que se representan los principales sectores económicos del país: la minería, la industria y la agricultura. En la parte superior de la caricatura, se observa un título elocuente («Con la revolución, la situación comienza a cambiar») en el que se enfatiza a la justicia social y económica que, muy pronto, serían brindadas por el régimen. Caricatura de Carlos Tovar, extraída de Roca-Rey (2019: 22).



Figura 14 (*La Nueva Crónica*, 9 de octubre de 1972: 11). Caricatura en la que se buscaba instruir sobre el valor de la multiculturalidad de la nación peruana y cómo la fiera caudillista del general Velasco (rostro fiero, en movimiento, erguido) resultaba una conducta ejemplar frente a la figura de los «ultras»: arrastrados, asustados, rabiosos, barridos por la fiera del general. Caricatura de Víctor Leonardi.

Bol. Acad. peru. leng. 67. 2020 (179-203)

**LA ENSEÑANZA DE LA LENGUA INDÍGENA
Y EL DESARROLLO DE LA INTERCULTURALIDAD
EN LAS HORAS DE CLASES DE LENGUA NATIVA
COMO L1 Y L2 EN EL PERÚ**

**THE TEACHING OF THE INDIGENOUS LANGUAGE
AND THE DEVELOPMENT OF INTERCULTURALITY
DURING NATIVE LANGUAGE CLASSES
SUCH AS L1 AND L2 IN PERU**

Marco Antonio Lovón Cueva

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

mlovonc@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-9182-6072>

Danny Loysi Chávez Sánchez

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

zoejadeshoko@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9182-6710>

Edgar Mauro Yalta Gonzales

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

edgar.yalta@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0001-8444-6779>



<https://doi.org/10.46744/bapl.202001.006>

e-ISSN: 2708-2644

Ana María García Liza

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

agarcial@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0003-0505-1299>

Resumen:

La educación bilingüe intercultural (EBI) en el Perú no es homogénea. Las situaciones de aprendizaje y enseñanza de las lenguas indígenas son diferentes, así como la aplicación del concepto de la interculturalidad. Las lenguas originarias pueden encontrarse en estado de primera o de segunda lengua. El objetivo de esta investigación es analizar dos situaciones de EBI en el Perú. Para ello, se revisa las realidades del shipibo y del asháninka. Metodológicamente, se describen y comparan los contextos educativos. El trabajo concluye con priorizar la enseñanza y aprendizaje según las prioridades de cada situación sociolingüística.

Palabras clave: educación, bilingüismo, interculturalidad, shipibo, asháninka.

Abstract:

Intercultural bilingual education (IBE) in Peru is not homogenous. The learning and teaching situations of indigenous languages are different, as is the application of the concept of interculturality. Native languages can be found in a first or second language state. The purpose of this research is to analyze two IBE situations in Peru. To this end, the Shipibo and Ashaninka realities are reviewed. Methodologically, this paper describes and compares their educational contexts. The work concludes with an emphasis on teaching and learning according to the priorities of each sociolinguistic situation.

Key words: education, bilingualism, interculturality, Shipibo, Ashaninka.

Fecha de recepción: 10/02/2020

Fecha de aceptación: 25/04/2020

En el caso peruano, su realidad multilingüe, multicultural y diglósica constituye el contexto dentro del cual una numerosa población realiza su aprendizaje. El papel que juegan y la cultura en el proceso educativo reviste una importancia decisiva y, en razón de ello, resulta necesario impulsar un tratamiento adecuado de las lenguas y de la cultura en la educación, bajo la modalidad de la Educación Bilingüe Intercultural (EBI) (Godenzzi, 2001).

1. Introducción

Cuando se piensa en la EBI de los pueblos indígenas peruanos, se ha manifestado en diferentes ocasiones que todo es una declaración de buenas intenciones. Estamos lejos de la EBI en la práctica, todavía es un terreno de lo demagógico. Nosotros creemos que es la única opción educativa para los niños y niñas de los pueblos indígenas y, por ello, nos oponemos a que se siga diciendo qué y cómo se va trabajar en las aulas, pues no se han diversificado los currículos, no se cuenta con maestros capacitados y, lo que es peor, los propios docentes no saben qué significa ser un maestro EBI (Vigil, 2004: 4).

De acuerdo con la cita, la falta de la EBI se encuentra en su aplicación, y quizá también en la manera de concebir la situación EBI para los diversos pueblos, pues el sistema educativo peruano, por ejemplo, no contempla que haya comunidades indígenas en donde la primera lengua (L1) ya no es la lengua indígena, sino que esta es la segunda lengua (L2) y el castellano, la materna.

Hasta la fecha, la EBI en el Perú se ha basado en un solo tipo de experiencia y en una sola de las situaciones sociolingüísticas existentes en el país: la educación diseñada para niños y niñas monolingües de lengua indígena que deben aprender el castellano como L2 (López y Küper, 2002; Zúñiga y Ansión, 1997, 2002; Zúñiga, 2008). Si bien esta situación persiste en muchas localidades del país, es necesario también tomar en cuenta

que el monolingüismo en lengua indígena resulta cada vez más escaso, dado el avance del bilingüismo (en el que el castellano predomina) de los educandos peruanos como resultado de los distintos procesos socioculturales y económicos en los que se ven inmersos (Vigil, 2004: 5).

En el Perú, la interculturalidad como principio rector del sistema educativo no es entendida, asimilada ni trabajada en las aulas, la cual debe propiciar la valoración y construcción de la identidad personal y cultural y la interrelación con otros individuos y colectividades.

Desarrollar las áreas del currículo desde un enfoque intercultural no ha pasado de ser un bonito enunciado hasta el momento. Muchos docentes se preguntan cómo hacer esto, y sobre todo, qué significa abordar las competencias y capacidades del currículo de manera intercultural (Burga, 2003: 12).

Al reconocer como valederas las posturas anteriores, interesa observar el tratamiento de la interculturalidad y la aplicación de la lengua indígena en las horas de enseñanza y aprendizaje. Para ello, estudiamos dos tipos de realidades sociolingüísticas diferentes: la del shipibo-konibo en estado de L1 y la del asháninka en estado de L2. Nos preguntamos: ¿Cuál es la situación de la enseñanza y aprendizaje del shipibo de Canantipishca como L1 y del asháninka del Perené como L2 en las horas de clases de lengua nativa? y ¿cómo se incorpora el concepto y práctica de la interculturalidad? El asháninka y el shipibo son dos lenguas amazónicas mayoritarias, sin embargo, el número de hablantes en cifras invisibiliza la situación particular de cada zona de hablantes. Por eso, hemos decidido optar por dos realidades específicas.

2. Lineamientos generales

2.1. EBI para todos

La EBI es un proceso y una actividad continua que propicia la construcción y valoración de la propia identidad, personal y cultural, como base para relacionarse con otros individuos y colectividades. Con ella, se

apunta hacia una sociedad culturalmente diversa y un mundo cada vez más interdependiente, pues asume que no existe una sola manera de ver el mundo y que uno mismo puede desarrollar nuevos conocimientos y actitudes al conocer otras formas de vida.

La educación intercultural permite desarrollar competencias en múltiples sistemas de percepción, pensamiento y acción, así como aprender a desenvolverse en diversos entornos culturales y a aprovechar sus aportes y contenidos. En ese sentido, constituyen un requisito fundamental para el logro de un pensamiento crítico y pluralista (Waish, 2000: 6).

Con un modelo EBI efectivo, se desarrollan capacidades cognitivas de desarrollo por encima de las diferencias. Sin embargo, se sabe que la EBI en el Perú está descontextualizada, pues no toma en consideración la situación real y expectativas de los pueblos indígenas.

Se concibe una EBI en la que solo se contemplan los casos donde la lengua indígena es la L1 y el castellano es la L2. No se tiene presente que, debido a los distintos procesos socioculturales y económicos en los que se ven inmersos los educandos de los pueblos indígenas, el monolingüismo en la lengua indígena resulta cada vez más escaso. No se toman en cuenta los casos en los que los pueblos indígenas han perdido la lengua indígena y quieren, en un proceso de reafirmación cultural, reaprenderla y piden que esta sea enseñada con metodología de segunda lengua (Vigil, 2004: 2).

Sabemos, sin embargo, que la realidad sociolingüística es diferente y que el grupo cuya L1 es la lengua indígena no es precisamente el caso más frecuente. Ese era el Perú descrito por Inés Pozzi Escott (sic) hace treinta años. Desde esa fecha, el Perú ha cambiado mucho y el avance del castellano ha sido grande. Hay distintas situaciones de uso de lenguas. Hay una castellanización galopante que no es sano negar. Es necesario pensar en distintas propuestas de EBI que repercutan positivamente en el mantenimiento de las lenguas indígenas (Vigil, 2005: 13).

Así lo planteaba en su momento la DINEBI:

Nuestra realidad multilingüe genera diversas situaciones de bilingüismo y de contacto de lenguas, las cuales constituyen el ámbito en el que se realiza la tarea educativa. La educación debe tomar en consideración la *diversidad* de las lenguas y las variedades que se dan en cada una de ellas, y dales un tratamiento adecuado, es decir, debe apuntar al desarrollo y conocimiento de la *lengua materna* (o de uso predominante), sea esta indígena o castellana, al aprendizaje de una *segunda lengua*, sea esta castellano o lengua indígena, y al aprendizaje de al menos una *lengua extranjera* (se respeta la cursiva original). (Ministerio de Educación-DINEBI, 2002: 4)

Sin embargo, muchas veces parece olvidarse que la EBI involucra no solo el tratamiento y respeto por las lenguas, sino también por la cultura general. En este contexto, se debe comenzar con el respeto y la valoración de la propia cultura, así como de las que están a nuestro alrededor, y empoderar a las menos favorecidas para colocarlas en una situación de igualdad. La interculturalidad promueve que los individuos fortalezcan su identidad.

2.2. La lengua indígena como lengua materna y segunda lengua

El papel que cumplen las lenguas en el proceso educativo reviste una importancia decisiva y, debido a ello, resulta necesario superar las diferencias en la enseñanza de lenguas indígenas y en castellano para que la EBI pueda convertirse en la modalidad adecuada para atender poblaciones, hasta hace muy poco, postergadas por la política educativa peruana (Vigil, 2004: 1).

Las lenguas indígenas del Perú pueden encontrarse en dos estados: primeras lenguas o segundas lenguas (Lovón, 2016). Esto debido a que son o no son habladas por la generación de niños que habitan en las comunidades de habla de una lengua autóctona. Muchos sabemos la importancia que manifiestan en relación con la lengua materna, ya que «la lengua materna constituye el vínculo social e individual por excelencia, la cual permite que cada uno se asuma como miembro de un grupo social específico. En la primera infancia, es portadora esencial del desarrollo psíquico, emocional, social y cognitivo» (Ministerio de Educación-DINEBI, 2002: 7).

Por esto, el Estado se plantea mejorar y fortalecer las capacidades comunicativas orales como uno de sus objetivos, el cual puede ser realizado mediante el desarrollo de la producción escrita.

En el 2002, DINEBI señalaba lo siguiente:

Especificidades de la enseñanza de la lengua indígena como L1.

Objetivos específicos

1. Fortalecer en los educandos el uso de la lengua indígena, tanto en la comunicación interpersonal como en las actividades cognitivas complejas a partir de los contenidos de su cotidianeidad, acordes con su visión del mundo para su desempeño autónomo y crítico en el mundo del conocimiento y del trabajo.
2. Mejorar en los educandos su capacidad de comunicación en la lengua indígena materna a través del desarrollo de la lectura, la escritura, la reflexión metalingüística y la producción escrita.
3. Normar, planificar y conducir acciones educativas eficaces para la literacidad.
4. Contribuir en los procesos de estandarización de la escritura de las lenguas indígenas. (Ministerio de Educación-DINEBI, 2002: 6)

Por otro lado, hay lenguas indígenas como L2 y que la EBI estimula su aprendizaje.

En las comunidades indígenas que han perdido o están en peligro de perder su lengua originaria, o esta ha sido desplazada por el castellano, la educación bilingüe estimula el aprendizaje de estas lenguas como una segunda lengua (Ministerio de Educación-DINEBI, 2002, 12).

El descubrimiento de la diversidad como riqueza y la progresiva toma de conciencia sobre los derechos lingüísticos culturales, conduce a que algunas comunidades y pueblos, que están en riesgo de perder su lengua indígena ancestral, hagan esfuerzos por revitalizarla mediante la exigencia de aprenderla como segunda lengua, ya que la lengua de uso predominante para ellos ya es el castellano (Ministerio de Educación-DINEBI, 2002: 7).

De igual manera, se plantean objetivos en relación con la enseñanza de la lengua indígena como segunda lengua.

Enseñanza de una lengua indígena como L2.

Objetivos específicos

1. Promover la valoración de las lenguas indígenas y así evitar su extinción.
2. Iniciar el proceso de recuperación de la lengua indígena en aquellas comunidades en al que los educando ya no la hablan.
3. Propiciar que lo educandos no indígenas aprendan una lengua originaria como segunda lengua.
4. Ganar espacios para el uso de las lenguas indígenas. (Ministerio de Educación-DINEBI, 2002: 7)

2.3. El concepto de la interculturalidad

La interculturalidad está referida explícitamente a la dimensión cultural del proceso educativo y al aprendizaje social y cultural que busca las necesidades básicas de los educandos (Trapnell, 2009; Trapnell, Calderón y Flores, 2008). «La interculturalidad es la situación de respeto, tolerancia, intercambio y diálogo productivo entre los diferentes grupos étnicos culturales, en el que cada uno aporta a los otros. Es la solución al problema de choque de cultura, a la pérdida de identidad, marginación y olvido» (Heise, 2001: 13). Posibilita la formación de ciudadanía (Lovón, 2019) y los procesos de aprendizaje intercultural. Este último toma la interpretación subjetiva de la realidad como punto de partida, donde la multiplicidad de la realidad no es reducible a una sola concreción, sino que representa una pluralidad y confrontación de conocimientos y patrones de interpretaciones. El aprendizaje intercultural ofrece el desarrollo de las habilidades de pensar y actuar socialmente. Sin embargo, debemos de reconocer los propios límites y la subjetividad que fortalecen la comprensión hacia los otros, aun cuando no coincidamos con imágenes congruentes de sus vidas.

2.4. Oralidad y escritura

Es sabido que todas las lenguas comienzan por la oralidad antes de poder llegar a la escritura, la cual depende de las características que tenga el

desarrollo de la lengua. Hay culturas que aún no desarrollan sistemas de escritura, y también se sabe que no todas han desarrollado sistema de escritura silábica. Sin embargo, esto no indica que su sistema lingüístico sea deficiente o pobre, simplemente no han llegado a una etapa de abstracción gráfica para representar su lengua.

La escritura, a pesar de ser un elemento nuevo para las culturas indígenas del Perú, no deja de ser importante en el proceso comunicativo de estos pueblos, pues esta etapa visual de interacción comunicativa tiene como factor determinante el empleo de un medio (escrito) que no solo sirve como un simple medio de diálogo, sino que ayuda a la comunicación en diferentes tiempos y espacios: un texto escrito lo podemos leer en cualquier momento y en cualquier locación; por el contrario, un discurso hablado no perdura en el tiempo y el espacio, a no ser que se registre de alguna forma. El habla sirve muy bien para efectos comunicativos *in tempo*, pero la escritura permite que la información se mantenga y transmita a otros medios receptores en diferentes latitudes. La enseñanza de este componente reviste una gran importancia.

Incentivar al niño a hablar en su lengua materna, por ejemplo, será uno de los primeros requisitos para reforzar esta habilidad y proyectarla hacia otras actividades como son la escritura y la lectura; más aún si las lenguas de nuestros alumnos tienen una mayor tradición oral que escrita. El aprendizaje, es decir, la búsqueda de la competencia comunicativa en el niño deberá iniciarse a través del incentivo de esta habilidad: el manejo y recreación oral de su lengua materna; solo así aprenderá a valorarla, a hacerla suya lo que, a la vez, le permitirá llevar a cabo un mejor acercamiento con otros individuos, así como con diferentes lenguas y culturas. (Cortez, 2000: 24)

La escritura como invento es muy valiosa y, por ello, es importante desarrollarla en la escuela como una de las habilidades lingüísticas que también permite interactuar con los demás y que apoyará el desarrollo de aprendizajes significativos en el niño (Cortez, 2000: 25).

3. Metodología

Este trabajo es descriptivo. La metodología consistió en la observación de dos sesiones de clases. Escogimos para el análisis una clase sobre plantas, porque fue el tema en común que apareció en ambas sesiones. La data que se presenta en esta investigación fue recogida en el año 2006. A pesar del tiempo, la información aún se mantiene vigente: las realidades no han cambiado según nuestras fuentes de contacto. El país aún mantiene las dinámicas educativas en asimetría.

4. El estudio de caso

4.1. Descripción de la educación del shipibo-konibo de Canantipishca y del asháninka del Perené

En la comunidad nativa de Canantipishca, a tres horas de Contamina, se encuentra el Centro Educativo 21060. Este centro solo tiene enseñanza en el nivel primario. La clase de shipibo se realiza en el curso de lengua nativa y, en este, el castellano es utilizado como recurso en alguna explicación metódica durante la clase o por falta de vocablo en la lengua local. Posteriormente, cuando termina la primaria, los niños van a escuelas mestizas donde solo se habla español y así terminan su educación escolar. En este centro hay un único profesor encargado de la enseñanza de la lengua. A la clase de L1 se le dedica cuatro horas a la semana.

En la comunidad nativa de Pucharini se encuentra el Centro Educativo Integrado Agroindustrial «Centro Piloto Pucharini», el cual cuenta con los niveles de primaria y secundaria, donde solo hay un maestro que fomenta la enseñanza y aprendizaje del asháninka del Perené. El asháninka es enseñado en cuarto de primaria y quinto de secundaria, con el fin de que puedan lograr su ingreso a las universidades e institutos con modalidad para indígenas. Es de advertir que en estas aulas hay alumnos de etnias yaneshas y quechua, ya que ellos cohabitan con la población asháninka en la misma comunidad. La escuela autoriza dos horas a la semana para la difusión y recuperación del asháninka de la zona.

4.2. La clase del día: La enseñanza sobre las plantas

Una clase de shipibo consistió en la enseñanza y aprendizaje de las plantas y árboles, en la cual el docente del aula tenía que hacer conocer las diferencias que existe en la vegetación tanto de la zona como fuera de esta; el docente no utilizó los recursos del lugar, sino que se limitó a ejemplificaciones con material no muy pertinente para la clase, aunque llegase a realizar el objetivo trazado: enseñar acerca de las plantas. Él hizo una comparación con plantas de la zona andina para que los alumnos notaran la diferencia, pero siempre valorando lo autóctono o típico. De esta forma, se llegaba al conocimiento de una realidad distinta y se percibía un clima intercultural, aunque la interculturalidad se limitaba a la comparación y no tanto a la valoración.

Al margen de esto, la enseñanza y aprendizaje se realizaban con el empleo de la lengua indígena y se escuchaban algunas palabras en castellano. La clase era dictada por un profesor hablante de la lengua y el aula estaba provista de materiales didácticos tales como láminas con palabras en shipibo y motivos propios de la cultura. De la actividad realizada el día de la clase, pudimos observar que los niños hablaban por iniciativa propia, escuchaban a su maestro, respondían a sus preguntas y copiaban las palabras escritas que el profesor planteaba en la pizarra, en algunas ocasiones en castellano y en otras, en shipibo.

La clase de asháninka observada tenía como fin la enseñanza y el aprendizaje de las plantas, en especial de la palmera. La clase se realizó en dos espacios: dentro y fuera del aula, con una hora de duración en cada uno. El docente y los alumnos realizaron actividad de campo en el monte: el profesor les hablaba en castellano, les dictaba las partes de la palmera y ellos copiaban; luego, los niños trabajaron juntos en el recojo de material, pues se proyectaba realizar objetos con las partes de las palmeras recogidas, como abanicos y petates. En el salón de clases, el profesor hablaba en lengua asháninka. Esta parte consistió en nombrar y reconocer los objetos traídos del monte. Luego de que, el profesor escribía en la pizarra los nombres de los objetos en asháninka y las instrucciones en castellano, los niños se dedicaban a copiar. Después de esto, repetían

luego del maestro las palabras escritas. Se presentó la ocasión en que el maestro pidió señalar determinados objetos en asháninka a través de un juego de rapidez y atención. Asimismo, el profesor contrastó las plantas de la zona, en especial la palmera, con las de la costa, manifestando que todas tienen el mismo valor y las ventajas que pueden extraerse de cada una. Antes de esto, preguntó a los alumnos si conocían estas plantas y qué les habían contado sus padres sobre ellas. Los niños trataron de responder como podían.

4.3. Comparación sobre la enseñanza y la interculturalidad

En la siguiente tabla, se comparan las funciones comunicativas de las lenguas en la enseñanza escolar.

Tabla 1. Comparación sobre las funciones comunicativas en la enseñanza

	Shipibo de Canantipishca	Asháninka del Perené
Transmisión de conocimientos por parte del maestro	A través del shipibo en todo momento. Muy pocas veces en castellano.	Dentro del aula: a través del asháninka en todo momento, muy pocas veces en castellano. Fuera del aula (en el monte): en castellano.

<p>Desarrollo de enseñanza y aprendizaje en los niños</p>	<p>ORAL Producción: hablan y responden de por sí. Comprensión: escuchan y obedecen órdenes. ESCRITURA Producción: copian palabras de la pizarra, estén en shipibo o en castellano. Lectura: leen y repiten después del profesor.</p>	<p>ORAL Producción: repiten y nombran cosas. Comprensión: escuchan y obedecen órdenes a través del juego didáctico. ESCRITURA Producción: copian lo escrito en la pizarra o lo dicho por el maestro en asháninka o en castellano. Lectura: repiten las palabras escritas que el profesor menciona.</p>
<p>Oportunidades de usar la lengua</p>	<p>Los niños preguntan y hablan por iniciativa propia. Dentro del aula se dan verdaderas situaciones de uso.</p>	<p>Los niños observan.</p>
<p>Utilización de materiales</p>	<p>ORAL Dibujos en láminas y en la pizarra para comentar (plantas de las zonas y de lugares ajenos). ESCRITURA Uso de escritos en carteles (el ambiente es letrado).</p>	<p>ORAL Plantas traídas del monte y dibujos en la pizarra para comentar (plantas de la zona, las ajenas son mencionadas oralmente). ESCRITURA Uso de escritos en la pizarra (el ambiente es semiletrado, hay escritos en castellano y asháninka).</p>

En la siguiente tabla, se compara la concepción de interculturalidad que se maneja en la enseñanza escolar de las dos realidades.

Tabla 2. Comparación sobre el concepto de la interculturalidad

	Shipibo de Canantipishca	Asháninka del Perené
Identidad	Reconoce la importancia de las plantas del lugar y se contrastan con las de la sierra, dibujos en la pizarra y lámina. Sin embargo, a esta no se le da la misma importancia.	Reconoce la importancia de las plantas del lugar y se contrastan con la de la costa, mencionadas oralmente. Sin embargo, a esta no se le da la misma importancia.
Experiencias previas	El docente no trabaja con lo que ya sabe el alumno. Los conocimientos no se derivan de la experiencia adquirida tanto de lo propio como del otro.	El docente trata de incorporar por lo que saben de lo propio y del otro. Trata de preguntar qué les han transmitido sus padres.
Trabajo de campo	El docente no involucra al alumno en el proceso de descubrir lo propio y lo ajeno, la clase se desarrolla dentro del aula.	El docente propone investigar. Trabaja un momento de la clase en el monte. Dirige el trabajo hacia la cooperación solidaria y colaborativa en el recojo de plantas, pero se realiza en lengua castellana. Asumen la responsabilidad en conjunto.

<p>Práctica</p>	<p>El concepto de interculturalidad se aboca al reconocimiento del otro y no a su utilización.</p>	<p>El concepto de interculturalidad se aboca al reconocimiento del otro y a su utilización. Se proyecta a elaborar petates y alfombras con las hojas de las palmeras.</p>
<p>Valoración de conocimientos</p>	<p>Valorizan lo suyo. Aceptan y comprenden las diferencias entre las variedades de plantas, pero no les dan la debida importancia.</p>	<p>Valorizan lo suyo. Aceptan y comprenden las diferencias entre las variedades de plantas. El docente trata de romper prejuicios de superioridad. Reconoce que el contacto entre cultura es posible; por tanto, provoca la reflexión y ventajas. Sin embargo, la valoración del otro se limita a lo hispano y no a las etnias yanesha y quechuas que cohabitan en el mismo entorno real.</p>

4.4. Propuestas para la enseñanza de la lengua y la interculturalidad

Las siguientes propuestas están dirigidas para los tres últimos grados de primaria, ya que los niños poseen un grado de competencia oral y escrita más o menos compleja.

4.4.1. Para los fines comunicativos

Proponemos que para el shipibo de Canantipishca como L1 se debería enfatizar la escritura antes que la oralidad. Claro está que las propuestas para el desarrollo de los escritos deben partir de lo que se tiene, de los discursos hablados, y plasmarlos en el papel. En esta ocasión, tenemos dos propuestas para la posesión de la escritura. Estas pueden ser estrategias para la aplicación en cualquier tópico (acotaríamos que es bueno tratar de incorporar los contenidos de otras materias en el curso de Comunicación Integral o el curso de la lengua nativa):

1. El maestro pedirá que canten una canción tradicional, por ejemplo, la canción de la yuca, si el tema del día es las plantas; luego, pedirá que individualmente intenten escribir en sus cuadernos (para esto, el profesor ya habría enseñado a escribir algunas palabras en lengua indígena). Es bueno empezar con canciones cortas y que tengan palabras redundantes porque permitirá la fijación cognitiva de las palabras y de la estructura de frases. En ningún momento se pedirá la traducción de la canción.

Atsa šheati, atsa šheati
Kikin noe, kikin noe
Karibetan meskoa, karibetan meskoa
Kikin noe, kikin noe

2. El profesor contará un cuento y, antes de empezar, pedirá a los alumnos que traten de escribir las palabras que escuchan y que luego traten de sintetizar en un párrafo lo que han entendido. Estas tareas pueden trabajarse por separado, pues pensamos que sería lo más conveniente (hay que tener en cuenta el grado en que se encuentran los niños). Para la escritura del resumen, los niños pueden trabajar en grupo, a fin de discutir entre sí para saber lo que van a escribir y cómo lo van a hacer. A conti-

nuación, presentamos un cuento que podría ser empleado por un profesor; también, se presenta el resumen que sería hecho por los niños como actividad de clase y el registro de algunas palabras repetidas que pudieran haber percibido.

Cuento	Resumen
<p>Moatianronki ika iki joni piti yamake-tian mishki kaa kašhonronki akai iki, icha yapa bikin, bikebinronki akai iki, jakoma jonibaon bichinkin, jatian ja joni onishshoko jan šhobonko kariba iki. Jatianribi ika iki ošhen baken nashi paketa, jatian oina iki joni neska akanai. Jaskashon ošhen baken akai ki ja tita ošhe yoikin, joni noibati piti bichinkana, jatian ja ošhe titan yoya iki, ja joni akinon awe akin jan bake. Jainshon ja ošhen yoya iki jan bake naman karibashon yoitawen ja joni bakish ja jiwi mas aninko nenon jan bakebetanbi oe koshira bea ishon. Jaskashon ja baken ja joni neska akin yoishon bakerano neriba iki jan titaiba. Jaskatash ja joni yamekirishan netaiki ja jiwi, mas ani ikain. Manatabironki ikai oi beyamai, ja joniki moa pašhkina. Moa yametaibironki ikai, ja joni jakomaboki sea tsamakana, itainbironki ikai kikin oe Koshi bei. Ja oin mecha aka ikai ja jakoma joniboki piiti. Jakon jonin roNki ikai bochikišhon oinkin neskataintian. Jaronki ika ika westiora castigo oshe titan bochikishon bema ja jakoma jonibo.</p>	<p>Moatianronki ikai joni jawebi piti yoma itan ikai yomeraikai, moa piti bikebironki akanai jakoma jonibon bichinti. Oshe tita neskara oinshoronki akai ja jakoma jonibo castiganki pochinikon joni itan pochinikon yapam jato imakin</p> <p>Traducción: Una vez un hombre que no tenía nada que comer fue a pescar, cuando regresaba a su casa le quitan todo lo que había pescado, la madre luna observando todo esto manda un castigo convirtiendo a todos ellos en mitad pez y mitad hombre.</p>
	<p style="text-align: center;">Palabras repetidas</p> <p>Joni Akai ki Jainšhon Ošhe Jaskašhon Bake Akai</p>

Traducción:	Palabras repetidas:
<p>Había una vez un hombre muy pobre y se fue al río a pescar, cuando fue pescó bastante, pero cuando se proponía ir a su casa unos hombres vienen y le quitan todo lo que había pescado, y el hombre regresó muy triste a su casa sin nada que comer. En ese tiempo que ocurría todo esto el hijo había bajado a bañarse y observa todo lo que había pasado. Cuando el hijo vuelve a subir le cuenta todo a su madre luna y ella escuchando la injusticia le dijo a su hijo que ayudaría al buen hombre.</p> <p>La madre luna le dijo a su hijo que bajare y le dijera al hombre que por la mañana se subiera al árbol más grande con su hijo, diciendo eso subió.</p> <p>Al día siguiente el hombre con su hijo hicieron lo que les había dicho el muchacho.</p> <p>El hombre cansado queriendo bajar del árbol, ene so comienza a convertirse en mitad pez y en mitad hombre. Y ese era el castigo que la madre luna les había enviado a los malos hombres. Mientras que el hombre desde lo muy alto observaba todo esto.</p>	<p>Hombre Pescado Hizo En eso Luna Entonces Cuando</p>

Para el caso del asháninka del Perené como L2, proponemos que debe enfatizarse más en la parte oral, darle un tratamiento especial. Puede dejarse la escritura de lado momentáneamente mientras esta no sea el soporte sobre el cual se apoye para recuperar el discurso hablado. Entonces, para el desarrollo de las habilidades comunicativas que posibilite el desarrollo oral de una segunda lengua, que debe ir paso a paso, planteamos lo siguiente:

1. El maestro deberá pedir objetos, tratar de dar órdenes que sean respondidas y entendidas, y preguntar por algunos elementos de su entorno relacionados con el tema de la clase, por ejemplo, los minerales. Estas órdenes y preguntas podrán haber sido escuchadas en su casa, por tanto, serán ejercitadas en el aula. O podrán relacionar lo que saben con el aprendizaje nuevo. Sería mejor si los niños lograsen comunicar un poco más de lo que se pide. Algunas preguntas y órdenes pueden ser las siguientes:

<p>¿Tsimatsi tsivi pibankotsi? Apamakero tsivi</p>	<p>¿Hay sal en tu casa? Tráeme la sal</p>
--	---

2. Sugerimos que el maestro utilice los cuentos para el desarrollo de la habilidad verbal. El maestro podrá contar un cuento incompleto y los niños, en grupo o individualmente, cerrarán la historia. Es seguro que muchos de los niños habrán escuchado, por lo menos, algún cuento de la última generación de habla asháninka, los abuelos o los padres. En todo caso, el profesor dejará como actividad, antes de realizar la clase del día del cuento, que los niños pidan a sus familiares que les narren en lengua asháninka el cuento del tema solicitado. De esta manera, los niños tendrán la información requerida para actuar en la hora de clase de la lengua nativa.

4.4.2. Para el tratamiento de la interculturalidad

Proponemos lo siguiente para las dos realidades estudiadas:

1. En relación con las clases de shipibo de Canantipishca, sugerimos al maestro que el concepto de interculturalidad se operativice. Un ejemplo es llevar a los niños al monte a realizar investigación con el fin de reconocer lo propio (de acuerdo al tema propuesto para el día) y luego en el aula comparar las

utilidades que sus conocimientos poseen por reconocer, a la vez, la importancia de lo ajeno. A través de la práctica de la interculturalidad, se puede reconocer las ventajas que traen las diferencias de pensamiento y elementos materiales de otra cultura distinta de la zona. Este modelo sería, más o menos, el que se percibe para el caso del asháninka del Perené.

2. El caso del asháninka del Perené como L2 trata de incorporar la interculturalidad, pero hemos observado que en esta comunidad hay hablantes de otras lenguas como los yaneshas y quechuas. Por tanto, planteamos que se deben incorporar los saberes de estas culturas más cercanas al asháninka y ver cómo pueden ser de utilidad. Es posible encontrar en estas diferentes realidades como las formas de pesca. El papel del docente sería exponerlas en clase y hacer que todos los alumnos, de estas mismas etnias, llegasen a entenderse mutuamente cada vez más. Recordemos los consejos de Burga para los maestros EBI:

Para desarrollar una educación intercultural y pertinente, debes tratar de profundizar tu conocimiento sobre la herencia cultural de los niños y niñas con quienes trabajas y ampliar el que manejas sobre otros pueblos y grupos sociales existentes en el país. (2003, 14)

5. Conclusiones

La situación de la enseñanza y aprendizaje con respecto a las funciones comunicativas en las horas de clase de la lengua nativa presentes en ambas realidades es diferente y, en general, en el Perú también lo es (Trapnell y Neira, 2004; López y Sichra, 2004).

Las estrategias de enseñanza y aprendizaje para la difusión del tema de las plantas en la lengua shipibo-konibo de Canantipishca están dirigidas a desarrollar las habilidades orales de comunicación y expresión, pero las escritas están limitadas al copiado y no a la escritura en sí. Pensamos que en esta comunidad, que tiene como L1 al shipibo, debería trabajarse en el

desarrollo de habilidades escritas, en la caracterización de su lengua en el papel, pues los niños dominan su lengua materna, pero no su escritura. Por otro lado, percibimos que no se trabaja la parte oral de los niños en la enseñanza del asháninka del Perené. Si lo que se quiere es recuperar la lengua indígena, las estrategias de enseñanza y aprendizaje deberían apuntar al desarrollo de los fines comunicativos; una lengua sobrevive si es hablada, y «retorna de la oscuridad» si es practicada. Mientras que la escritura es un componente poco trabajado en el caso del shipibo, consideramos que en el caso del asháninka del Perené debería trabajarse poco, pues la deuda se encuentra en el discurso hablado, en la palabra recuperada, a menos que se piense que la escritura llegue a constituirse como aliada plena para la revitalización de la oralidad asháninka del Perené. Asimismo, si lo escrito debe servir de soporte para lo oral, entonces los maestros deben procurar escribir en la lengua de la clase, la lengua nativa, y no mezclar el contexto escrito de una lengua con otra.

El desarrollo del enfoque intercultural en las horas de clase del tema de las plantas en el caso del shipibo-konibo de Canantipishca es casi nulo, se restringe a la comparación de plantas y no se valoriza las utilidades e importancia de lo otro, pues más se centran en la construcción y fortalecimiento de la identidad personal y cultural. Para la contrastación de variedades de plantas, utilizan materiales elaborados que contextualizan la comparación, pero que al parecer no brindan una interculturalidad natural, sino una interculturalidad «forzada» (si existe lo dicho), planteada para que se realice de tal o cual manera, sin salida y desarrollo libre de la misma reflexión. Es más, el enfoque intercultural parece ser desplazado por uno más monocultural, ya que el énfasis se da en lo propio. Mientras que en el caso del asháninka del Perené, lugar donde cohabitan no solo asháninkas, sino también yaneshas y quechuas, el desarrollo de la interculturalidad es tratada como un principio casi rector: se practica la valorización de lo propio y ajeno, la utilización de los saberes y la ventaja que traen las diferencias. Sin embargo, notamos que lo ajeno es valorizado en tanto pertenezca al mundo occidental, no se extraen los conocimientos de los grupos étnicos que cohabitan en el mismo entorno real. La cultura yanেশa y quechua no son mencionadas en las horas de clase del tema de las plantas, a pesar de que el docente

sabe que los niños no solo son hijos de asháninkas del lugar. Además, suponemos que la operativización de la interculturalidad es débil.

Finalmente, cabe reconocer que las propuestas de EBI son distintas para cada zona. Las realidades sociolingüísticas deben llevar a los docentes a manejar las estrategias de enseñanza y aprendizaje oral y escrita de acuerdo con lo que piensan, pero deben percatarse de lo que se requiere realmente con urgencia en las situaciones de la lengua indígena como L1 o L2. Además, deben tener en cuenta que el tratamiento de la interculturalidad debe fortalecerse cada vez más si se busca vivir y convivir en un mundo más comprometido con el ser humano.

BIBLIOGRAFÍA

- BURGA, E. (2003). *Construyendo un mundo para todos. Guía para desarrollar la Interculturalidad en la escuela (III ciclo de educación primaria)*. Ministerio de Educación-DINEBI.
- CORTEZ, M. (2000). *Introducción a la Comunicación Integral*. Perú: Ministerio de Educación, Programa FORTE-PE.
- GALDAMES, V.; WALQUI, A. & GUSTAFSON, B. (2005). *Enseñanza de lengua indígena como lengua materna*. La Paz: GTZ, INVENT.
- GARCÍA, F. (1999). *Fundamentos críticos de sociolingüística*. Madrid: Almería.
- GODENZZI, J. (2001). Globalización, Multilingüismo y Educación. El caso del Perú (en línea). *I Coloquio Tres Espacios Lingüísticos ante los Desafíos de la Mundialización*. París, Francia. Recuperado de http://www.campues-oei.org/tres_espacios/coloquio13.htm
- HEISE, M. (2001). *Interculturalidad. Creación de un concepto y desarrollo de una actitud*. Lima: Programa FORTE-PE.
- LÓPEZ, L. (1996). Donde el zapato aprieta: tendencias y desafíos de la educación en el Perú. *Revista Andina*, 12, 295-384.
- LÓPEZ, L. E. y KÜPER, W. (2002). La educación intercultural bilingüe en América Latina: balance y perspectivas. *Revista Iberoamericana de Educación*, 20. Recuperado de <https://doi.org/10.35362/rie2001041>
- LÓPEZ, L. E. y SICHRA, I. (2004). La educación en áreas indígenas de América Latina: balances y perspectivas. *Educación en la diversidad: experiencias y desafíos en la Educación Intercultural Bilingüe*, pp. 121-149, Hernaiz, I. (coord.). Buenos Aires: Instituto Internacional de Planeamiento de la Educación (IIPE) y Unesco.

LOVÓN, M. (2019a). El «ciudadano» amazónico en el discurso político oficial. *Lingüística y literatura*, 75(40), pp. 38-61. Recuperado de <http://doi.org/10.17533/udea.lyl.n75a02>.

_____. (2016). Enseñanza de la lengua vernácula como segunda lengua: Lenguas indígenas peruanas en estado de L2. *Escritura y Pensamiento*, 19(38), 185-210.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN-DINEBI. (2002). *Política Nacional de lenguas y culturas en la educación*. Lima.

MORENO, F. (1998). *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje*. Barcelona: Ariel.

POZZI-ESCOT, I. (1998). *El multilingüismo en el Perú*. Cusco: CBC, PROEIB.

TRAPNELL, L. (2009). *Entre lenguas, entre culturas: Proceso de construcción del programa FORMABIAP. Sistematización de una experiencia Perú*. Guatemala: Instituto para el Desarrollo y la Innovación Educativa en Educación Bilingüe y Multicultural.

TRAPNELL, L., CALDERÓN, A., y FLORES, R. (2008). *Interculturalidad, conocimiento y poder. Alcances de un proceso de investigación-acción en dos escuelas de la Amazonía peruana*. Lima: Instituto del Bien Común, Ford Foundation, Oxfam América.

TRAPNELL, L. y NEIRA, E. (2004). *Situación de la Educación Intercultural Bilingüe en el Perú*. Lima: Banco Mundial, PROEIB, Andes.

VIGIL, N. (2004). *El uso sistemático de las lenguas en las mal llamadas escuelas EBI del Perú*. Lima.

_____. (2005). *Las enseñanzas de lengua indígena como segunda lengua en la Amazonía peruana. Informe de consultoría*. Lima.

- WALQUI, A., & Galdames, V. (2005). *Enseñanza del castellano como segunda lengua*. La Paz: GTZ, INVENT.
- WALSH, C. (2000). *Propuesta para el tratamiento de la Interculturalidad en la educación*. Ministerio de Educación Inicial y Primaria-UNEBI.
- ZÚÑIGA, M. (2008). *La educación intercultural bilingüe*. El caso peruano. Buenos Aires: Fundación Laboratorio de Políticas Públicas.
- ZÚÑIGA, M. y ANSIÓN, J. (1997). *¿Qué entender por interculturalidad?* Lima: Foro Educativo.
- _____. (2002). *Repensando la educación bilingüe intercultural en el Perú: bases para una propuesta política*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales.

**CAMBIOS SEMÁNTICOS EN EL LÉXICO LUNQU
DEL ANEXO DE TUCTUMPAYA**

**SEMANTIC CHANGES IN THE LUNQU LEXICON
OF THE TUCTUMPAYA APPENDIX**

Yazmine Farfán Cayllahua

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
<https://orcid.org/0000-0003-2521-5529>

Gionella Vilca Coaguila

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
<https://orcid.org/0000-0002-9836-9660>

Resumen:

El LÉXICO LUNQU es hablado por los *lunqus* ‘campesinos’ de las campiñas arequipeñas y, como es una lengua especial, solo es entendida por ellos. Este léxico presenta influencia de lenguas amerindias, tanto del quechua como del aimara, pero en el presente trabajo, solo se estudian las entradas que son préstamos del quechua y que conservan intacta la palabra base. Como las palabras seleccionadas muestran cambios en su información semántica, se plasman los rasgos semánticos característicos de la palabra y se hace una breve explicación del cambio semántico producido en dicho léxico.

Palabras clave: lunqu, cambios semánticos, léxico, contacto lingüístico, castellano andino.



<https://doi.org/10.46744/bapl.202001.007>

e-ISSN: 2708-2644

Abstract:

The Lunqu lexicon is spoken by the *Lunqus* 'peasants' of the Arequipa countryside and, as it is a special language, it is only understood by them. This lexicon is influenced by Amerindian languages, both Quechua and Aymara, but in this paper, we only study those entries borrowed from Quechua and that keep the base word intact. Since the selected words show changes in their semantic information, the characteristic semantic features of the word are shown and a brief explanation about the semantic change produced in that lexicon is given.

Key words: Lunqu, semantic changes, lexicon, linguistic contact, Andean Spanish.

Fecha de recepción: 10/01/2020

Fecha de aceptación: 25/03/2020

1. Introducción

La presente investigación, «Cambios semánticos en el léxico lunqu del anexo de Tuctumpaya, Arequipa», es un trabajo orientado al estudio del cambio semántico en el léxico usado por los autodenominados *lunqus*, los cuales suelen vivir en las campiñas arequipeñas, entre las más importantes se encuentran Characato, Tiabaya, Sabandía, Paucarpata, Cerro Colorado. Este trabajo busca revalorizar el léxico especial usado por los arequipeños; sin embargo, al momento de buscar tanto en el *Diccionario de americanismos* (2010) como en el *Diccionario de lengua española* (2014), estas no se encuentran con las voces que se proponen en el presente estudio.

En el LÉXICO LUNQU se presentan definiciones de las palabras usadas en el léxico coloquial de los habitantes de las campiñas arequipeñas. Estas voces son utilizadas en el trato cotidiano entre los *lunqus*; aunque con el transcurso del tiempo se han ido perdiendo, salvo en las zonas rurales,

donde aún se mantiene el uso de las voces propuestas. Las palabras y acepciones que se presentan fueron recopiladas gracias a colaboradores del distrito de Pocsi, específicamente en el anexo de Tuctumpaya donde, por ser un anexo, aún se usa este léxico con frecuencia. Además, presenta préstamos del quechua, pero no de la información semántica de la palabra en quechua, si no que se produce un cambio semántico, por lo cual, para una mejor comprensión de la presente investigación, definimos el término *semántica*: ciencia que se encarga del estudio del significado de las palabras, esto puede ser tanto su significado connotativo como denotativo. Otro tema que se observa son los cambios semánticos, sobre los cuales Coseriu (1978: 108) afirma: «Lo cambiante es la lengua real en su existir concreto [...] en el hablar de los individuos), esta última concebida como una institución en equilibrio no estático sino dinámico y a la que sólo por exigencia de estudio se imagina detenida». Esto último se observa en el LÉXICO LUNQU, el cual, a pesar de tener escritura parecida al quechua, presenta significados diferentes, los cuales son utilizados en una determinada comunidad.

En cuanto a los estudios realizados sobre el LÉXICO LUNQU, se encuentra el artículo «Arequipeñismos: problemas lexicológicos y lexicográficos» (2018), de Tito Cáceres, en el cual se explican las voces «peculiares» usadas en el habla cotidiana de los arequipeños, y se señala que este léxico es una variedad regional; además, se describen los problemas encontrados al determinar si estas voces provienen del quechua o del aymara, lo cual es hasta ahora tema de debate.

Otro estudio es el *Diccionario de arequipeñismos* (1999), de Juan Guillermo Carpio Muñoz, en el cual el autor investiga la identidad cultural del mestizaje en la región Arequipa, así como explica lo que es un «arequipeñismo» y las principales características del habla arequipeña; además, presenta la recopilación de algunas voces *lunqas* o, como él las denomina, «arequipeñismos».

El objetivo propuesto para el presente trabajo es describir los cambios semánticos producidos en el léxico lunqu a partir de los préstamos lexicales del quechua. Para ello, se plantean las siguientes interrogantes: ¿Se han

producido cambios semánticos en el LÉXICO LUNQU? ¿Qué tipo de cambios semánticos se han producido en el LÉXICO LUNQU?

El trabajo se encuentra estructurado de la siguiente manera: en primer lugar, se presenta un resumen general sobre el tema que se aborda; en segundo lugar, la introducción, en la cual se muestran los antecedentes. Seguido a ello, se muestra la metodología usada para el presente trabajo, en la cual se consigna el planteamiento del problema, asimismo, la justificación y el método de recolección de datos. Luego, se presenta el marco teórico donde citamos a autores que estudiaron la semántica y los cambios semánticos, como Coseriu. En la cuarta parte, se analizan algunas palabras del corpus presentado (Véase anexo 1). Por último, se muestran las conclusiones y las referencias bibliográficas.

2. Concepto semánticos y contacto lingüístico

Para un mejor entendimiento, se muestran los siguientes términos que son base para el presente trabajo. Un término importante a entender es *semántica*. Lyons (1997: 16) afirma que es «el estudio del significado» y lo diferencia de la semántica lingüística, ya que esta última es «[d]el estudio del significado codificado sistemáticamente en el vocabulario y la gramática de las lenguas naturales» (*loc cit*). Asimismo, la semántica tiene por objeto el estudio «del significado de los signos lingüísticos (ya sean léxicos —palabras—, ya sean oracionales —oración y sintagmas—, ya sean morfológicos —lexemas y morfemas—)» (Rodríguez-Iglesias, 2017: 2).

Otro término importante es *cambio semántico*, el cual se produce principalmente por factores etnolingüísticos, como lo es el contacto de lenguas. Existen diversas causas por las que se produce el cambio semántico, una de las más comunes es «responder a nuevas necesidades designativas (tales como) la producción de nuevos objetos, el descubrimiento de nuevas realidades o el establecimiento de nuevas pautas de relación social (que) representan situaciones que favorecen el cambio» (Escandell, 2011: 112).

Por otra parte, se encuentra el término *préstamos lingüísticos*, los cuales son transferencias de términos que pasan de una lengua a otra. Según Borrego, los préstamos pueden ser comprendidos «en primer lugar mediante deslindes cronológicos e históricos, que como expresión de un cambio viene acompañado de manifestaciones de aculturación que revelan las distintas fases de innovación y de adaptación» (Borrego, 2000: 205).

El léxico lunqu presenta, según su etimología, voces provenientes del quechua, debido al contacto lingüístico, del cual Palacios (s/f.: 1) afirma que «para hablar de consecuencias lingüísticas de las situaciones de contacto, no basta pues con la introducción de algunas palabras [...]; sólo tras un contacto lingüístico prolongado entre dos culturas puede tener lugar la influencia lingüística». Asimismo, Weinreich (1953: 1), pionero en el estudio del contacto lingüístico, señala lo siguiente: «Two or more languages will be said to be in contact if they are used alternately by the same persons.»; por ello, podemos decir que el contacto lingüístico es un proceso social que surge a partir del contacto de culturas; estas, a su vez, al hacer uso de su lengua de forma alternada, producen cambios lingüísticos.

Como se indicó en el párrafo anterior, el lunqu presenta palabras provenientes del quechua. Respecto al contacto que se da entre estas (quechua y español), se formó el léxico del presente estudio. Callo (2015: 9) señala que «el contacto de lenguas (español-quechua) es un fenómeno donde las influencias entre las lenguas implicadas son recíprocas o bidireccionales, pese a que estos sistemas de comunicación no tienen ningún tipo de parentesco genético ni tipológico». El quechua y el español han estado en contacto permanente desde la llegada de los españoles y, a pesar de que los españoles buscaron imponer su lengua, los quechuahablantes han sabido resistir y han logrado que su lengua perdure hasta nuestros días. El quechua actual presenta una serie de préstamos léxicos, así como de marcas morfosintácticas del español, mientras que el español también presenta marcas características del quechua. Por ello, Callo (2015) señala que se produce una interferencia bidireccional.

3. Metodología

El presente trabajo es de carácter cualitativo, debido a que mediante los datos obtenidos, en este caso una serie de palabras (corpus), se analiza la información para determinar el significado de cada una de estas y, a la vez, se compara con otros diccionarios para, de este modo, establecer qué cambios respecto al significado se produjeron.

El corpus está compuesto por 27 palabras, las cuales se analizan mediante la comparación con otros diccionarios. Para ello, el análisis está estructurado de la siguiente manera: primero, se presenta el significado en el léxico lunqu; luego, se muestra el significado de acuerdo a los otros diccionarios, y, al final, mediante los datos obtenidos, se realiza una comparación, en la cual se presentan los rasgos característicos de la palabra y si ha habido variación alguna.

4. Análisis

4.1. Cacha

En el LÉXICO LUNQU, se define esta acepción de la siguiente manera: **cacha**. f. Resortera para matar pájaros. *No te olvides de llevar la CACHA*. (T. V, 48 años.)

González (1608) define *cacha* como ‘mensajero’, mientras que en el diccionario de Perroud y Chouvenec (1970) se encuentra la palabra *kacha* definida como ‘mensajero, enviado, criado’. Por último, en el diccionario presentado por el Gobierno Regional del Cusco (2015), se encuentra la palabra *q'qacha*, la cual es definida como ‘espanto, miedo, pavor, impresión de algo/soguilla de cabuya para batir y hacer detonar como una explosión para espantar a los animales dañinos’.

A partir de lo dicho, se puede evidenciar que algunos rasgos semánticos de la palabra en quechua han cambiado para dar paso a la palabra con nueva información semántica en el LÉXICO LUNQU.

QUECHUA	LUNQU
CACHA	CACHA
[+animado]	[-animado]
[±instrumento]	[+instrumento]

La palabra *cacha*, en quechua, tiene como rasgos principales ser [+animado] y [-instrumento], ya que se refiere a alguien que trasmite o ayuda a enviar cierto mensaje o información a otra persona. En el LÉXICO LUNQU, estas características cambian, aunque mantienen el ‘transmitir o enviar algo’, pues una *cacha* ‘resortera’ tiene como objetivo enviar piedras pequeñas a un pájaro y así lograr el objetivo de matarlo, por lo que los rasgos señalados cambiarían a [-animado] y [+instrumento].

4.2. Chaqi

En el LÉXICO LUNQU se define esta acepción de la siguiente manera: **chaqi**. m. Sopa típica arequipeña preparada principalmente con papas chancadas y tripas de res. *Vamos a tomar CHAQUI a la plaza.* (A. C., 47 años.) ¶ FON. Se pronuncia /cháqe/.

González (1608) define *chaqui* como ‘pie o la pierna’, mientras que en el diccionario de Perroud y Chouvinc (1970) se encuentra la palabra *chaki* definida como ‘pie’. Por último, en el diccionario presentado por el Gobierno Regional del Cusco (2015) se encontró la palabra *chaki*, la cual se define como ‘Pie. Pata en animales, y en objetos las partes que sirven de sustentáculo o base’.

A partir de lo dicho, se puede evidenciar que algunos rasgos semánticos de la palabra en quechua han cambiado para dar paso a la palabra con nueva información semántica en el LÉXICO LUNQU.

QUECHUA	LUNQU
CHAQI	CHAQI
[-alimento]	[+alimento]
[+extremidad]	[-extremidad]

La palabra *chaqi*, en quechua, tiene como rasgos principales [-alimento] y [+extremidad], entonces, se refiere a una parte del cuerpo, desde la pierna hasta el pie, ya que en la lengua quechua no existe una denominación diferente para el pie y para la pierna, si no que se integran en una misma acepción. En el LÉXICO LUNQU, estas características no se mantienen, al contrario, cambian totalmente y pasa de ser [+extremidad] a [-extremidad]; aun así, en el *chaqi* se utiliza como ingrediente principal la carne, y se podría decir que el cambio semántico se produjo a partir de que los *lunqus* relacionaron la extremidad, o la carne de esta extremidad, con la sopa típica del lugar.

4.3. Chaqina

En el LÉXICO LUNQU se define esta acepción de la siguiente manera: **chaqina**. f. Piedra pequeña del tamaño de la mano usada para freír el cuy o para chancar las papas para el **chaqi** (LL). *Pásame la CHAQINA*. (A. C., 47 años.) ¶ FON. Se pronuncia /chaqéna/.

Gonzalez (1608), define *chaquinan* como ‘camino enxuto de agua o camino sin aguadas o sin fuente’, mientras que en el diccionario de Perroud y Chouvenec (1970) se encuentra la palabra *chaq* definida como ‘onomatopeya del ruido de algo que se rompe’. Por último, en el diccionario presentado por el Gobierno Regional del Cusco (2015) no se encontró ninguna palabra similar.

A partir de lo dicho, se puede evidenciar que algunos rasgos semánticos de la palabra en quechua han cambiado para dar paso a la palabra con nueva información semántica en el LÉXICO LUNQU.

QUECHUA	LUNQU
CHAQINA	CHAQINA
[-instrumento]	[+instrumento]

La palabra *chaqina*, en quechua, tiene como rasgo característico [-instrumento], puesto que no se refiere a algo material, sino a un sonido o un camino; sin embargo, se traslada cierta información semántica de la

palabra en quechua, ya que la acepción ‘ruido de algo que se rompe’ se puede relacionar a la función que cumple la *chaqina*, la cual, al ponerse encima del cuy cuando se le está friendo, produce que el pellejo del cuy se quiebre o rompa. Esta información semántica se traslada a *chaqina* del léxico lunqu, pero, al usar la palabra mencionada para denominar a una piedra, esta adquiere el rasgo [+instrumento].

4.4. Lluqlla

En el LÉXICO LUNQU se define esta acepción de la siguiente manera:
lluqlla. f. Cauce seco. *Ha llovido tanto que hasta por la LLUQLLA ha bajado el agua.* (T. V., 48 años.) ¶ FON. Se pronuncia /llójlla/.

González (1608) define *lloclla* como ‘avenida de agua o diluvio’, mientras que en el diccionario de Perroud y Chouvenec (1970) se encuentra la palabra *lloqlla* definida como ‘avenida de agua, ordinariamente turbia, con barro, piedras, etc., torrentera, diluvio’. Por último, en el diccionario presentado por el Gobierno Regional del Cusco (2015) se encontró la palabra *lloqlla*, la cual es definida como ‘aluvión, avenida de lodo, piedras y agua torrentosa/desborde escape de una masa líquida que escurre’.

QUECHUA	LUNQU
LLUQLLA	LLUQLLA
[±seco]	[+seco]

A diferencia de los casos anteriores, la palabra *lluqlla* no ha tenido gran variación semántica respecto a la palabra de origen, en quechua. Esta palabra tiene como rasgo principal ser [+seco], ya que se refiere al cauce que deja el agua al producirse un aluvión o diluvio. La única variación semántica con el léxico lunqu es que en este *lluqlla* se refiere a un cauce normalmente seco por el cual no pasa agua ni se mantiene húmedo, en cambio, en quechua, normalmente es entendido como un «camino húmedo». Esta palabra sería un préstamo lingüístico tanto de la palabra base en quechua como de la información semántica de la misma.

4.5. Lunqu

En el LÉXICO LUNQU, se define esta acepción de la siguiente manera: **lunqu**. com. Arequipeño de rasgos andinos que se dedica a la chacra y al ganado. *Solo los LUNQUS hablamos así*. (A. C., 47 años.) ¶ FON. Se pronuncia /lónqo/.

González (1608) no define la palabra *lunqu*, mientras que en el diccionario de Perroud y Chouvenec (1970) se encuentra la palabra *longo* definida como ‘muchacho; lo dicen por desprecio’. Por último, en el diccionario presentado por el Gobierno Regional del Cusco (2015) se encontró la palabra *lonq'o*, la cual es definida como ‘Esfera. Cuerpo’.

A partir de lo dicho, se puede evidenciar que algunos rasgos semánticos de la palabra en quechua han cambiado para dar paso a la palabra con nueva información semántica en el LÉXICO LUNQU.

QUECHUA	LUNQU
LUNQU	LUNQU
[+animado]	[+animado]
[+despectivo]	[-despectivo]
	[+rural]

La palabra *lunqu*, en quechua, presenta como rasgos principales ser [+animado], [+despectivo], ya que se usa la palabra para descalificar a alguien respecto a su forma corporal. En cambio, en el léxico lunqu, esta palabra ha adquirido los rasgos [+animado], [-despectivo] y [+rural], ya que se usa para denominar a los campesinos arequipeños, los cuales gozan de un prestigio en su comunidad. Entonces, aunque sufrió el cambio en estos rasgos, se mantuvo la información semántica en la que se refiere a un sujeto animado.

4.6. Luqtu

En el LÉXICO LUNQU, se define esta acepción de la siguiente manera: **luqtu**. (Del quechua *luclu* ‘huevo podrido.’) adj. Referido a un hue-

vo de ave: podrido porque no terminó de incubarse. *Ese buevo está LUQTU*. (T. V., 48 años.) ¶ FON. Se pronuncia /lójto/.

Gonzalez (1608) no define *luqtu*, mientras que en el diccionario de Perroud y Chouvenec (1970) se encuentra la palabra *loqlo* definida como 'huevo, hablando de huevo podrido'. Por último, en el diccionario presentado por el Gobierno Regional del Cusco (2015) se encontró la palabra *loqt'o*, la cual es definida como 'sordera completa'.

A partir de lo dicho, se puede evidenciar que algunos rasgos semánticos de la palabra en quechua han cambiado para dar paso a la palabra con nueva información semántica en el LÉXICO LUNQU.

QUECHUA	LUNQU
LUQTU	LUQTU
[+cuerpo]	[+cuerpo]

En este caso, al igual que se vio anteriormente, no se produce un cambio semántico, si no que el léxico lunqu tomó la palabra *luqtu* como préstamo lingüístico.

4.7. Qala

En el LÉXICO LUNQU, se define esta acepción de la siguiente manera: **qala**. com. irón. Persona de la urbe que no se adapta a las costumbres del campo. *Ese QALA debe estar sentado en la chacra*. (T. V., 48 años.)

González (1608) no define esta palabra en el diccionario, mientras que en el diccionario de Perroud y Chouvenec (1970) se encuentra la palabra *jala* definida como 'desnudo, pelado, limpio'. Por último, en el diccionario presentado por el Gobierno Regional del Cusco (2015) se encontró la palabra *qala*, la cual es definida como 'Desnudo, despojado de todo vestido'.

A partir de lo dicho, se puede evidenciar que algunos rasgos semánticos de la palabra en quechua han cambiado para dar paso a la palabra con nueva información semántica en el LÉXICO LUNQU.

QUECHUA	LUNQU
QALA	QALA
[+animado]	[+animado]
[+despectivo]	[±despectivo]
[±rural]	[-rural]

La palabra *qala* presenta como rasgos principales ser [+animado] y [+despectivo], el primer rasgo se trasladó a la palabra en el léxico lunqu, pero varió semánticamente el rasgo [α despectivo], puesto que en este léxico, generalmente, no se utiliza la palabra para denigrar a alguien. El traslado de la carga semántica se hizo en un sentido metafórico, puesto que el *qala*, al no adaptarse a las costumbres de los *lunqus*, estaría desnudo, sin la «vestimenta» lunqu. Respecto al rasgo [rural], puede usarse el término en quechua para denominar a cualquier persona, sin importar su procedencia o costumbres; en cambio, en el léxico lunqu, solo se denomina así a una persona que no sea rural.

4.8. Qulloto, ta

En el LÉXICO LUNQU, se define esta acepción de la siguiente manera: **qulloto, ta.** adj. 1. Que le falta un dedo. *No me gusta verte tu mano QULLOTA.* (A. C., 47 años.) || 2. adj. Que le falta rabo. *Ese perro QULLOTOCOME demasiado.* (T. V., 48 años.) || 3. f. Gallina que tiene rabo pequeño. *Trae una QULLOTA para el caldo.* (T. V., 48 años.) ¶ FON. Se pronuncia /qollota/.

González (1608) no registra la palabra *qulloto*, mientras que en el diccionario de Perroud y Chouvenec (1970) se encuentra la palabra *jollota* definida como ‘batán pequeño, piedra redonda para moler ahí. Manco (jollota maki)’. Por último, en el diccionario presentado por el Gobierno Regional del Cusco (2015) se encuentra la palabra *qollota*, la cual es definida

como 'Esfera, bola de piedra usada para moler condimentos y medicina, estrujándolas dentro de un mortero'.

A partir de lo dicho, se puede evidenciar que algunos rasgos semánticos de la palabra en quechua han cambiado para dar paso a la palabra con nueva información semántica en el LÉXICO LUNQU.

QUECHUA	LUNQU
QULLOTA	QULLOTA
[+instrumento]	[-instrumento]
[-parte del cuerpo]	[+parte del cuerpo]
[-animado]	[+animado]

La palabra *qullota*, en quechua, presenta los rasgos característicos [+instrumento], [-animado], pero estos rasgos cambian en el léxico lunqu y se convierten en [-instrumento], [+parte del cuerpo] y [+animado]. La información semántica que se traslada del quechua al lunqu es la que involucra la función del batán, el cual 'muele condimentos'. Al decir que *muele* nos referimos a que algo sólido se 'desmenuza en partes', lo que puede ser relacionado con el rasgo [+parte del cuerpo], ya que *qullota* significa que a alguien le falta una parte del cuerpo, como la mano o el rabo, lo que lo relaciona así con la información semántica del verbo *moler*.

5. Conclusiones

El contacto lingüístico entre el español y el quechua permitió que, con el pasar de los años, las palabras en quechua evolucionaran históricamente, perdieran rasgos de la palabra base y adquirieran nuevas características. Esto produjo el cambio léxico-semántico. El léxico lunqu registra préstamos lingüísticos del quechua, pero estas palabras no contienen la misma información semántica que la palabra original. La mayor parte de los sustantivos del léxico lunqu presentan cambios semánticos, donde uno de los rasgos de la palabra en quechua se traslada tal cual a la palabra lunqu, o los principales rasgos de la palabra base cambian totalmente.

BIBLIOGRAFÍA

- ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2010). *Diccionario de americanismos*. Madrid: Santillana.
- CÁCERES, T. (2018). *Ensayos de literatura arequipeña*. Lima: UNAS.
- CALLO, D. (2015). *Interferencia gramatical en el quechua de hablantes bilingües del valle del Colca*. Tesis para optar por el grado de Doctor en Lingüística. Lima: UNMSM.
- COSERIU, E. (1978). *Gramática, semántica, universales*. Madrid: Gredos
- ESCANDELL, V. (2011). *Apuntes de semántica léxica*. Madrid: UNED.
- GOBIERNO REGIONAL DEL CUSCO. (2005) *Diccionario quechua - español - quechua/ qheswa - español - qheswa/simi taque*. Gobierno Regional del Cusco.
- GONZALES, D. (1608). *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua qquichua o del inca*.
- KATZ, J. y FODOR J. (1976). *La estructura de una teoría semántica*. México: Siglo Veintiuno editores.
- PALACIOS, A. (s/f). *Situaciones de contacto lingüístico en Hispanoamérica: español y lenguas*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- PERROUD, Pedro y CHOUVENC, J. (1970). *Diccionario castellano/kechwa/ castellano*. Lima: Semanario San Alfonso. Padres redentoristas.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014). *Diccionario de lengua española*. Madrid: RAE.
- RODRIGUEZ-IGLESIAS, I. (2007). *Semántica y significado. Concepción heptagonal y relaciones semánticas*. Barcelona: Revista de

Investigación Científica sobre Lenguaje, Sociedad y Comunicación.

WEINRECIH, U. (1953). *Languages in contact, findings and problems*. New York: Linguistic Circle of New York.

ANEXO 1

Para el presente trabajo, se contó con la información brindada por tres colaboradores: Tomás Vilca Ynfantes, Angelita Coaguila Vilca y Norma Vilca Ynfantes. Esta información se obtuvo a partir de conversaciones realizadas de manera cotidiana.

N.º	Nombres	Abr.	Edad
1	Vilca Ynfantes, Tomás	TV	48 años
2	Coaguila Vilca, Angelita	AC	47 años
3	Vilca Ynfantes, Norma	NV	52 años

ANEXO 2
LISTADO DE PALABRAS DEL LÉXICO LUNQU

	C		Q
	Cacha		Qachir
	Caqllado		Qala
	Chaqi		Qaramozo
	Chaqina		Qincha
	Chuqñi		Qinchoso
	Culoqala		Qipu
		L	Qirqu
	Lluqlla		Qiti
	Lunqu		Qulloto, ta
		M	Qurito
	Macurci		
	Misciriche		Saqra
	Mocotiqti		
		P	T
	Pallapar		Taqpi
			Tiwayar
			Tuqpir

Bol. Acad. peru. leng. 67. 2020 (221-259)

LOS TÉRMINOS PARA EL COLOR VERDE Y AZUL
Y SU DESARROLLO SEMÁNTICO EN LA LENGUA
ASHÁNINKA Y ASHÉNINKA

THE TERMS FOR THE COLOURS GREEN AND BLUE
AND THEIR SEMANTIC DEVELOPMENT IN THE
ASHANINKA AND ASHENINKA LANGUAGES

Oscar Augusto Solari Ruiz-Eldredge
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
oscar.solari@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-9143-700X>

Resumen:

En esta investigación, se presenta el análisis de los términos cromáticos que conforman la categoría del color verde y del azul. Cada uno es el resultado de la codificación de la percepción de aspectos salientes de diversos referentes de la naturaleza, que se evidencia en la opacidad que presenta su estructura. Los fenómenos implicados en su reconstrucción se fundamentan a través de la teoría de la lexicalización y la metonimia, y de su pertenencia a la categoría a través de la teoría de los colores básicos y de los prototipos. En la categoría del verde, el término *kenashiri* se construye a partir de un fitónimo; *matsiriari* y *natsiriari*, a partir del aspecto de la coloración anormal en la piel, y *eereki* y *eerepa*, a partir de la coloración de los frutos cuando brotan. Asimismo, en la categoría del azul, *asoriri* es



<https://doi.org/10.46744/bapl.202001.008>

e-ISSN: 2708-2644

un hispanismo y *kamachonkari* se construye a partir de la percepción del aspecto de un ente o de su color con bajo grado de brillo.

Palabras clave: asháninka, reconstrucción, lexicalización, categoría, opacidad.

Abstract:

In this research, introduces the analysis of the chromatic terms that make up the category of green and blue colours is presented. Each one is the result of the codification of the perception of salient aspects of diverse referents of nature, which is evident in the opacity that shows its structure. The phenomena involved in their reconstruction are based on the theory of lexicalization and metonymy, and their belonging to the category through the theory of basic colours and prototypes. In the category of green, the term *kenashiri* is constructed from a phytonym; *matsiviri* and *natsiviri*, from the aspect of abnormal coloration in the skin, and *eereki* and *eerepa*, from the coloration of the fruits when they sprout. Likewise, in the category of blue, *asoriri* is a hispanism and *kamachonkari* is constructed from the perception of the appearance of an entity or its color with a low degree of brightness.

Key words: Asháninka, reconstruction, lexicalization, category, opacity.

Fecha de recepción: 10/02/2020

Fecha de aceptación: 25/04/2020

1. Introducción

Esta investigación forma parte del capítulo que explica las nociones del color verde y azul que se encuentra en la tesis *Etnosemántica de los colores en la lengua asháninka - una visión cognitiva, sincrónica y diacrónica* (Solari, 2019b). En este estudio, se identifica, sistematiza, describe y analiza morfológica y semánticamente cada cromónimo que pertenece a las categorías que conforman la noción de lo verde y azul en las lenguas asháninka y

ashéninka, que se fundamenta en la reconstrucción de las protoformas respectivas y los procesos de corte cognitivo que habrían ocurrido para su formación, con la finalidad de explicar el desarrollo semántico de cada término; además, se hace hincapié en las diferencias que presentan ambas lenguas en cuanto a la terminología *per se* y en la discusión de la validez de la existencia de la categoría que representa el color azul.

Para fundamentar la semántica de cada término, se hizo la reconstrucción respectiva con la ayuda de los cognados existentes en las lenguas nomatsigenga, matsigenka, kakinte y nanti.

Los estudios sobre la terminología cromática en lenguas peruanas se han enmarcado bajo el estructuralismo y, en las últimas dos décadas, se ha sumado el enfoque psicolingüístico en el análisis; sin embargo, aún son escasos. La información que se puede obtener sobre el léxico de este campo semántico en las lenguas asháninka y ashéninka se encuentra en investigaciones de índole lexicográfica (*cf.* Wiener, 1880; Leclerc y Adam, 1890; Delgado, 1896, 1897; Sala, 1905; Touchaux, 1909; Kindberg, 1980; D. Payne, 1980; Heise, D. Payne, J. Payne y Vélchez, 2000; Cushimariano y Sebastián, 2008; MINSA, 2012; Muñoz, Quinchiza, García y Cochachi, 2012; Meneses, 2014), onomástica (*cf.* Romaní, 2004; Jacinto, 2009) y gramatical (*cf.* J. Payne, 1989; Mihas, 2010), donde se mencionan los términos de color de manera sucinta.

2. La lengua asháninka y ashéninka

El asháninka y el ashéninka forman parte de la macrolengua amazónica más hablada en el Perú. Según el documento *Censos Nacionales 2017: XII de Población, VII de Vivienda y III de Comunidades Indígenas*, del Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI), 68 667 personas de cinco años a más reportan que su lengua materna es la asháninka (INEI, 2018: 203, como se cita en Solari, 2019b: 163 y 2020). Sin embargo, a partir de la información registrada en el documento *III Censo de Comunidades Nativas 2017 - Resultados Definitivos*, se afirma que la población total asháninka y ashéninka es de 111 558 habitantes (Jacinto, 2019). Entre los campos semánticos existentes en esta lengua, se encuentra el relacionado a los colores, y para el análisis de

los componentes de cada término cromático —conocidos también como *cromónimos*— se requiere una perspectiva sincrónica y diacrónica enmarcada dentro de la teoría etnolingüística y cognitiva. Geográficamente, la lengua asháninka se habla en los departamentos de Junín y Cusco y la lengua ashéninka, en los departamentos de Junín, Pasco, Huánuco, Ucayali y en el estado brasileño del Acre (Solari, 2020).

En términos de filiación lingüística, la lengua asháninka y ashéninka forman parte de la familia lingüística arawak preandina (Solari, 2019b: 164). Fonológicamente, ambas lenguas comparten cuatro segmentos vocálicos breves y largos, que son /a/ y /aː/, /e/ y /eː/ (solo el dialecto ashéninka del Apurucayali presenta estas), /i/ e /iː/, y /o/ y /oː/, y catorce segmentos consonánticos, que son /p/, /t/, /k/, /ts/, /tʃ/, /s/, /ʃ/, /h/, /m/, /n/, /N/, /j/, /r/ y los labiales /β/ y /w/ (el empleo de uno u otro depende del dialecto, aunque /β/ es recurrente en asháninka) y los fonemas consonánticos palatalizados /pʲ/, /tʲ/ y /kʲ/. No obstante, la lengua ashéninka también presenta los fonemas consonánticos aspirados /ts^h/, /t^h/ y /tʃ^h/; palatalizados /rʲ/, /mʲ/, /wʲ/ y /βʲ/, y aproximantes /ʋ/ y /ʋʲ/, aunque no todos los dialectos los comparten (Solari, 2020). Tipológicamente, la lengua presenta un orden básico Sujeto-Verbo-Objeto y Verbo-Sujeto-Objeto (cf. Medina, 2011: 68), este último es el más empleado por aquellos hablantes que se encuentran menos expuestos al castellano.

3. Marco teórico

3.1. La hipótesis de Sapir-Whorf

El ser humano se encuentra inmerso en un ambiente que corresponde a la realidad experimentada. Asimismo:

necesita diseccionar la información recibida a través de mecanismos cognitivos de la organización de la información obtenida para que pueda orientarse y esta disección la hace clasificando los estímulos que percibe y las dimensiones en donde se encuentra, generalmente en base a las propiedades en común que tales estímulos poseen, siendo el resultado de la segmentación del mundo. (Solari, 2019a y 2020)

A través de la teoría del relativismo lingüístico, conocida también como la versión débil de la hipótesis de Sapir-Whorf, esta investigación se suscribe a la postura de que las operaciones mentales están influenciadas por el lenguaje, aunque esta no la determina (Solari, 2019a, 2019b: 354 y 2020).

3.2. La categorización

Cada estímulo, sea físico o dimensional, es clasificado sobre la base de categorías. A su vez, cada miembro obtiene una etiqueta léxica determinada porque el módulo del lenguaje codifica estas impresiones a través de la lengua (Solari, 2019a y 2020). La categorización es un fenómeno mental por el que se organiza la comprensión que se tiene del mundo, basada en la experiencia corpórea (Steinval, 2002: 38, como se cita en Solari, 2019b: 101). Se caracteriza por ser variada y multiforme, lo que permite simplificar la infinitud de lo real a partir de la generalización y discriminación (Cuenca y Hilferty, 1999: 32, como se cita en Solari, 2019b: 88). Dentro de las taxonomías de los objetos concretos, las categorías están estructuradas de modo que generalmente entrañan un nivel de abstracción en el que pueden realizarse las disecciones más básicas de la categoría (Rosch *et al.*, 1976: 384, como se cita en Solari, 2015: 89). Esta teoría parte de diversos estudios, principalmente en el área de la psicología y la antropología, en concreto, de experimentos sobre los colores, cuya clase formada es una categoría universal de carácter difuso y está codificada de manera distinta según cada lengua (Cuenca y Hilferty, 1999: 33, como se cita en Solari, 2019b: 101). Estos experimentos se emplearon para mostrar que la lengua tiene un efecto sobre el pensamiento (Brown y Lenneberg, 1954 y Ratner, 1989, como se cita en Mohammad, 2011: 98) y que no lo tiene (Bornstein, 1985, como se cita en Mohammad, 2011: 98). Esto implica aceptar la teoría del relativismo lingüístico en cuanto a la percepción y posterior codificación del ambiente a través del lenguaje (Solari, 2019a y 2020).

3.3. La teoría de los prototipos

El prototipo es el elemento de la categoría que comparte más atributos con el resto de los miembros de esta (Valenzuela, Ibarretxe y Hilferty, en prensa: 47-48, como se cita en Solari, 2020). Estos parecen ser solo

aquellos miembros de una categoría que más reflejan la estructura de redundancia de la categoría como un todo (Rosch y Lloyd, 1978: 12, como se cita en Solari, 2019a). Se evidencia que algunas categorías naturales son entidades continuas, en vez de definidamente delimitadas, y algunas parecen estar estructuradas cognitivamente en términos que difieren en el grado en que los entes coinciden con los «buenos» ejemplos de la categoría, es decir, los más representativos (Rosch *et al.*, 1976: 433, como se cita en Solari, 2019b: 95).









3.4. La categorización cromática

Solari (2020) afirma que la categorización cromática es la clasificación cultural de ciertos estímulos físicos que siguen a su recepción sensorial y procesamiento visual, las cuales son no relacionales y frecuentemente no discretas. Berlin y Kay (1969) proponen una teoría sobre la categorización cromática a partir de estudios que realizaron sobre los colores en las diferentes lenguas del mundo; postulan que existe un sistema universal de categorización del color compartido por todas las lenguas, bajo el argumento de que existen categorías básicas de color universales representadas por un término cromático prototípico con la mayor cantidad de características que definen la categoría.

Cada término cromático es el producto de la experiencia perceptual del poblador, cada vez que codifica las impresiones visuales obtenidas en la observación de los entes o un aspecto resaltante de estos con atención al color que tienen y, en la etapa actual de las lenguas del mundo, estos pueden ser el resultado de diferentes procesos cognitivos que implican metáforas, metonimias y la anexión y fosilización de lexemas y morfemas que expresan desde conceptos concretos hasta formas y dimensiones mediante la lexicalización (Solari, 2020). Estas impresiones visuales son clasificadas sobre la base de, al menos, una de sus tres dimensiones: el matiz (en inglés, *hue*), el brillo (en inglés, *bright*) y la saturación (en inglés, *saturation*). En la antigüedad, la delimitación y clasificación de los colores se hacía sobre la base del grado mayor o menor de brillo; no obstante, en la mayoría de las lenguas que se hablan actualmente, la clasificación se hace basada en grupos tonales. Esa impresión visual que ingresa a nuestro cerebro a través de la vista y a la que posteriormente le asignamos un significado se llama *cromema* (Solari, 2020).

3.5. El cromema

El cromema es el signo visual que identifica el color (Parodi, 2002: 57, como se cita en Solari, 2019: 57). El hombre percibe cromemas a través de los colores que tienen los entes y las dimensiones de la naturaleza que se encuentran a su alrededor, en presencia de luz. Los cromemas, cuando son reconocidos, se les agrupa por similitud visual y se les asigna etiquetas léxicas, generalmente basadas en el tono que, de cierto modo, en la mayoría de lenguas indoeuropeas y algunas habladas en Asia, concuerdan con la organización «convencional» de los tonos observados en el arcoíris. Al grupo de cromemas más prototípico o familiar le será asignado el cromónimo prototípico; al grupo de cromemas menos familiares para la percepción humana le serán asignados cromónimos derivados del prototípico o cromónimos secundarios no prototípicos, dependiendo del grado de brillo y saturación del contexto (Solari, 2019b: 57).

Por ejemplo, en las hojas de los árboles se percibe una infinidad de cromemas que los hispanohablantes denominan generalmente *verde*, algunos de ellos son , , ,  y  (en castellano, estos cromemas se denominarían *verde claro*, *verde limón*, *verde oscuro*, *verde olivo* y *verde olivo oscuro*, respectivamente, aunque estos nombres variarían según quien los observe), que consideran también la especie del árbol (porque pueden existir hojas de color verde azulado) o de la estación (pueden cambiar a una coloración rojiza o marronácea). Estos y los otros cromemas de la categoría que corresponde a la noción del color verde han sido agrupados y codificados en el cerebro gracias al aprendizaje y a la experiencia a través de etiquetas léxicas. El cromema más prototípico de esta categoría es el que visualmente se asemeja al color del pasto; por lo tanto, el cromema  (y los cromemas que difieren muy mínimamente en el grado de brillo) es etiquetado bajo el término prototípico que, en el caso de la lengua castellana, es *verde* (Solari, 2019b: 57-58). En otro grupo de cromemas, para los hispanohablantes,  y  son denominados bajo un solo término (*azul*) dentro de la categoría que corresponde a la noción del color azul; sin embargo, en otras lenguas, estos cromemas son denominados bajo dos términos, como ocurre en italiano y en ruso, donde la diferencia recae en el grado de brillo (Solari, 2019b: 58).

En el mundo, existen infinitos cromemas que son etiquetados lexicalmente de acuerdo con el grupo de cromemas almanecados a través de una información-respuesta neuronal en el cerebro —por adquisición— y de acuerdo con la lengua del hablante. Una lengua puede etiquetar determinados grupos de cromemas adquiridos y aprendidos, aunque eso no significa que sea incapaz de aprender otros grupos de cromemas que estén bajo una etiqueta lingüística distinta en otras lenguas (Solari, 2019b: 58).

3.6. La lexicalización

La lexicalización es el proceso mediante el cual una expresión que previamente se obtenía o recibía acceso por medios gramaticales o analíticos se archiva como un bloque en la memoria o diccionario mental, y se emplea de manera global, sin la necesidad de un previo análisis (Elvira, en prensa: 4, como se cita en Solari, 2019b: 136).

4. Métodos

Este estudio es de carácter cualitativo, bajo un enfoque sincrónico y diacrónico. Se trabajó con veinticuatro colaboradores lingüísticos asháninkas y ashéninkas con diverso grado de bilingüismo y que habitan en las zonas geodialectales del río Tambo (TB), río Ene (EN), río Apurímac (RA), Satipo-Bajo Perené (SA) (zona geodialectal asháninka), Alto Perené (PE), río Pichis (PI) y Gran Pajonal (GP) (zona geodialectal ashéninka), entre personas dedicadas a la agricultura, docentes del programa de la Educación Intercultural Bilingüe y otras con estudios superiores, cuyo rango de edades fluctúa entre los veinte y setenta y cinco años. Se agregó a este estudio datos lexicográficos del dialecto ashéninka del Apurucayali (AP). Los datos se obtuvieron de entrevistas semiestructuradas formuladas que constaban de preguntas indirectas.

Los datos se extrajeron de las entrevistas hechas a los colaboradores lingüísticos y de las consultas a materiales lexicográficos previos. En las entrevistas se empleó la tabla de colores de Munsell, instrumento que consiste en un rectángulo cuadrículado, en cuya primera columna se

percibe un degradé monocromo desde el color blanco hasta el negro en diez cuadrados, y en el conjunto de las otras columnas se observa un degradé policromo que, desde la perspectiva hispanohablante, se perciben los siguientes colores de izquierda a derecha: *rojo, anaranjado, amarillo, verde, azul, celeste, púrpura, rosa, gris y marrón*. También se empleó en la investigación la plantilla de colores del sistema HEX para sitios web HTML (CSS3) y una imagen del espectro cromático en formato RGB; no obstante, para este artículo solo se ha tomado en cuenta la tabla de Munsell por cuestiones de espacio.

Para el caso de esta investigación donde se analiza la noción del color negro, se le indicó al colaborador que marcara el grupo de cuadrados que indicaran los cromemas ligados a las etiquetas léxicas que los pobladores asháninka emplean en su lengua para denominar este color.

Los materiales escritos consultados fueron diversos vocabularios publicados a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, donde se evidencia en cierto modo el grado de vitalidad del cromónimo. También fueron consultados, a modo de antecedentes, diccionarios contemporáneos de la lengua asháninka y ashéninka y tesis referentes a la onomástica de estas dos lenguas amazónicas donde se diera cuenta del registro de estos términos.

5. Resultados y análisis






5.1. Categorización de los colores en la lengua asháninka y ashéninka

El color es un descriptor visual cuya propiedad está basada en los contrastes percibidos a través de la luz (Solari, 2019b: 48-52; 2020). Es un estímulo visual que permite la orientación, debido a que inconscientemente se otorgan propiedades basadas en las concepciones culturales propias de la respectiva sociedad a la cual se pertenezca. En la lengua asháninka y ashéninka, se reconoce la existencia de colores, a pesar de que no exista un término genérico hiperonímico definitivo que agrupe a todo este campo léxico; sin embargo, existe un término que presenta

una acepción que refiere a la presencia física del color de un ente. A partir de la aplicación de la teoría de los términos de color básicos (Berlin y Kay, 1969), en estas dos lenguas amazónicas se presentan las siguientes categorías cromáticas (Solari, 2019b: 192-193, 2020):

- Categoría ALBUS: encierra a un grupo de cromemas bajo el término básico *kitamarori*. Es la categoría cuyo término básico en castellano es *blanco*.
- Categoría NIGER: encierra a un grupo de cromemas bajo el término básico *kisaari*. Es la categoría cuyo término básico en castellano es *negro*.
- Categoría RUSSUS: encierra a un grupo de cromemas bajo el término básico *kityonkari*. Es la categoría cuyo término básico en castellano es *rojo*.
- Categoría FLAVUS: encierra a un grupo de cromemas bajo el término básico *kiteriri*. Es la categoría cuyo término básico en castellano es *amarillo*.
- Categoría VIRIDIS: encierra a un grupo de cromemas bajo el término básico *kenashiri*. Es la categoría cuyo término básico en castellano es *verde*.
- Categoría CAERULEUS: encierra a un grupo de cromemas bajo el término básico *asoriri* y, solo en el dialecto asháninka del río Apurímac, bajo el término básico *kamachonkari*. Es la categoría cuyo término básico en castellano es *azul*.
- Categoría SPADIX: encierra a un grupo de cromemas bajo el término básico *kamarari*. Es la categoría cuyo término básico en castellano es *marrón*.
- Categoría PURPUREUS: encierra a un grupo de cromemas bajo el término básico *koricha*. Es la categoría cuyo término básico en castellano es *púrpura* o *morado*.
- Categoría RAVUS: encierra a un grupo de cromemas bajo el término básico *samampori*. Es la categoría cuyo término básico en castellano es *gris* o *plomo*.

Los nombres de cada categoría cromática se han colocado en mayúsculas. Esto se va a explicar a través del siguiente ejemplo. El nombre de la

categoría que agrupa las tonalidades del color amarillo es el cromónimo más empleado para denominar el grupo de cromemas semejantes al color de los pétalos del girasol, del palillo o cúrcuma molida, o de algún otro referente que se considere el color amarillo ideal según la cultura de la lengua en cuestión (en este caso, el término que agrupa al cromema  y los cromemas derivados como , ,  y ). Si se emplea el inglés para la etiquetación de las categorías, se denominaría «categoría YELLOW»; si se emplea el castellano, se denominaría «categoría AMARILLO»; si se emplea el francés, se denominaría «categoría JAUNE». La regla más importante que debe cumplirse para la etiquetación de las categorías en una lengua en particular es que tengan términos propios y no derivados para los cromónimos *blanco*, *negro*, *rojo*, *amarillo*, *verde*, *azul*, *marrón*, *púrpura*, *rosa*, *naranja* y *gris*. Esto se debe a que se trabaja con un metalenguaje que, a través de términos cromáticos genéricos, sea en la lengua que fuere, permite la clasificación de infinidad de colores en familias de colores, a través de solamente once categorías.

Generalmente, en los artículos donde se aborda la temática del color, se emplea el inglés como una lengua «neutra» para etiquetar cada categoría; empero, esto ha generado muchas críticas por parte de lingüistas como Anna Wierzbicka (Kuehni, 2008) por el hecho de que se considere que esta lengua es la más objetiva, en el sentido de expresar las ideas de la ciencia por su alto desarrollo conceptual en ese campo. En este artículo, se emplea el latín para la etiquetación de cada categoría cromática, a fin de evitar una polémica en cuanto a una postura «anglocentrista» o «hispanocentrista». No obstante, el autor de esta investigación no está en contra de que se siga empleando el inglés para tal fin.

La lengua asháninka y la ashéninka presentan estructuras muy similares tanto en el léxico como en los afijos flexivos y, en menor medida, en los afijos derivativos. Empero, la diferencia se evidencia desde la disminución del número de categorías hasta la no coincidencia en los límites visuales de un cromónimo con respecto a otro, evidencia encontrada en este artículo. Se expone en este estudio el caso de la categoría VIRIDIS y la categoría no estable CAERULEUS, los cromónimos que conforman esta categoría y el desarrollo semántico de cada uno.

5.2. Categoría VIRIDIS en la lengua asháninka y ashéninka

En la lengua asháninka y ashéninka, esta categoría tiene como cromónimo básico el término *kenashiri* (solamente en el dialecto ashéninka del Apurucayali, se tiene la variante *kinashiri*) y como cromónimos secundarios, los términos *matsiviri* —y la variante ashéninka *natsiviri*— y *eereki* —junto con su variante morfológica *eerepa*—. Empero, la categoría VIRIDIS se escinde en dos en el macrodialecto ashéninka y solamente algunos hablantes (en especial, los que hablan el dialecto de Satipo-Bajo Perené y del río Tambo) están adoptando este proceso de escisión categorial. Esta escisión resulta en la aparición de las categorías VIRIDIS y una adicional, CAERULEUS, las cuales agrupan una serie de colores relacionados al verde y azul (esta última definida bajo el cromónimo básico *asoriri*, un hispanismo que proviene de *azul*). Solamente en el dialecto asháninka del río Apurímac, el cromónimo básico de la categoría CAERULEUS es *kamachonkari*.

En la lengua asháninka, la categoría VIRIDIS abarca los siguientes cromemas en la tabla de colores de Munsell:

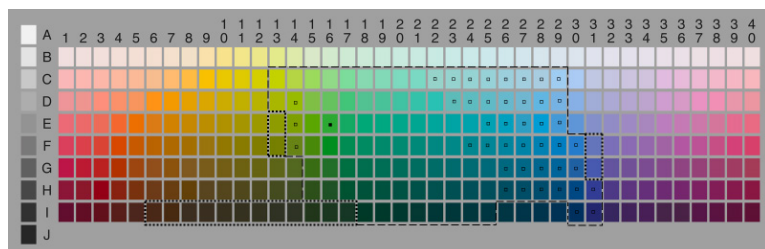




















Figura 1. Representación del mapa cromático de la lengua asháninka en donde se muestra la ubicación cromométrica de *kenashiri* en la tabla de colores de Munsell. El símbolo ■ representa el punto focal de *kenashiri*, a su vez, el cromema más prototípico. El símbolo □ representa que al menos un entrevistado lo consideró dentro de la etiqueta lingüística en cuestión. Las áreas encerradas con líneas punteadas representan al grupo de cromemas compartidos por otras categorías cromáticas. Adaptado de Solari (2019b: 276).

A partir de la observación de este mapa cromático, los hablantes de la lengua asháninka relacionan los cromemas que los hispanohablantes denominan *verde* con la etiqueta léxica *kenashiri* y *matsiriari*; asimismo, algunos hablantes incluyen los cromemas denominados por los hispanohablantes *azul*, los que denominan también *kenashiri* y *matsiriari*. En términos de cromemas, la extensión del color básico en la lengua asháninka perteneciente a la categoría VIRIDIS abarca desde del grupo de tonalidades similares al de las hojas de las plantas, es decir, los cromemas , , ,  y , donde solamente *kenashiri* es el cromónimo básico (Solari, 2019b: 279) y puede extenderse hacia los cromemas que están bajo una tonalidad azulina como , ,  y . Por ello, la categoría VIRIDIS en la lengua asháninka podría llamarse en inglés «categoría GRUE», término compuesto por las palabras *green* ('verde') y *blue* ('azul'), que indicaría que el color *grue* abarca las gamas de los colores verde y azul. Esto se cumple, sobre todo, en los hablantes bilingües que tienen menos contacto con la población hispanohablante y los monolingües. Para algunos hablantes del asháninka, en especial, los que se encuentran más expuestos al castellano, los cromemas , , ,  y  dejan de estar bajo la etiqueta lingüística *kenashiri*; es decir, este grupo poblacional concibe la existencia de los cromemas azulinos como separados de los verdes y, en no pocas ocasiones, estos cromemas no reciben etiqueta léxica alguna. Ocasionalmente, algunos hablantes también llegan a relacionar los cromemas similares al color marrón como , ,  y  con el cromónimo *kenashiri*, a pesar de que los tres últimos cromemas y sus similares comparten categoría con SPADIX, cuyo cromónimo básico es *kamarari*.

En la lengua ashéninka y en el dialecto asháninka del río Apurímac, la categoría VIRIDIS abarca los siguientes cromemas en la tabla de colores de Munsell:

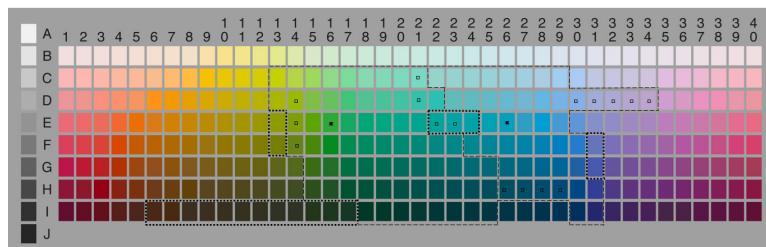


Figura 2. Representación del mapa cromático de la lengua ashéninka donde se muestra la ubicación cromométrica de *kenashiri* y *asoriri* (y en el caso del dialecto asháninka del río Apurímac, *kamachonkari*) en la tabla de colores de Munsell. En la mitad del área delimitada a la izquierda, el símbolo ■ representa el punto focal de *kenashiri*, a su vez, el cromema más prototípico. En la mitad del área delimitada a la derecha, el símbolo ◼ representa el punto focal de *asoriri* y de *kamachonkari*, a su vez, el cromema más prototípico. El símbolo □ representa que al menos un entrevistado lo consideró dentro de la etiqueta lingüística en cuestión. Las áreas encerradas con líneas punteadas representan al grupo de cromemas compartidos por otras categorías cromáticas. Adaptado de Solari (2019b: 277).

Los hablantes del ashéninka y del dialecto asháninka del río Apurímac hacen una partición del que abarca desde los colores que los hispanohablantes denominan *verde* hasta los colores que denominan *azul*, por el hecho de que reconocen la existencia de los cromemas del azul bajo la etiqueta léxica *asoriri*, producto de una adaptación del término hispano a la lengua (Solari, 2019b: 277). Es decir, en la antigüedad, en la lengua ashéninka habría existido solamente la categoría VIRIDIS y, posteriormente, esta sufrió una escisión, lo que la dividió en VIRIDIS y CAERULEUS. Esto se habría debido a factores socioculturales, como la adopción del tinte azul para emplearse en las prendas de vestir y la necesidad de diferenciar este color de aquellos relacionados a las

tonalidades verduzcas que son percibidas en las plantas. Otra de las múltiples razones habría sido la incursión temprana de población foránea en el territorio donde actualmente se hallan los hablantes del ashéninka, lo que generó tempranamente la necesidad de diferenciar ambos colores (Solari, 2019b: 277). En casos excepcionales, *asoriri* podría compartir categoría con NIGER, cuyo cromónimo básico es *kisaari*, aunque visualmente estas tonalidades que podrían ser *asoriri* también podrían ser *potsitari* dentro de aquella categoría, pues una de las tonalidades que califica como este último término son aquellas que los hispanohablantes denominarían *marrón oscuro* y *negro*. Para algunos hablantes del ashéninka, el término *kisaari* (el cromónimo que refiere al color negro) también podría relacionarse con el grupo de cromemas denominados en castellano bajo el término compuesto *azul oscuro*. Esto ya se había evidenciado en las acepciones de *kisaari* en los vocabularios asháninka-castellano publicados a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX (cf. Leclerc y Adam, 1890: 103 y Sala, 1905: 23), además de que esta acepción se comparte parcialmente con su cognado en la lengua nomatsigenga (cf. Shaver, 1996: 182).

Solamente en el dialecto asháninka del río Apurímac, el cromónimo básico de la categoría CAERULEUS es *kamachonkari*, del cual sus límites son definidos. En el hecho de que modifiquemos la tabla cromática de Munsell para que haya una fila adicional inferior (es decir, la fila correspondiente a J), se evidenciaría que algunos de los cromemas referidos bajo la etiqueta *kenashiri*, *asoriri* y *kamachonkari* podrían compartir categoría con NIGER, por el hecho de que visualmente se asemejan a *kisaari*.

5.3. Estructura interna de la categoría VIRIDIS

A través de la teoría de los prototipos, se presenta el siguiente esquema donde se expone la estructura interna de esta categoría:

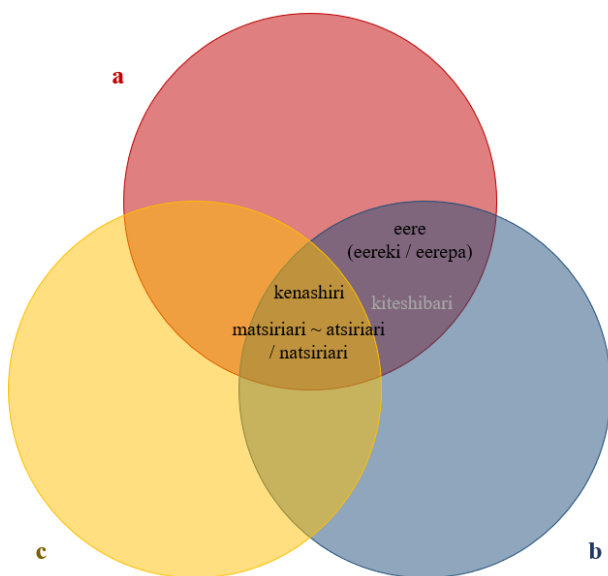





Figura 3. Estructura interna de la categoría VIRIDIS según la teoría de prototipos. Los atributos de esta categoría están representados a través de conjuntos, donde «a» equivale a los cromónimos cuyos cromemas pertenecen al campo del color verde; «b» equivale a los cromónimos cuya aplicación calificativa a diferentes contextos no es limitada, y «c» equivale a los cromónimos que no limitan con otras categorías. Adaptado de Solari (2019b: 282).

En esta categoría, el cromónimo *kenashiri* es el miembro más prototípico, por tanto, es también el cromónimo básico porque es el primer término que aparece en la mente del hablante asháninka y ashéninka cuando debe calificar un ente en el que percibe el color

verde. No obstante, según la teoría de los colores básicos de Berlin y Kay, este término no debería ser básico por el hecho de que su lexema (es decir, <kenashi>) hace referencia a un ente que, en este caso, es la hierba de la panca panca (*Philodendron sp.*, según García Zavaleta [1987: 65]; aunque, según Luziatelli, Sørensen, Theilade y Mølgaard [2010: VII], es *Xanthosoma poeppigii Schott*). El cromónimo asháninka *matsiriari* (cuya variante es *atsiriari*) y el ashéninka *natsiriari* (variante dialectal de *matsiriari* por labialización del segmento nasal del término) son términos secundarios que califican entes de color verde, en especial, si son de origen vegetal. Califican el verdor de las plantas, sus partes y todo lo relacionado a ellas. Estos términos, si no fuera por esta restricción, serían los básicos de la categoría VIRIDIS (Solari, 2019b: 282). En el caso de los términos derivados del lexema <eere>, *eereki* y *eerepa* se restringen a calificar el verdor de la cáscara de los frutos que recién se encuentran brotando y que están en un estado temprano de desarrollo (Solari, 2019b: 282). Por último, aparece *kiteshibari*, cromónimo que lexicaliza el grupo de cromemas que se encuentran entre ,  y , colores percibidos que los hispanohablantes denominarían desde *pálido*, *amarillento* hasta *verde limón claro*. Comparte categoría con FLAVUS, que agrupa los términos relacionados al color amarillo, razón por la cual es solamente un término secundario de la categoría VIRIDIS. Sin embargo, este cromónimo no se trata en este artículo por el hecho de que el lexema <kite>, al que se fosilizaron los clasificadores <-shi> y <-ba>, proviene del lexema del protoarawak preandino */kite/, el que evoluciona, entre otros términos, al cromónimo básico de la categoría FLAVUS (aquella que clasifica los términos que hacen referencia al color amarillo): *kiteriri*.

5.4. Etimología y desarrollo semántico del término básico de la categoría VIRIDIS

El término básico de la categoría VIRIDIS en la lengua asháninka y ashéninka es *kenashiri*. Solamente en el dialecto ashéninka del Apurucayali es *kinashiri*.

Tabla 1

Cuadro comparativo del término básico para la categoría VIRIDIS. Adaptado de Solari (2019b: 283)

Castellano	Macrolengua asháninka							
	Lengua asháninka				Lengua ashéninka			
	SA	TB	EN	RA	PE	PI	GP	AP
verde	kenashiri	kenashiri	kenashiri	kenashiri	kenashiri	kenashiri	kenashiri	kinashiri

Para la reconstrucción de este cromónimo, debe recurrirse a los cognados existentes (totales o parciales) en las otras lenguas arawak preandinas:

Tabla 2

La reconstrucción del término básico de la categoría VIRIDIS en la lengua asháninka y ashéninka a partir del término propio en estas dos lenguas y sus cognados en las lenguas kakinte, nomatsigenka y matsigenka, representados en fonemas. Adaptado de Solari (2019b: 283)

Castellano	Ashéninka	Asháninka	Kakinte	Nomatsigenka	Matsigenka	Nanti	Protoarawak preandino
verde	/kenafiri/ /kinafiri/ ^{AP}	/kenafiri/	/kenafiri/ ¿?	/kinasiri/*	—	—	*/kinafi-ri/ ↓
esp. de hierba	/kenafi/	/kenafi/	/kenafi/ ¿?	/kinasi/	/kenafi/	/kenafi/	*/kɨna-fi/

En las lenguas asháninka y ashéninka —considerando que ambas evolucionaron de la hipotética lengua llamada protoasháninka y esta, a su vez, del protoarawak preandino—, la reconstrucción de *kenashiri* implica sucesivos procesos de lexicalización y, a la par, un cambio semántico unidireccional. Se postula que el cromónimo básico *kenashiri* fue el producto de la adjetivación del término al que hace referencia *kenashi*, la hierba medicinal *panca panca* (*Xanthosoma poeppigii Schott*), que concentra su semántica en la tonalidad verde de las hojas de esa planta.

El látex que se extrae del tallo de la panca panca es empleado generalmente para curar cicatrices por corte. Los pobladores la emplean, además, para calmar el dolor dental colocando en la zona del diente donde se encuentra la caries (García Zavaleta, 1987: 64, como se cita en Solari, 2019b: 284). El fitónimo *kenashi* habría tenido el mismo significado en protoasháninka.

Mediante la reconstrucción del término en conjunto con los cognados en las lenguas kakinte, nomatsigena, matsigenka y nanti, *kenashi* (de donde parte el adjetivo calificativo *kenashiri*) —expresado fonéticamente como /kenafi/— habría sido el resultado de la lexicalización de dos morfemas, donde el protomorfema */kɨna/ (el símbolo /i/ representa un fonema vocálico alto anterior no redondeado que, en una etapa posterior, tiende a relajarse hasta convertirse en una vocal media, que conserva su rasgo de anterioridad y se evidencia en todas las lenguas arawak preandina, menos en nomatsigena y en el dialecto ashéninka del Apurucayali) habría hecho referencia a cualquier planta medicinal o alguna cuya especie no se determinó y cuya característica era el color verduzco-azulino de sus hojas. Esto se debe a que en las lenguas arawak preandinas, este lexema fosilizado contenía la noción de una planta medicinal, aunque en estas lenguas no había coincidencia en la especie. El clasificador de hoja (a su vez, el clasificador de entes que terminan en punta como las hojas de las plantas) <-shi> en asháninka y ashéninka indica que *kenashi* (y también *kenapashi*) hace referencia a las hojas de la panca panca; sin embargo, algunos hablantes lo relacionan con la hoja de la pituca (*Colocasia esculenta*), que lleva el apelativo de ‘oreja de elefante’ (Solari, 2019b: 283). Cuando el poblador asháninka tuvo la necesidad de calificar los entes que son verdes, generó una adjetivación del sustantivo *kenashi* para este color, que tuvo como foco de concentración el verdor de las hojas (Solari, 2019b: 285). Este proceso ya se evidenciaba a finales del siglo XIX con el registro de Leclerc y Adam (1890: 103) del término «quina-chiri» (escrito en la ortografía oficial como *kenashiri* y *kinashiri*, según el dialecto), que refiere el color verde, y a inicios del siglo XX con el registro de Delgado (1897: 351) de los términos «kitzari» (en la lengua ashéninka, *kitzari*) y «quinachiri» (*kenashiri* o *kinashiri* según el dialecto) para la misma referencia cromática. De estos dos últimos términos, el primero quedó en obsolescencia.

Para la reconstrucción del cromónimo básico *kenashiri*, debe partirse de los cognados arawak preandinos. Aquellos que cumplen con este precepto son los términos de la lengua asháninka (/kenafiri/), ashéninka (/kenafiri/ y la variante /kinafiri/) y del nomatgigenga (/kinasiri/). Sin embargo, en nomatsigenga, el cognado refiere a una especie de árbol (Shaver, 1996: 180) que, por las otras referencias del lexema de este término con función sustantiva (es decir, /kinasi/), está relacionado con las hojas del tubérculo llamado pituca (*Colocasia esculenta*); esa misma acepción se repite en el cognado sustantivo nanti /kenafi/. Si bien hasta el día de hoy no se ha publicado un diccionario del kakinte, se deduce, por las pocas fuentes disponibles, que el cognado en su forma sustantiva es /kenafi/, que haría la misma referencia. En asháninka, el sustantivo /kenafi/ también refiere a una especie de planta, la panca panca, y solo para algunos hablantes, la pituca. Una de las especies de pituca en el nomatsigenga es registrada por Shaver, 1996: 298) como «quina» (representado fonémicamente como /kina/), lo que nos sugiere que, en realidad, la forma *kenashi* (o *kinashi*) significaría subyacemente 'la hoja de una especie de tubérculo o hierba' (Solari, 2019b: 284). En la lengua matsigenka, /kenafi/ refiere una especie de hierba llamada patquina, cuyo nombre científico es *Anthurium uleanum* Engl. var. *nanayense* Croat según Lingán (2006: 702).

El cambio semántico en el desarrollo del término *kenashiri* en la lengua asháninka y ashéninka (y de *kinashiri* en el dialecto ashéninka del Apurucayali) es el siguiente (Solari, 2019b: 286):

'planta medicinal'	>	'hoja de planta medicinal'	>	'hoja de panca panca'	>	'color de la hoja de panca panca'	>	'verde'
				'hoja de pituca'		'color de la hoja de pituca'		

El desarrollo unidireccional evidenciado en la evolución de la semántica del cromónimo *kenashiri* implica el foco de concentración significacional dirigido al color verde y azul verdoso de la hoja de la panca panca, y la relación que se forja con la similaridad de la hoja de pituca (Solari, 2019b: 286). El término asháninka y ashéninka

kenashiri (en fonemas, /kenafiri/) es el producto de la adjetivación del sustantivo *kenashi* (en fonemas, /kenafiri/) que, a su vez, proviene del término protoasháninka /kinafiri/, producto de la lexicalización de */kina/ y el clasificador para hoja */-fi/ (ambos provenientes de los términos */kɪna/ y */fi/ del protoarawak preandino, y que habrían representado una planta medicinal en general o una especie desconocida y un ente que termina en forma de punta), donde ya se había formado el concepto de un ente que cura y cuya manifestación física está bajo la forma de hierba.



Figura 4. Hojas de pituca (*Colocasia esculenta*) —a la izquierda— y de la panca panca (*Xanthosoma poeppigii* Schott) —a la derecha—. Adaptado de «<http://www.selvanet.com.pe/2010/10/10/la-pituca-o-tarocolocasia-esculenta.html>» (imagen de la izquierda) y «http://plantas.facilissimo.com/oreja-de-elefante-para-el-jardin-o-para-el-interior-de-tu-casa_184017.html» (imagen de la derecha). Citado en Solari (2019b: 285).

En protoasháninka y en la primera etapa de desarrollo de sus lenguas hijas, el asháninka y ashéninka, *kenashiri* habría significado

literalmente ‘el color de la hoja de la panca panca’, lo que revelaría su condición de protocromónimo, es decir, un adjetivo que califica un ente a través del color que se percibe en él. Solari (2019b: 304) afirma que cuando un término es considerado un protocromónimo, «ese término no puede ser considerado un término cromático *per se*, sino que aún se encuentra en la fase de descriptor visual, un término que describe el aspecto cromático de un elemento fijo». Si una lengua, sea en la etapa de desarrollo conceptual en que estuviese, no tiene un término genérico que represente el concepto abstracto *color*, podría solamente tener descriptores visuales que califiquen una característica de ella a través de la característica visual cromática de un referente en particular, por lo que aquellos que estén establecidos en el habla colectiva serían protocromónimos. Posteriormente, si el significado de los descriptores visuales se generaliza, desligándose de su referente etimológico, estos términos ya podrían ser considerados como cromónimos, siempre y cuando el concepto abstracto *color* se haya generado en la lengua. Entonces, *kenashiri* es el producto de la metonimia UNA ESPECIE DE PLANTA POR EL COLOR DE LAS HOJAS (ESA ESPECIE DE) PLANTA, donde la semántica actual de este cromónimo básico mantuvo la noción del color verde-azulado de las hojas de esa planta para calificar todos los entes (en muchos casos, exceptuando entes de origen vegetal) que sean verdes.

Se postula que *kenashiri* se encuentra en una etapa de transición tardía que comenzó hace más de un siglo, cuando el asháninka estuvo en la necesidad de calificar un color como el de las hojas de los árboles o arbustos y cuando comenzó a emplear el tinte verde. Al emplearse *kenashiri* como color que se diferencia del negro, se generó otra categoría cromática. De ahí se desprende que, en un pasado remoto, en la etapa del protoasháninka preandino, los cromemas que pertenecían al verde eran percibidos como negro; es decir, no había categoría VIRIDIS y todos los cromemas que actualmente pertenecen a esta categoría estaban dentro de la protocategoría NIGER-VIRIDIS-CAERULEUS, conocida en inglés como BLACK-GREEN-BLUE (Bk/G/Bu) según la terminología empleada en la segunda revisión de la teoría de los colores básicos (*cf.* Kay, Berlin, Maffi y Merrifield, 1997).

5.5. Etimología y desarrollo semántico de los términos secundarios de la categoría VIRIDIS

5.5.1. Los términos *matsiriari* y *natsiriari*

El cromónimo asháninka *matsiriari* (y su variante *atsiriari*, producto de una aféresis) y el ashéninka *natsiriari* son el producto de la evolución del término protoasháninka *natsiriari*. No se descarta que haya existido una variante con la consonante nasal labializada (*matsiriari*) dentro de esa etapa de la protolengua. Su empleo en el dialecto asháninka del río Ene es casi nulo. Su reconstrucción etimológica se realiza con la ayuda de los datos disponibles que se tienen de las lenguas arawak preandinas como la matsigenka.

Tabla 3

Cuadro comparativo del término secundario “matsiriari” y “natsiriari” para la categoría VIRIDIS. Adaptado de Solari (2019b: 279)

Caste-llano	Macrolengua asháninka							
	Lengua asháninka				Lengua ashéninka			
	SA	TB	EN	RA	PE	PI	GP	AP
verde	matsiriari	matsiriari	—	—	—	—	—	—
	—	atsiriari	—	atsiri-ari	—	—	—	—
	—	—	—	—	natsiriari	natsiriari	natsiriari	natsiriari

Para la reconstrucción de este cromónimo, debe recurrirse a los cognados existentes (totales o parciales) en las otras lenguas arawak preandinas:

Tabla 4

Cuadro comparativo del término secundario “matsiriari” y “natsiriari” para la categoría VIRIDIS. Adaptado de Solari (2019b: 287)

Caste-llano	Ashé-ninka	Asháninka	Kakinte	Nomatsi-genga	Matsigenka	Nanti	Protoarawak preandino
verde	/natsiriari/	/matsiriari/ atsiriari/	—	—	/natsiriari/	/natsiriari/ ¿?	*/natsiriari-ri/

Este cromónimo hace referencia a la cualidad de verde aplicada especialmente a las plantas y sus partes, como las hojas, el tallo y el color de los frutos en una determinada etapa de crecimiento. Se evidencia un cognado en la lengua matsigenka (y posiblemente sea el mismo en nanti, dado que son lenguas con un nivel medianamente alto de coincidencia léxica), /naṯsiṯiṯari/, término que hace referencia a la cualidad púrpura-negruzca de la piel de la persona, en especial, en el rostro, producto de la afectación de algún suceso negativo como el infectarse de sarna u otra enfermedad cutánea (cf. Snell, Chávez, Cruz, Collantes y Pereira 2011: 292); a su vez, este es el producto de la adjetivación de /naṯsiṯiṯa/, término que hace referencia a esa gama de colores oscuros (cf. Snell et al. 2011: 292, 327). No obstante, solo en sus formas flexionadas y derivadas /o-naṯsiṯiṯa-i-taṯa/ y /o-naṯsiṯiṯa-pa-taṯa/, el lexema matsigenka /naṯsiṯiṯa/ refiere a la cualidad verduzca de las frutas medianas y los plátanos, respectivamente. Por tanto, a partir de estas acepciones en sus formas modificadas morfológicamente, el sentido genérico del lexema /naṯsiṯiṯa/ habría hecho referencia a la coloración oscura de un ente afectado por algún suceso, posiblemente debido a causas naturales o por un suceso negativo. A partir de todos estos datos, se procede con la reconstrucción etimológica del término secundario *matsiriari* y *natsiriari*.

En protoarawak preandino, el término */naṯsiṯiṯa/ fue un protolexema que habría referido a la coloración oscura de un ente (de morado a negro) por causas naturales debidas a un desarrollo etario o por un suceso negativo. En protoasháninka, este evoluciona a */naṯsiṯia/ (forma que se establece posteriormente en la lengua ashéninka), lo que mantiene la noción de la coloración oscura de un ente, en esta etapa, dentro de las tonalidades del verde. Otra de las evidencias que se tiene sobre el surgimiento de las variantes por orden cronológico es el hecho de que Leclerc y Adam (1890: 100) registran <nachiriari> (escrito en la ortografía oficial como *nachiriari* o *natsiriari*, según la pronunciación del usuario); posteriormente, Delgado (1897: 351) registra «nachiriari», que demuestra aparentemente una pronunciación antigua del término con la consonante africada palatal sorda (es decir, /naṯʃiriari/), lo que se confirma con el registro que hace Sala (1905: 194) a partir del mismo término.

Más adelante, se genera un alternante, */mat̥siria/, forma que se establece en la lengua asháninka. La coincidencia semántica con el cognado matsigenka se da, como se señaló antes, cuando en esta lengua el término se encuentra en su forma flexionada y derivada (cf. Solari, 2019b: 287-288).

El cambio semántico en el desarrollo del término *matsiriari* y *natsiriari* es el siguiente (Solari, 2019b: 289):

‘coloración oscura en un ente en sentido negativo’ > ‘coloración verduzca en un ente’ > ‘verde’

El desarrollo unidireccional evidenciado en la evolución semántica del concepto ‘verde’, aplicado a las partes de las plantas que tengan esa tonalidad (como las hojas o la cáscara de los frutos en una determinada etapa de crecimiento), va desde la noción de coloración oscura hasta especificarse en la tonalidad verduzca (Solari, 2019b: 289).

5.5.2. Los términos *eereki* y *eerepa*

En la lengua asháninka y ashéninka, se describen los frutos que recién están brotando y que tienen una coloración verduzca a través del lexema <eere>.

Tabla 5

Cuadro comparativo del término secundario “eereki” y “eerepa” para la categoría VIRIDIS. Adaptado de Solari (2019b: 279)

Castellano	Macrolengua asháninka							
	Lengua asháninka				Lengua ashéninka			
	SA	TB	EN	RA	PE	PI	GP	AP
verde (in-maduro)	eereki eerepa	eereki eerepa	eereki eerepa	eereki eerepa	eereki eerepa	eereki eerepa	eereki eerepa	iiriki iiripa

Para la reconstrucción de este cromónimo, debe recurrirse a los cognados existentes (totales o parciales) en las otras lenguas arawak preandinas:

Tabla 6

Cuadro comparativo del lexema <eere> de donde se derivan los términos “eereki” y “eerepa”, ambos pertenecientes a la categoría VIRIDIS. Adaptado de Solari (2019b: 290)

Castellano	Ashéninka	Asháninka	Kakinte	Nomat-sigenga	Matsigenka	Nanti	Protoarawak preandino
noción de algo que recién nace	/e:fe/	/e:fe/	/e:fe/	—	—	—	*/e:fe/

Estos dos cromónimos (*eereki* y *eerepa*) hacen referencia a la cualidad de verde aplicada especialmente a las plantas y sus partes, como las hojas, el tallo y el color de los frutos en una determinada etapa de crecimiento. Son unos de los pocos cromónimos que tienen forma sustantiva. Para su reconstrucción, debe partirse directamente de los componentes fosilizados que presentan estos dos términos, dado que no presentan cognados en las otras lenguas arawak preandinas y, para llegar hasta la forma que habrían tenido en el protoarawak preandino, debe reconstruirse el lexema <eere>. En asháninka y ashéninka, este lexema indica la noción de un ente que recién nace o está en etapa temprana de crecimiento, aunque solamente se emplea con sufijos fósiles, nunca independientemente. Sin embargo, Sala (1905: 194) registra el término «eere» (escrito en la ortografía oficial como *eere* y representado fonémicamente como /e:fe/) con el significado de ‘verde’, ‘estar verde’ y ‘color verde’. Aparentemente, hasta hace aproximadamente un siglo, «eere» era un sustantivo que habría referido a un ente verde y un adjetivo que calificaba el color verde de un ente.

La semántica de <eere> se fundamenta, según Solari (2019: 291), en el significado de los términos asháninka y ashéninka que tienen el mismo lexema, tales como como *eentsi* (niño/a), *eereki* (tierno recién brotado, verde), *eeresbi* (hoja tierna, recién brotada), *eeretaantsi* (brotar, ser tierno, ser verde) y *eeretsoba* (hoja de la palmera que recién brota) (Payne, 1980: 60-61), en los

que el sentido de ‘recién brotado’ o ‘algo que está en un estadio temprano de maduración’ recae en el lexema <eere>. La reconstrucción del lexema del protoarawak preandino */e:-re/ parte del hecho de que */re/ habría significado cualquier ente percibido a la vista, mientras que */e:/ habría concentrado el significado de algo que recién ha nacido o se encuentra en la etapa más precoz del crecimiento.

Para los frutos, generalmente los redondos, se emplea *eereki* —literalmente significa ‘fruto recién nacido’—, y para los frutos largos (por ejemplo, el plátano), se emplea *eerepa* —literalmente significa ‘fruto largo recién nacido’). Algunos hablantes emplean indistintamente ambos términos (Solari, 2019b: 291). Esta acepción se evidenciaba desde hace más un siglo, a través de la recopilación de Leclerc y Adam (1890: 95), donde registran «eere-te» (escrito en la ortografía oficial como *eereti* y que se interpreta actualmente como ‘la cubierta verde de un fruto’, ‘cáscara de un fruto’) para ‘estar verde la fruta’, y «eripengui» (escrito en la ortografía oficial como *eerebenki* y que se interpreta actualmente como ‘planta cuyas hojas verdes recién brotan’) para ‘verde’. Esta última entrada la registra también Delgado (1897: 351) con el mismo significado. Empero, Delgado también registra «airiki» (escrito en la ortografía oficial como *eereki*), donde por primera vez se hace referencia al color verde a partir de la coloración de la cáscara del fruto cuando está inmaduro. Años más tarde, Sala (1905: 194) registra también los términos que tienen el lexema <eere> como «eirisch» (escrito en la ortografía oficial como *eereshi*) —quizá motivado por la referencia al color de la hoja que recién brota—, <eere> (escrito en la ortografía oficial como *eere*), y también se registran verbos referentes al verde como «eirisch sitaca» (escrito en la ortografía oficial como *eereshitsitake*) y «eerete» (escrito en la ortografía oficial como *eereti*), ambos como ‘verdear’. Sin embargo, *eereti* debe interpretarse actualmente como ‘la cubierta verde (de la fruta)’.

Los términos *eereki* y *eerepa* no cumplen con los requisitos para ser considerados colores básicos (Solari, 2019b: 291). No son monolexémicos porque su significado es predecible a través del significado de sus partes, a pesar de que, en estos casos, <-ki> y <-pa> son sufijos que se han

fosilizado al lexema <eere>, y su aplicación está restringida a una clase estrecha de objetos, como los frutos.

El cambio semántico en el desarrollo de los términos *eereki* y *eerepa* es el siguiente (Solari, 2019b: 292):

		'algo que recién nace'				'algo que recién nace'
'algo que recién nace'	>			>		
		'algo verde'				'algo verde'

Se evidencia el desarrollo unidireccional en la evolución del sentido del lexema <eere> y en sus dos manifestaciones sustantivales con función adjetival *eereki* y *eerepa*. La formación de estos cromónimos es producto de la metonimia LA FRUTA INMADURA POR EL COLOR VERDE DE LA CÁSCARA DE LA FRUTA INMADURA, en donde el foco atencional es el color del fruto cuyo desarrollo físico es de poco tiempo. En un pasado remoto, estos términos habrían referido solamente a un fruto que recién brota y, en los últimos siglos, la semántica de estos términos se habría extendido al color de ese fruto que recién brota que, en la mayoría de los casos conocidos, es verde (Solari, 2019b: 292).

5.6. Estructura interna de la categoría CAERULEUS

A través de la teoría de los prototipos, se presenta el siguiente esquema donde se expone la estructura interna de esta categoría:

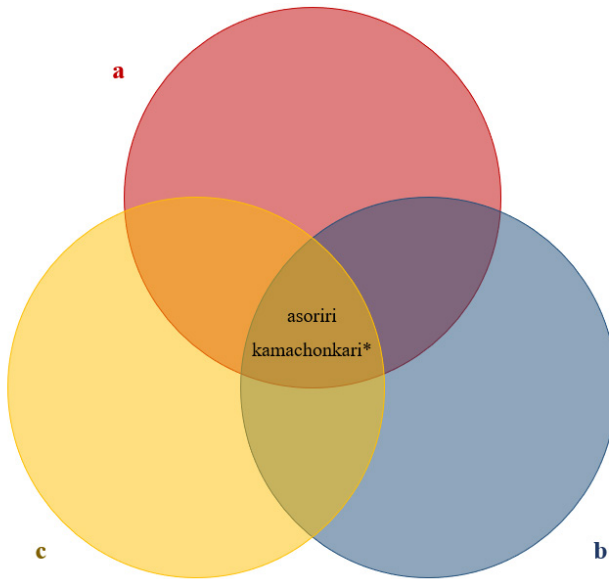


Figura 5. Estructura interna de la categoría CAERULEUS según la teoría de prototipos. Los atributos de esta categoría están representadas a través de conjuntos, donde «a» equivale a los cromónimos cuyos cromemas pertenecen al campo del color azul; «b» equivale a los cromónimos cuya aplicación calificativa a diferentes contextos no es limitada, y «c» equivale a los cromónimos que no limitan con otras categorías. Adaptado de Solari (2019: 297).

En la lengua asháninka, la categoría CAERULEUS carece de estabilidad porque no todos los hablantes reconocen sus términos relacionados al grupo de cromemas que los hispanohablantes denominarían *azul*. En la lengua ashéninka, esta categoría se hace evidente porque la mayoría de sus hablantes emplean un hispanismo para calificar los entes que se perciben azules, *asoriri* (Solari, 2019b: 297). En el macrodialecto asháninka, este término es reconocido por pocos hablantes, por lo que se resalta su carácter de inestable y, en el caso de la mayoría de hablantes de este macrodialecto, una categoría inexistente, a excepción del dialecto

ashéninka del río Apurímac donde se evidencia que esta categoría es estable por la existencia de un término básico, *kamachonkari*. Esta categoría no tiene términos secundarios (Solari, 2019b: 298).

5.7. Etimología y desarrollo semántico del término básico de la categoría CAERULEUS

El cromónimo que agrupa los cromemas que los hispanohablantes denominan *azul* tiene las siguientes formas en la lengua ashéninka y en un dialecto en particular de la lengua ashéninka:

Tabla 7

Cuadro comparativo del término básico “asoriri” y “kamachonkari” para la categoría CAERULEUS. Adaptado de Solari (2019b: 281)

Caste-llano	Macrolengua asháninka							
	Lengua asháninka				Lengua ashéninka			
	SA	TB	EN	RA	PE	PI	GP	AP
azul	kenas-hiri	kenas-hiri	kenas-hiri	—	asoriri	asoriri	asoriri	asoriri
	asoriri*	asoriri*	asoriri*	—				
	—	—	—	kamachonkari	kamachonkari	—	—	—

El asterisco a la derecha del término *asoriri* en los casilleros correspondientes a la lengua asháninka señala que pocos hablantes reconocen la existencia de esta categoría (por consiguiente, de este término prestado del castellano). Empero, debe recordarse que esta categoría no es estable (cf. Solari, 2019b: 294) porque la mayoría de hablantes de esta lengua no la reconocen como válida, pues consideran los cromemas ■, ■, ■ y ■ (y aquellos derivados que se acercan más al color que los hispanohablantes denominan *verde*, *negro* y *púrpura*) como *kenashiri*, es decir, pertenecientes a la categoría VIRIDIS.

En el caso de *kamachonkari*, se señala que el término que está dentro del casillero que señala el dialecto ashéninka del Alto Perené no es un

cromónimo, sino un zoónimo empleado en esta región que hace referencia a una especie de mosquito. Solo pocos hablantes lo consideran como un protocromónimo. En el dialecto asháninka del río Apurímac, es el cromónimo básico de la categoría CAERULEUS.

Para la reconstrucción de estos dos cromónimos, debe recurrirse a los cognados existentes (totales o parciales) en las otras lenguas arawak preandinas:

Tabla 8

La reconstrucción del término básico de la categoría CAERULEUS en la lengua ashéninka. Adaptado de Solari (2019b: 283)

Castellano	Ashéninka	Asháninka	Kakinte	Nomatsigenka	Matsigenka	Nanti	Origen del término
azul	/asofíí/	/asofíí/	—	—	—	—	esp. lat. /asul/

El cromónimo *asoriri* es un producto del intercambio cultural y lingüístico entre la población asháninka e hispanohablante, tanto por el contacto que entablaron los españoles en la época virreinal y, en menor medida, los llamados «criollos» en la época republicana, como por el contacto con los migrantes andinos que llevan consigo el habla castellana, también «colonos». En su forma lexemática, *asori* es la adaptación del cromónimo castellano *azul*. Al agregar el sufijo adjetival <-ri>, se genera el significado ‘cualidad de *asori*’. Es empleado principalmente en la lengua ashéninka por los hablantes que ya la han diferenciado claramente de los cromemas del verde, y uno de los motivos más importantes es la introducción del tinte artificial de color azul en la sociedad asháninka, que se manifiesta a través de las ropas occidentales que algunos pobladores visten (Solari, 2019b: 294).

Tabla 9

La reconstrucción del término básico de la categoría CAERULEUS en la lengua ashéninka. Adaptado de Solari (2019b: 294)

Caste-llano	Ashéninka	Asháninka	Kakinte	Nomat-sigenga	Matsigenka	Nanti	Protoarawak preandino
azul, celeste	/kamatʃonkari/ ^{DE}	/kamatʃonkari/ ^{BA}	/kamatʃonkari/	—	/kamatʃonkari/	—	*/kamatʃoNka-ri/

La acepción que presenta el término *kamachonkari* en la lengua asháninka es distinta de la que presenta en la lengua ashéninka. Las razones se definen, en primer lugar, en que este término funciona como cromónimo en solo un dialecto (el asháninka del río Apurímac) y no se descarta que la cercanía geográfica de sus hablantes con aquellos que hablan la lengua matsigenka influyera en su semántica, dado que en esta otra lengua arawak, hablada en el departamento de Cusco, también es un cromónimo que hace referencia a una gama de colores que abarca desde las tonalidades verde-azulinas hasta las azules, sea cual fuere el grado de brillo; es decir, lo que los hispanohablantes denominarían azul, celeste y verde-azulino o azul verduzco. La acepción ya se había confirmado hace más de un siglo a través del registro de Wiener (1880: 789) y Touchaux (1890: 11), donde recopilan para *azul* «camachuneari» (una representación ortográfica errada de *kamachonkari*; posiblemente, por cuestiones de error de imprenta, confundieran <c> por <e> y <o> por <u>, aunque este último caso podría haberse debido a que algunos hablantes, como hasta el día de hoy, pronuncian la vocal baja /o/ con el rasgo [+alto], es decir, como [ɔ], [ɔ̟] o [u]). En segundo lugar, se observa que en el dialecto ashéninka del Alto Perené este término hace referencia a una especie de insecto «cuyo efecto de su orina en la piel de la persona cuando esta se posa en ella es de un ardor muy intenso y se observa una mancha de una coloración rojiza» (Solari, 2019b: 295). Esta acepción de *kamachonkari* en el dialecto ashéninka del Alto Perené evidencia una cierta correspondencia con el cognado kakinte. En esta otra lengua arawak, el lexema /kamatʃoNka/ hace referencia al color de la sangre cuando es oscura. Por lo tanto, hasta este momento, el lexema da una pista sobre un posible significado en una etapa anterior de estas lenguas.

Las acepciones que se tienen de *kamachonkari* en el dialecto asháninka del río Apurímac y en el dialecto ashéninka del Alto Perené y del lexema /kamatʃoNka/ en kakinte nos remitirían a que este lexema en protoarawak preandino, es decir, */kʷamatʃoNka/, habría hecho referencia a la noción de un color con un bajo grado de brillo, extendido desde el rojo oscuro hacia el azul. Habría la posibilidad de que el término protoarawak preandino */kʷamatʃoNka/ haya sido conformado por */kʷama/ y */tʃoNka/, de donde el primer protolexema evoluciona, a través de la fosilización del sufijo */-ra/, en asháninka a /kamaʀa/, cuya adjetivación (/kamaʀafi/) hace referencia al color marrón; en matsigenka, en el lexema /kamaʀa/ y en el cromónimo /kamaʀafi/, y en nomatsigenka, en el lexema /komaʀa/ y en el cromónimo /komaʀafi/. De ahí que el símbolo /a/ en */kʷamatʃoNka/ signifique una vocal central baja no redondeada (es decir, /a/) que, solo en una de sus evoluciones según la lengua (en este caso, en nomatsigenka), gana el rasgo de posterioridad y labial, que se convierte en vocal posterior redondeada. Se desconoce, por el momento, la semántica de la protoforma */tʃoNka/ por falta de datos disponibles.

A partir de */kʷamatʃoNka/ y su relación con los cognados del cromónimo asháninka y ashéninka *kamarari*, debe remitir a la idea de que la protoforma */kʷama/ hiciera referencia a un ente o el color de un ente que presenta un bajo grado de brillo y que abarca una gama de colores que los hispanohablantes denominan *rojo*, *marrón* y *azul*.

El cambio semántico en el desarrollo del término *kamachonkari* en la lengua asháninka y ashéninka es el siguiente (Solari, 2019: 296):

‘color de bajo brillo’	>	‘color que va desde el verde azulado hacia el azul’ (asháninka)	>	‘azul’ (asháninka RA)
‘ente con colores de bajo brillo’		‘insecto cuyo efecto de su secreción en la piel es la generación de una mancha rojiza’ (ashéninka)		‘insecto cuyo efecto de su secreción en la piel es la generación de una mancha rojiza’ (ashéninka PE)

Si se parte del protoasháninka, la posible acepción de */k̄amat̄ʃoNka/ habría remitido a un ser animado con colores (o características visuales) que habrían variado entre el rojo, marrón y azul. Desde la etapa del protoasháninka, */k̄amat̄ʃoNka/ habría sido un protocromónimo que denominaba una especie de animal —a partir de la acepción en el ashéninka del Alto Perené, una especie de insecto de la cual se desconoce el nombre científico— y que hacía referencia a la cualidad cromática de aquel insecto. Por contacto lingüístico, en el asháninka del río Apurímac, *kamachonkari* recibe del cognado matsigenka la acepción de hacer referencia al color azul, dado que, en el caso de esta lengua, prima la evolución que habría partido de la referencia a un color que excluía el color rojo y marrón, por lo que se limitaba a las tonalidades azulinas.

6. Conclusiones

Uno de los argumentos que podría jugar a favor de diferenciar la lengua asháninka de la ashéninka y no considerarlas como una sola lengua es el hecho de que los límites de la categoría VIRIDIS (referente al color verde) en cada lengua son diferentes, lo que genera en el ashéninka y en el asháninka del río Apurímac la categoría CAERULEUS (referente al color azul).

La necesidad del empleo del tinte azul generalizado entre varias comunidades ashéninkas, además del contacto cuasicontinuo con la población hispanohablante y el contacto que tienen a menudo los hablantes del asháninka del río Apurímac con la población matsigenka, habría generado la aparición de la categoría que clasifica la terminología referente al color azul.

El cromónimo *kenashiri* —y su variante geodialectal *kinashiri*— basa su semántica a partir de la característica verduzca-azulina de las hojas de la panca panca, la que posteriormente se extiende a calificar cualquier ente que sea verde.

El cromónimo *matsiriari* (en asháninka) y *natsiriari* (en ashéninka) habría sido el resultado de la percepción de una coloración oscura en un ente y trasladado a la coloración verduzca de las plantas y frutos cuando se encuentran en una etapa anterior a la madurez.

Los cromónimos *eereki* y *eerepa* parten del sentido de que algo recién nace o brota, sentido que se traslada al nacimiento o brote de los frutos, en donde el foco atencional es el color verduzco de estos cuando se encuentran en esta etapa temprana de desarrollo.

El cromónimo *asoriri* es una adaptación del término hispano azul para calificar los entes de ese color, que se produce por una necesidad de la población de calificar los entes que tienen ese color, cuyo tinte empleado para colorearlos es artificial, generalmente.

La semántica del cromónimo *kamachonkari* habría partido desde la referencia hacia un ente cuya gama cromática tuviera un bajo grado de brillo, que abarcaría el rojo, marrón y azul. El sentido de referencia hacia un ente queda evidente en el dialecto ashéninka del Alto Perené, donde el foco atencional es la mancha rojiza que una especie de insecto deja en la piel de la persona a través de su picadura. En cambio, en asháninka del río Apurímac, hace referencia a la gama de colores del azul, que mantiene la noción pasada de la cualidad de un ente caracterizado por el bajo brillo que presenta.

BIBLIOGRAFÍA

- BERLIN, B. & KAY, P. (1969). *Basic color terms: their universality and evolution*. Berkeley & Los Angeles, Estados Unidos: University of California Press.
- CUENCA, M. J. & HILFERTY, J. (1999). *Introducción a la lingüística cognitiva*. Barcelona: Editorial Ariel, S. A.
- DELGADO, E. (1897). Vocabulario del idioma de las tribus campas. *Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima*, 6(6), 96-105, 230-240 y 347-356.
- ELVIRA, J. (en prensa). Aproximación al concepto de lexicalización. En J. Rodríguez Molina y DM Sáez Rivera (Eds.). *Diacronía, lengua española y lingüística*, pp. 21-41. Madrid: Síntesis. Recuperado de https://www.uam.es/personal_pdi/filoyletras/javel/lexicalizacion.pdf
- GARCÍA ZAVALETA, C. (1987). *Estudio Exploratorio de las Prácticas Tradicionales en Salud del Grupo Étnico Campa-Ashaninka en el Valle del Pichis: Recursos Empleados en Salud Bucal* (Tesis de Bachiller). Universidad Peruana Cayetano Heredia.
- INEI (2018). *Censos Nacionales 2017: XII de Población, VII de Vivienda y III de Comunidades Indígenas*. Lima, Perú: Dirección Técnica de Demografía y Estudios Sociales y Centro de Investigación y Desarrollo del Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI). Recuperado de https://www.inei.gov.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib1539/libro.pdf
- JACINTO, P. (2019). *Primer Informe: Pueblo asháninka*. Manuscrito presentado para su publicación.
- KAY, P., BERLIN, B., MAFFI, L. y MERRIFIELD, W. (en prensa). Color Naming Across Languages. *Color Categories in Thought and*

<https://doi.org/10.46744/bapl.202001.008>

Language. Recuperado de www1.icsi.berkeley.edu/~kay/KBMM.ps

KUEHNI, R. (2008). Why colour words are really ... colour words. *Journal of the Royal Anthropological Institute (N.S.)*, 14, 886-889. Recuperado de <http://www1.icsi.berkeley.edu/~kay/wierz.colour.comment.pdf>

_____. La Pituca o Taro: Colocasia esculenta. (20 de agosto de 2017). *SelvaNet*. Recuperado de <http://www.selvanet.com.pe/2010/10/la-pituca-o-tarocolocasia-esculenta.html>. Consultado el 24 de agosto de 2018.

LECLERC, C. & ADAM, L. (1890). *Arte de la lengua de los indios antis o campas*. París: J. Maisonneuve.

LUZIATELLI, G., SØRENSEN, M., THEILADE, I. & MØLGAARD, P. (2010). Asháninka medicinal plants: a case study from the native community of Bajo Quimiriki, Junín, Peru. *Journal of Ethnobiology and Ethnomedicine*, 6(21), 1-23. Recuperado de https://www.researchgate.net/profile/Ida_Theilade/publication/293871968_Additional_file_1/links/56efb58408aea35d5b9a637e/Additional-file-1.pdf?origin=publication_detail

MEDINA, A. (2011). *Estudio descriptivo de la frase nominal en el asháninka del Alto Perené* (Tesis de licenciatura). Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Recuperado de http://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/cybertesis/1228/Medina_gp.pdf;jsessionid=CABD14E0A108618997A68BEDE1BFEB15?sequence=1

MOHAMMAD, S. (2011). Colourful language: Measuring word-colour associations. *Proceedings of the 2nd Workshop on Cognitive Modeling and Computational Linguistics*, pp. 97-106. Ottawa: Association for Computational Linguistics. Recuperado

de <http://www.anthology.aclweb.org/W/W11/W11-06.pdf#page=107>

_____. Oreja de elefante para nuestro jardín. (n.d.). *Plantas Facilísimo*. Recuperado de http://plantas.facilísimo.com/oreja-de-elefante-para-el-jardin-o-para-el-interior-de-tu-casa_184017.html. Consultado el 24 de agosto de 2018 a las 18:50 horas.

PARODI, F. (2002). La cromosemiótica, el significado del color en la comunicación visual. *Comunicación*, 2(3). Recuperado de http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/comunicacion/n3_2002/a07.pdf

ROSCH, E., MERVIS, C. B., GRAY, W. D., JOHNSON, D. M., BOYES-BRAEM, P. (1976). Basic objects in natural categories. *Cognitive psychology*, 8(3), 382-439.

ROSCH, E., & LLOYD, B. B. (1978). *Cognition and Categorization*. Recuperado de <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.307.5210&rep=rep1&type=pdf>

SALA, G. (1905). *Diccionario, gramática y catecismo Castellano, Inga, Amueixa y Campa*. Lima: Tip. Nacional F. Barrionuevo.

SHAVER, H. (1996). *Diccionario Nomatsiguenga-Castellano Castellano Nomatsiguenga*. Pucallpa, Perú: Instituto Lingüístico de Verano.

SNELL, B. A., CHÁVEZ, I., CRUZ, V., COLLANTES, A., PEREIRA, J. E. (2011). Diccionario matsigenka — castellano con índice castellano, notas enciclopédicas y apuntes gramaticales. En Wise, M. R. (Ed.), *Serie Lingüística Peruana* (Vol. 56). Recuperado de https://www.sil.org/system/files/ reap-data/95/79/38/95793891741272531054477784142915753324/mcbDIC_press.pdf

- SOLARI, O. (2019a). *Los términos para el color blanco y su desarrollo semántico en la lengua asháninka*. Manuscrito presentado para su publicación.
- _____. (2019b). *Etnosemántica de los colores en la lengua asháninka — una visión cognitiva, sincrónica y diacrónica* (Tesis de maestría). Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Recuperado de <http://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/cybertesis/11149>
- SOLARI, O. (2020). *Los términos para el color negro y su desarrollo semántico en la lengua asháninka*. Manuscrito presentado para su publicación.
- STEINVALL, A. (2002). *English colour terms in context* (Tesis doctoral). Umeå Universitet. Recuperado de <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:144764/FULLTEXT01.pdf>
- TOUCHAUX, M. (1909). *Apuntes sobre la gramática y el diccionario del idioma campá o lengua de los antis tal como se usa en el río Apurímac*. Lima: Imp. Nacional de Federico Barrionuevo. Recuperado de http://etnolingüística.wdfiles.com/local--files/biblio%3Atouchaux-1909-apuntes/Touchaux_1909_Apuntes_harvard.pdf
- VALENZUELA, J., IBARRETXE-ANTUÑANO, I., HILFERTY, J. (en prensa). La Semántica Cognitiva. Lingüística Cognitiva. En Ibarretxe-Antuñano, I. & Valenzuela, J. (Eds.). *Lingüística cognitiva*. Barcelona, España: Anthropos. Recuperado de: <http://www.unizar.es/linguisticageneral/articulos/Valenzuela-Ibarretxe-Hilferty-SemCog.pdf>
- WIENER, C. (1880). *Pérou et Bolivie – Récit de Voyage*. París, Francia: Typographie A. Lahure. Recuperado de https://issuu.com/gibergarcia/docs/4._1880_-_charles_wiener_-_p__rou_e_f9d7f6a1f9a61b

Bol. Acad. peru. leng. 67. 2020 (261-290)

**LA RELACIÓN DE LA IMPRECISIÓN
Y LA REDUNDANCIA LÉXICA
EN LA COHERENCIA DE LOS TEXTOS
ARGUMENTATIVOS DE LOS ESTUDIANTES
UNIVERSITARIOS**

**THE RELATIONSHIP BETWEEN LEXICAL
IMPRECISION AND REDUNDANCY
IN THE COHERENCE OF UNIVERSITY
STUDENTS' ARGUMENTATIVE TEXTS**

Laritza Ramírez Rodríguez

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

lr Ramirezr1@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0003-1415-4986>

Resumen:

En este artículo, se reúnen los resultados de la investigación de mi tesis acerca de la relación de dos errores léxicos: la imprecisión y redundancia léxica en la coherencia del texto argumentativo de universitarios de los primeros ciclos. Se define la coherencia como la construcción de una unidad de sentido sin ninguna contradicción entre sus partes, lo que contribuye a la interpretación del texto a partir de la vinculación léxica con el desarrollo del contenido del texto desde espacios menores a nivel



<https://doi.org/10.46744/bapl.202001.009>

e-ISSN: 2708-2644

de microestructura, relación entre oraciones, así como de estas con el texto en general a nivel de macroestructura. En el estudio, se tuvo como objetivo principal analizar cómo la imprecisión y la redundancia léxica generan consecuencias semánticas en la coherencia de los textos de los estudiantes de la muestra. La investigación tuvo un enfoque cuantitativo, ya que primero se contabilizó la cantidad de errores para vincularlos estadísticamente, mediante el programa SPSS, con la coherencia textual. El diseño del estudio es no experimental y explicativo, ya que no existe manipulación de las variables. Los resultados de la investigación se pueden sintetizar en que hay una relación positiva entre la presencia o ausencia de la imprecisión, impropiedad, redundancia léxica y coloquialismos, y la coherencia de los textos argumentativos de la muestra. Es decir, conforme incrementaba el número de errores léxicos, los textos se volvían menos coherentes.

Palabras clave: semántica del texto, errores léxico-semánticos, coherencia lineal o local, coherencia global, mecanismos de cohesión léxica.

Abstract:

In this article, I bring together the results of my thesis research on the relationship between two lexical errors: lexical imprecision and redundancy in the coherence of freshmen's college student argumentative texts. Coherence is defined as the construction of a unit of meaning without any contradiction between its parts, which contributes to the interpretation of the text from the lexical link with the content development of the text from minor spaces at the level of microstructures, relationship between sentences, as well as their relation with the text in general at the level of macrostructure. In the study, the main objective of the study was to analyze how lexical imprecision and redundancy generate semantic consequences in these students' textual coherence. The research had a quantitative approach, since the number of errors was first counted in order to statistically link them, through the SPSS program, with textual coherence. The study design is non-experimental and explanatory, since there is no manipulation of the variables. The results of the research can be summarized in that there is a positive relationship between the presence or absence of imprecision, impropriety, lexical redundancy and colloquialisms,

and the consistency of the argumentative texts of the sample. That is, as the number of lexical errors increased, the texts became less coherent.

Key words: text semantics, lexical-semantic errors, linear or local coherence, global coherence, mechanisms of lexical cohesion.

Fecha de recepción: 10/02/2020

Fecha de aceptación: 25/04/2020

1. Introducción

Esta investigación surge de mi experiencia como docente del curso de Redacción en las aulas universitarias. Quise explorar algunos errores frecuentes sobre los usos léxico-semánticos, ya que observé que no construían sus escritos con un nivel de riqueza léxica y que esto afectaba la coherencia para interpretar claramente el texto. Estos usos incorrectos que se evaluaron fueron la imprecisión y la redundancia léxica.

Lamentablemente, en el tiempo actual, los universitarios de los primeros ciclos no toman conciencia sobre cómo redactan y no han interiorizado la idea de que están formándose para ser futuros profesionales. Este entorno exige alumnos con un bagaje léxico formal, preciso y apropiado que les permita expresarse con claridad en sus escritos. Sin embargo, esta realidad no es frecuente y constituye parte de la problemática de la competencia léxica universitaria. Ello es uno de los factores que genera bajos niveles de logro en la redacción de textos académicos en la universidad. La muestra que elegí correspondió a los estudiantes matriculados en el curso de Comprensión y Producción de Textos II del periodo académico 2019-II. Las edades de los estudiantes oscilaban entre 16 y 20 años. Se recogieron textos argumentativos de 110 universitarios (43 mujeres y 67 varones).

Generalmente, los usos léxicos mencionados son estudiados de manera independiente, aislados, sin relacionarlos con otras partes o ideas del texto. Por ejemplo, la investigación de Gilberto Fregoso contabiliza solo los errores en apartados grafemático, léxico, sintáctico, semántico y ortográfico a partir de las expresiones de algunos de sus estudiantes universitarios del Centro Universitario de Los Altos en la Universidad de Guadalajara.

En relación con algunas investigaciones vinculadas con mi objeto de investigación. Existe un estudio que identifica algunos errores léxicos en textos de alumnos de primer ciclo para evaluar los niveles alcanzados —ya sea alto, medio o bajo— entre dos universidades privadas y dos universidades estatales de Lima. El proyecto de investigación se tituló «Errores en la producción escrita en alumnos de pregrado», a nombre de Félix Quesada Castillo. Los resultados determinaron que los errores frecuentes entre los ingresantes de 1995 eran anacolutos, coloquialismo, discordancia, redundancia, impropiedad léxica, incoherencia textual, conector inapropiado, queísmo y dequeísmo. De acuerdo al número de errores, se pudo determinar que la universidad privada fluctuaba entre el puntaje alto y medio, mientras que la universidad estatal, entre el puntaje alto y bajo.

A pesar de que mi investigación no mide niveles de aprendizaje alcanzados, he querido introducir este aspecto de la medición de las capacidades de coherencia y cohesión en estudiantes universitarios. Estas se miden por separado y no se relacionan o correlacionan. Nelson Alvarado-Pino, en su tesis *Análisis de la coherencia y cohesión de textos expositivos redactados por estudiantes universitarios de primer ciclo* (2019), concluyó que el 74% de textos no evidenciaba el desarrollo a un nivel logrado y el 26% de los textos logró un desempeño adecuado de cohesión léxica. Inclusive, la tesis de Ingrid Isabel Medina Cardozo y Marcos Oswaldo Arnao Vásquez, *Coherencia y cohesión en el discurso escrito de estudiantes universitarios del primer ciclo 2012–I de la Universidad César Vallejo (Chiclayo)* (2013), se vincula con lo antes dicho. Sobre este último estudio, me parece importante señalar los siguientes resultados en cuanto a la capacidad de coherencia: el 81% redacta párrafos con afirmación, información y garantía de forma deficiente o mala; el 83% escribe de manera deficiente distintos tipos de párrafos

y usa mecanismos de coherencia; el 89% tiene problemas en el uso de mecanismos de cohesión, conectores y marcadores discursivos.

2. Marco teórico

2.1. Entre el léxico y el significado

Existen dos aspectos importantes en la enseñanza del léxico al alumno: el incremento de su léxico y la corrección de errores léxicos. Una persona adquiere muchos de los significados adoptados mediante la interpretación del contexto o porque los memoriza.

Por otro lado, es importante señalar ciertas diferencias conceptuales entre léxico, variedad léxica y significado. Para el *Diccionario de la lengua española* (DLE 2018), el léxico es el vocabulario, el conjunto de las palabras de un idioma o que pertenecen al uso de una región, a una actividad determinada, a un campo semántico dado, etc. De manera general, ese conjunto de palabras permitirá expresar todo el mundo extralingüístico. Así lo señala Coseriu (1987, como se cita en Roque, 2016: 40): «Por léxico hay que entender la totalidad de aquellas palabras de una lengua que corresponden a la organización inmediata de la realidad extralingüística».

La variedad léxica, en este estudio, se relaciona con todo el bagaje o repertorio léxico que posee un sujeto y que ofrece en su escritura de manera conveniente y diversa. Esto se evidencia en un texto cuando se emplean distintas palabras, lo que torna la expresión agradable y elegante. Por el contrario, la falta de variedad léxica es denominada como monotonía o pobreza (Lovón, 2012). Quesada-Vargas (2005: 34) explica: «Este defecto, conocido como monotonía o pobreza, se manifiesta en el abuso de varios verbos comunes o fáciles (llevar a cabo, hacer, realizar, efectuar, tener...) que se emplean con variedad de significados en lugar de otros más aptos y precisos». Se afirma que la variación de una lengua se vincula directamente con su ejecución, así «como un hecho intrínseco a las lenguas e inevitablemente unido al uso de las mismas, lo que justifica la importancia de su estudio» (Escoriza, 2012: 248).

El uso de diversas palabras se vincula con un aspecto que es inherente a ellas y que se denomina significado. No existe una relación unívoca entre la palabra y su significado, sino que suelen ser límites cambiantes y poco precisos, y su concreción depende en gran medida del texto y la situación en que se produce. Para Lyons (1980, como se cita en Roque, 2016: 25), «el significado de las expresiones lingüísticas se describe a partir del concepto de significación, en el sentido las palabras y otras partes del habla forman signos que significan o representan otras cosas». Por otro lado, Miranda (2000, como se cita en Roque, 2016: 44) dice: «Significado es el contenido de un signo o de una expresión en cuanto dado en una lengua determinada y exclusivamente por medio de la lengua misma».

Definitivamente, constituye un problema para los hablantes de una lengua, ya sea por poca instrucción o memoria, el identificar y emplear las palabras con su uso correcto o con el pertinente significado de acuerdo con el mensaje que se desea transmitir. De ahí la importancia de afirmar que sin la asignación del significado a las palabras no podríamos expresar nuestras ideas y pensamientos de la mente. De Beaugrande y Dressler (1972) definen el significado como «designar la capacidad de una expresión lingüística (o de cualquier otro tipo de signo) para representar y para transmitir conocimientos (es decir, significados virtuales)». Para aminorar esa dificultad de usar el término correcto, considero que debemos distinguir entre lo que es significado y sentido, ya que este último es la forma particular y concreta con que un escritor usa una palabra en el texto. De Beaugrande y Dressler indican que se utiliza «para referirse al conocimiento que se transmite de manera efectiva mediante las expresiones que aparecen en el texto» (1972: 25).

2.2. Errores léxico-semánticos

Uno de ellos es la imprecisión léxica, también denominada vaguedad. En la práctica, se considera que es la dificultad para establecer límites definidos a un término. Esos límites están referidos a la polisemia que poseen algunas palabras dentro del idioma español. No considerar esa variedad de significados de término influye en confundirnos con la pertinencia del sentido que le damos a una palabra cuando se construyen unidades de sentido

mayores como oraciones, párrafos o el texto. Por ello, es importante que se reflexione antes de utilizarlos. Por ejemplo, cuando queremos denominar a alguien como calvo, a veces lo decimos a una persona que no tiene ningún cabello o que lo ha perdido parcialmente; ¿cuánto cabello debe perder para colocarlo bajo esta etiqueta? (Escandell, 2007).

En el proceso de interpretación de mensajes de un texto, se pierde información, que se combina con un aumento o disminución de precisión cuando analizamos el mismo texto. Bernárdez (1994: 21) señala: «En cambio, T¹ es impreciso porque el lenguaje lo es necesariamente, ya que depende de una categorización generalizadora de la realidad que va más allá de la generalización efectuada por la percepción y la cognición humanas». También, es importante indicar que el escritor o productor del texto será el encargado de que el texto tenga la menor cantidad de imprecisiones para que sea considerado como óptimo. Al respecto, Bernárdez (1994: 21) afirma:

El «problema de la comunicación lingüística» consiste, como vimos más arriba (1.2.), en cómo puede saber P que su texto garantiza, en la medida de lo posible, que R² comprenderá M a partir de T. Podemos entender la coherencia, en el marco en que estamos trabajando, en términos de forma óptima que habrá de adoptar el texto para solucionar ese problema.

El otro error léxico que se sometió a evaluación en este estudio es la redundancia. Esta es la repetición innecesaria de una palabra para transmitir un sentido que está claramente identificado por el lector. Por consiguiente, la palabra considerada redundante está de más en el texto, pues contiene un significado que está incluido en otro término. Roque (2016: 29) define: «La redundancia es la repetición innecesaria de palabras o ideas para expresar un concepto. No existe ninguna necesidad de repetir la idea anteriormente expresada. Se debe recordar que la redundancia es innecesaria. Generalmente, este error se produce por pobreza del léxico». Se debe saber diferenciar las repeticiones lógicas y convenientes o necesarias de las innecesarias o excesivas. «No siempre es sencillo decidir si una palabra sobra o no sobra en un texto. En el afán de ser claros, es muy habitual el

1 T es la abreviatura de texto.

2 R es la abreviatura de receptor.

repetir o el utilizar expresiones redundantes. Las expresiones redundantes, en general, hay que evitarlas» (Gutiérrez & Serrano, 2002: 144).

Se considera tratar la repetición y redundancia por separado, aunque coinciden en el significado. En cuanto a la primera, es la reiteración de palabras que afecta la variedad del vocabulario empleado en el texto. Definitivamente, este problema o vicio de la escritura podría no afectar la comprensión o interpretación del lector; sin embargo, sí incide en la calidad del texto porque hay autores que determinan que genera pobreza léxica. La repetición de palabras y expresiones es considerada como error cometido por escritores inexpertos o principiantes. Esto se atribuye a la pobreza léxica que se genera (Castelli, 2017).

La redundancia expresa un doble significado innecesario o significado en exceso que no aporta ni complementa. En ese sentido, no es útil para dar realce a la calidad del texto. Basulto (1996: 104) señala que es un error que «implica un defecto de demasía [...] es una repetición formal viciosa, producto de la ignorancia, el automatismo expresivo o la verborrea repetitiva. Debe distinguirse de la repetición artística o pleonasma». No obstante, considero que un texto académico no debe incluir redundancias artísticas como lo señala esta autora, ya que es una construcción formal donde debe primar la claridad del contenido para el lector. Por ello, estoy de acuerdo con que ser repetitivo o redundante es considerado un error o problema que debe ser evaluado y corregido, como lo señalan los correctores de estilo. Aunque hay «autores que no les molesta la redundancia explícita (*este libro es un libro muy interesante), pero a los correctores sí nos estorba. Los textos pobres son, generalmente, redundantes, por ello deben ser revisados exhaustivamente y corregirse» (Rodríguez, 2017: 168).

2.3. Una teoría de interpretación del texto: teoría de la relevancia o pertinencia

El texto, al ser una unidad significativa que incluye diversas ideas, se convierte en un objeto, por así llamarlo, que todo lector debe descifrar mediante el sentido que adoptan las palabras en la combinación de oraciones, párrafos y texto en general. Los lectores fracasan por las distintas formas

de interpretación que pueden adoptar algunas palabras en el texto. Es decir, existe una responsabilidad del autor en dejarle a su lector un texto claro a partir de las palabras que usa.

Calsamiglia, H. & Tusón, A. (2012) indican que Sperber y Wilson presentaron la teoría de la relevancia o pertinencia para explicar cómo funcionan los mecanismos cognitivos en la emisión e interpretación de enunciados. Para ellos, la función principal de la lengua no es la comunicación, sino el procesamiento de la información. Estos autores afirman que los seres humanos están dotados mentalmente para interpretar enunciados a partir de cadenas de inferencias. Para ilustrar ello, explican que cuando una persona escucha un enunciado ambiguo su mente no explora entre todas las interpretaciones posibles para después decidir cuál de ellas puede ser la más apropiada de acuerdo a la situación que generó el enunciado; al contrario, busca la más accesible: es decir, la que le genere menor esfuerzo de procesamiento. Esto sucede porque el sujeto piensa que quien ha producido el enunciado lo ha hecho pensando que su interpretación se llevará a cabo de esa manera. También se toma en cuenta el contexto cognitivo parcialmente, porque es compartido por el escritor y el lector. Según Escandell (1993, como se cita en Calsamiglia, H. & Tusón, A., 2012: 194), ese contexto se define como «el conjunto de supuestos que se emplea en la interpretación de un enunciado».

2.4. La coherencia: coherencia global y coherencia lineal o local

En el significado de coherencia se mezclan las relaciones pragmáticas y las relaciones semánticas intratextuales. Calsamiglia, H. & Tusón, A. (2012: 212) definen coherencia como «un concepto que se refiere al significado del texto en su totalidad, abarcando tanto las relaciones de las palabras con el contexto como las relaciones entre las palabras en el interior del mismo texto». La coherencia se basa en la estabilidad y la consistencia temática, que se vincula a la macroestructura (contenido), a la superestructura (esquema de organización) del texto, a su anclaje enunciativo (protagonistas, tiempo y espacio) y a las inferencias que activan los hablantes a partir de los conocimientos previos.

Entre algunas reglas de cohesión para que un texto sea estructuralmente coherente, Charolles (1978, como se cita en Calsamiglia & Tusón, 2012) sugiere cuatro: (1) la regla de repetición dice que las proposiciones se encadenan tomando en cuenta la repetición de unos elementos. (2) La regla de progresión indica que es necesario agregar información nueva. (3) La regla de no-contradicción indica que no se debe incluir ningún elemento semántico que contradiga un contenido expresado antes ni explícita ni implícitamente. (4) La regla de relación expresa que es importante que los hechos referidos se vinculen con el mundo representado ya sea real o imaginario.

Según Rincón, la coherencia es «la cualidad semántica de los textos que selecciona la información relevante e irrelevante, mantiene la unidad y organiza la estructura para caracterizar estos aspectos» (s/a, 118).

Así, «los destinatarios de un texto tienden a buscarle una interpretación, tienden a considerar pertinente y coherente la información que se contiene en él» (González, 2003: 234). En otros pasajes del mismo artículo, González propone condiciones para que un texto resulte coherente:

el que cada una de las secuencias sea interpretable de acuerdo con el mismo marco del discurso, que las ocasionales digresiones (secuencias fuera del marco discursivo) sean señaladas mediante un elemento cohesivo y que el desarrollo temático vaya acompañado de aporte semántico (lo que supone evitar repeticiones innecesarias de contenido o expresiones obvias, pues no permiten que el texto avance en el desarrollo del tema o no aportan información nueva o relevante. (2003: 225-233)

En este estudio, elegí evaluar dos tipos de coherencia: la coherencia global y la coherencia lineal. Respecto de la primera, Van Dijk (1996: 46) explica que la «coherencia global se da en cuanto se pueda asignarle un tema o asunto al discurso. En otras palabras, solo si nos es posible construir una macroestructura para un discurso, puede decirse que ese discurso es coherente globalmente». Por ejemplo, dado un texto expositivo cuyo tema sea La Guerra del Pacífico y que busque explicar las causas y factores de dicho conflicto militar, el autor tendrá que pensar una estructura definida; por otro lado, si el tema fuese el cierre del Congreso de la República y el objetivo consistiese en dar a

entender el origen de la crisis política de un país en un periodo específico de la historia, el investigador seguirá posiblemente otra estructura. Sin embargo, es probable que en ambos casos haya una mención de las razones directas que produjeron esas situaciones y de los factores que propiciaron o favorecieron su inicio y mantenimiento en un determinado tiempo (asumiendo que dichos acontecimientos hayan presentado distintas etapas).

Incluso, esos factores podrían categorizarse en externos e internos si se pretendiera hacer una separación entre la coyuntura mundial y la coyuntura regional o nacional, según fuera el caso; podrían ser ideológicos, sociales y económicos si se buscara comprender las corrientes de pensamiento, los hechos sociales y la situación económica que influyeron, respectivamente, para que se produzca dicho conflicto militar o crisis política.

Cuando se trata este tipo de coherencia, se tiene que explicar qué es la macroestructura, la cual describe el contenido semántico del texto, tema y el significado global del texto. Se representa a través de los títulos y subtítulos de los textos, el resumen del contenido y la oración tópica al comienzo o al final de un párrafo (Louwerse, 2004). La coherencia permite un nivel mínimo de comprensión de la macroestructura del texto o del «esquema que contiene todas las informaciones del texto y las clasifica según su importancia e interrelaciones (Van Dijk, como se cita en Rincón, s/a, 118). Optar por la coherencia es organizar los contenidos de manera secuencial y estructurada, es respetar el plan global del texto.

En cuanto a la coherencia lineal desde la descripción semántica, es la interpretación de texto que se vincula a los significados. Al unirse una palabra con otras, se forman grupos que estructuran significados mayores en frases, expresiones verbales, cláusulas y oraciones.

Además, para la explicación de la coherencia lineal, se parte de lo que se sostiene de los significados como estructuras conceptuales asignadas a una palabra o grupo de palabras. «Los significados, también llamados intenciones, son estructuras conceptuales atribuidas a palabras (morfemas), grupos de palabras, cláusulas y oraciones» (Van Dijk, 2006: 26). En este sentido, si tratamos una semántica intencional, tenemos que considerar

las relaciones de los significados entre la secuencia de las oraciones. Y se habla de una interpretación intencional ya no de oraciones, sino de proposiciones³. Una proposición se define como un significado que deriva de una oración simple o cláusula.

Establecer las relaciones entre oraciones mediante la interpretación de significados de las que se llamarán proposiciones, que serán vistas como un todo, es importante para establecer la coherencia de un texto. En palabras de Van Dijk, «en términos más o menos intuitivos podemos decir también que una proposición es la “idea de un hecho” o de un “hecho posible”: representa lo que pudiera ser el caso» (2006: 28).

Un concepto que se vincula a la coherencia lineal es la microestructura, la que se refiere a la estructura local. Esta se define como «la estructura de las oraciones y las relaciones de conexión y de coherencia entre ellas (Van Dijk, 1996: 45)». Siguiendo este razonamiento, las macrorreglas son las reglas que vinculan lo local con lo global, las proposiciones de las microestructuras textuales con las proposiciones de las macroestructuras textuales. Van Dijk (1996) las llama macroproposiciones o proposiciones que definen el tema o asunto.

2.5. Mecanismos de cohesión léxica

Cuenca (2008) explica que la cohesión léxica de referencia se divide en repetición y reiteración. La primera se genera por la coincidencia de referente, sentido y forma entre el antecedente y la marca de referencia. La segunda, a través de la sinonimia, hiperonimia y la hiponimia, las cuales coinciden en el referente y el sentido, mas no en la forma.

La cohesión léxica de sentido se vincula más con los significados de las palabras que con sus referentes. Por ejemplo, *olas*, *arena*, *oleaje*, *gaviotas*, *cangrejos*, *algas*, *sombrillas* y *barcos* aluden a la idea de playa; es decir, todas ellas nos dan esa idea en conjunto. Cuenca (2008) explica este proceso como

3 «Cuando queremos hablar de relaciones semánticas entre oraciones de un texto, hablamos, de hecho, de relaciones entre proposiciones. (Van Dijk, 2006: 27)

la formación de una red de significados que remiten a nuestra «enciclopedia intelectual» o «conocimiento enciclopédico». Así aluden al tema general e indirectamente establecen la unidad temática del texto sin cometer repeticiones innecesarias. Es decir, este último mecanismo de cohesión léxica es importante para garantizar la coherencia global del texto.

También, uno de los mecanismos de la cohesión semántica es la correferencia, que permiten establecer secuencias de ideas lógicas. Gallardo (2009, como se cita en Evangelista, 2014: 230) indica que «el mecanismo básico que da cohesión semántica a todo texto es la llamada cadena correferencial, las cuales están formadas por un conjunto de palabras de un texto y que comparten un mismo referente». Asimismo, Evangelista (2014: 230) señala: «Estas cadenas correferenciales permiten mantener la continuidad local de toda secuencia lingüística».

Entre los tipos de mecanismos de cohesión del tipo léxico se distinguen la repetición y todas sus manifestaciones, y la sustitución por otros términos. Visto como un componente positivo que aporta a las propiedades del texto académico, la repetición es considerada como un elemento léxico para dar énfasis. La autora Cuenca (2008) explica las funciones de los mecanismos de cohesión, pero dos de estas se relacionan con los mecanismos de cohesión léxica: (1) la repetición y reiteración, las que relaciona con la coherencia: tema o tópico del texto y estructura, y (2) la asociación que las vincula con la coherencia: tema del texto, relaciones enciclopédicas.

No se especifica si se menciona la repetición (también denominada *reiteración léxica*) para dar énfasis en el plano oral o escrito. Sin embargo, en algunos de sus ejemplos, evidentemente, los enunciados pertenecen a la expresión de la oralidad. Gutiérrez (2002, como se cita en Evangelista, 2014: 231) señala que existen variaciones: la repetición total de la palabra y la repetición parcial. En esta última, las palabras repetidas pertenecen a una misma familia léxica o pueden mutar a distintas categorías gramaticales, es decir, un adjetivo se reinterpreta como un sustantivo, etc.

3. Método

El método de estudio elegido para interpretar la información es el analítico. Se estudia de manera independiente las primeras cuatro variables: imprecisión, impropiedad, redundancia léxica y coloquialismos, para luego interrelacionarlas con la variable coherencia del texto. Este método «consiste en la extracción de las partes de un todo, con el objeto de estudiarlas y examinarlas por separado para ver, por ejemplo, las relaciones entre estas» (Navarro, Jiménez, Rappoport Redondo & Thoilliez, 2017: 16); es decir, es un método de investigación, que consiste en descomponer el todo en sus partes, con el único fin de observar la naturaleza y los efectos del fenómeno. Sin duda, este método puede explicar y comprender mejor el fenómeno de estudio, además de establecer nuevas teorías.

4. Resultados

a. Descriptivos

Primero, se contabilizó la cantidad de errores de imprecisión léxica y redundancia que se presentaron en la muestra del estudio. En cuanto a los primeros, se obtuvieron los siguientes resultados de acuerdo a la frecuencia de errores y cantidad de textos de los alumnos: 44 alumnos no cometieron ningún error de imprecisión léxica en sus textos, mientras que 66 cometieron al menos uno. Los resultados de este último grupo se presentaron de la siguiente manera: 21 alumnos cometieron 1 error; 18, 2 errores; 11, 3 errores; 10, 4 errores; 1, 6 errores; 1, 7 errores; 3, 8 errores, y 1, 11 errores. De los resultados antes señalados, se puede deducir que en la mayoría de textos se presentan entre 1 y 4 errores, y solo en seis textos se registraron entre 6 y 11 errores.

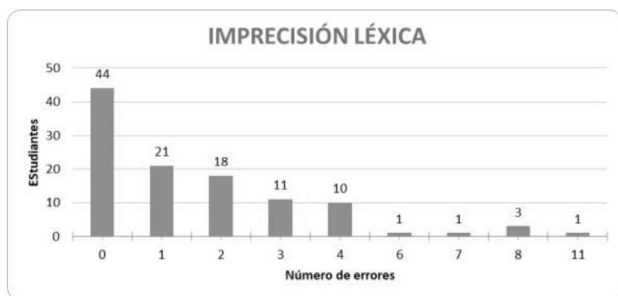


Figura 1. Relación entre el número de errores de imprecisión léxica cometidos y cuántos estudiantes los cometieron. Elaboración propia.

En relación a la redundancia léxica, los resultados fueron los siguientes. De los 110 estudiantes evaluados, 98 de ellos cometieron al menos un error de este tipo en sus textos. La frecuencia de los errores fue la siguiente: 21 alumnos cometieron 1 error; 22 alumnos, 2; 20 alumnos, 3; 14 alumnos, 4; 9 alumnos, 5; 3 alumnos, 6; 5 alumnos, 7; 1 alumno, 8; 1 alumno, 9, y 2 alumnos, 10 equivocaciones de este tipo. De lo antes dicho, se puede observar que la frecuencia de errores fue alta, dado que estuvieron presentes en casi todos los textos. Por otro lado, la mayor cantidad errores estuvo entre 1 a 4 errores de este tipo. Todo ello generó una disminución de textos coherentes (75 no coherentes y 35 coherentes).

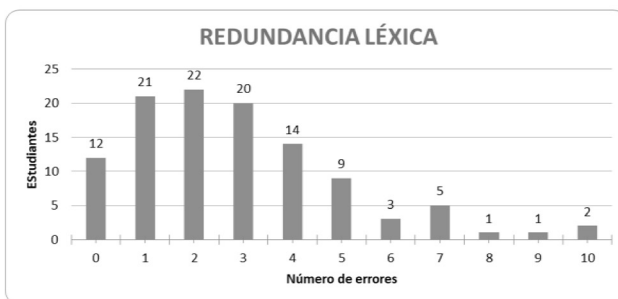


Figura 2. Relación entre el número de errores de redundancia léxica cometidos y cuántos estudiantes los cometieron. Elaboración propia.

b. Relacionales

En la siguiente tabla, se muestra el recuento de casos que pertenecen a las dos variables del estudio: imprecisión léxica y coherencia global, expresión del tema. De los 110 casos evaluados, hubo 68 que no expresaron el tema de manera correcta en sus textos. Es importante señalar que este hecho se comenzó a observar a partir de tres errores cometidos.

Tabla 1

Tabla cruzada o de contingencia imprecisión léxica vs coherencia global, expresión del tema

Recuento		Expresión del tema		Total
		NO	SÍ	
Imprecisión léxica	0	11	33	44
	1	15	6	21
	2	15	3	18
	3	11	0	11
	4	10	0	10
	6	1	0	1
	7	1	0	1
	8	3	0	3
	11	1	0	1
Total		68	42	110

En la tabla 2, se realiza el recuento de casos que pertenecen a las dos categorías de las dos variables del estudio: redundancia léxica y coherencia global, expresión del tema. De los 110 casos evaluados, hubo 68 casos que no expresaron el tema de manera correcta en sus textos. Resulta importante indicar que este hecho se comenzó a observar a partir de cuatro errores cometidos.

Tabla 2

Tabla cruzada o de contingencia redundancia léxica vs. coherencia global, expresión del tema

Recuento

		Expresión del tema		Total
		NO	SÍ	
Redundancia léxica	0	1	11	12
	1	8	13	21
	2	13	9	22
	3	11	9	20
	4	14	0	14
	5	9	0	9
	6	3	0	3
	7	5	0	5
	8	1	0	1
	9	1	0	1
	10	2	0	2
Total		68	42	110

En la tabla 3, se contabiliza los casos que pertenecen a las dos categorías de las dos variables del estudio: imprecisión léxica y coherencia global, significado global del tema. De los 110 casos evaluados, hubo 75 casos que no expresaron el tema de manera correcta en sus textos. Un aspecto a resaltar es que este hecho comenzó a observarse a partir de tres errores cometidos.

Tabla 3

Tabla cruzada o de contingencia imprecisión léxica vs coherencia global, significado global del tema

Recuento

		Significado global del texto		Total
		NO	SÍ	
Imprecisión léxica	0	15	29	44
	1	16	5	21
	2	17	1	18
	3	11	0	11
	4	10	0	10
	6	1	0	1
	7	1	0	1
	8	3	0	3
	11	1	0	1
	Total		75	35

La variable redundancia léxica se vincula con la variable coherencia global en el indicador significado global del tema. 75 estudiantes no pudieron desarrollar este indicador, como se observa en la tabla. Cabe indicar que en los datos se muestra que un aumento de errores influye para determinar que un texto no es coherente.

Tabla 4

Tabla cruzada o de contingencia redundancia léxica vs coherencia global, significado global del tema

Recuento

		Significado global del texto		Total
		NO	SÍ	
Redundancia léxica	0	3	9	12
	1	8	13	21
	2	15	7	22
	3	14	6	20
	4	14	0	14
	5	9	0	9
	6	3	0	3
	7	5	0	5
	8	1	0	1
	9	1	0	1
	10	2	0	2
Total		75	35	110

En segundo lugar, la influencia de la imprecisión y la redundancia léxica en la coherencia lineal o local fue relacionada de la siguiente manera. La variable imprecisión léxica se relaciona con la variable coherencia lineal o local con el indicador claridad de la selección léxica en que 47 estudiantes no han alcanzado este indicador. En los resultados de la tabla, se observa que a partir de los tres errores cometidos no se consigue desarrollar el significado global del texto.

Tabla 5

Tabla cruzada o de contingencia imprecisión léxica vs. coherencia lineal o local, claridad de la selección léxica

Recuento

	Claridad de la selección léxica		Total
	NO	SÍ	
Imprecisión léxica	0	2	44
	1	4	21
	2	14	18
	3	11	11
	4	10	10
	6	1	1
	7	1	1
	8	3	3
	11	1	1
Total		47	63
			110

La variable imprecisión léxica se relaciona con la variable coherencia lineal o local y con el indicador precisión de la selección léxica en que 75 estudiantes no alcanzaron dicho indicador. De los datos de la tabla se debe destacar que a partir de tres errores cometidos se comenzó a determinar que no se presentaba claridad de la selección léxica.

Tabla 6

Tabla cruzada o de contingencia imprecisión léxica vs. coherencia lineal o local, precisión de la selección léxica

Recuento

	Precisión de la selección léxica		Total
	NO	SÍ	
Imprecisión léxica	0	15	29
	1	16	5
	2	17	1
	3	11	0
	4	10	0
	6	1	0
	7	1	0
	8	3	0
	11	1	0
Total		75	35
			110

La variable redundancia léxica se relaciona con la variable coherencia lineal o local y con el indicador precisión de la selección léxica en que 75 estudiantes no alcanzaron dicho indicador; no obstante, 35, sí. Conviene señalar que a partir de cuatro errores cometidos se comenzó a determinar que no se presentaba precisión de la selección léxica.

Tabla 7

Tabla cruzada o de contingencia redundancia léxica vs. coherencia lineal o local, precisión de la selección léxica

Recuento	Precisión de la selección léxica		Total
	NO	SÍ	
Redundancia léxica	0	3	12
	1	9	21
	2	14	22
	3	14	20
	4	14	14
	5	9	9
	6	3	3
	7	5	5
	8	1	1
	9	1	1
	10	2	2
Total	75	35	110

La variable redundancia se relaciona con la variable coherencia lineal o local y con el indicador mecanismos de cohesión léxica en que 75 estudiantes no alcanzaron dicho indicador. Se debe destacar que a partir de tres errores cometidos se comenzó a determinar que no se presentaban mecanismos de cohesión léxica.

Tabla 8

Tabla cruzada o de contingencia redundancia léxica vs coherencia lineal o local, mecanismos de cohesión léxica

Recuento	Mecanismos de cohesión léxica		Total
	NO	SÍ	
Redundancia léxica	0	12	12
	1	21	21
	2	22	22
	3	0	20
	4	0	14
	5	0	9
	6	0	3
	7	0	5
	8	0	1
	9	0	1
	10	0	2
Total	55	55	110

5. Discusión

La presente investigación, así como las de otros investigadores, explora los errores de redacción de alumnos universitarios. Sin embargo, mi interés se centró en relacionar los errores léxicos de la imprecisión y la redundancia léxica con la coherencia textual. Como primer paso, para responder la pregunta de investigación, se registró la cantidad de errores de cada tipo: se contabilizó un total de 178 errores de imprecisión léxica y 316 errores de redundancia.

Una de las tesis que más se acerca a mi objeto de investigación es *Elaboraciones léxico-semánticas y sus implicaciones en la cohesión y la coherencia textual* (2012), de Rosanna Boadas y Anicia Flores, de la Universidad de Oriente. Por el lado del léxico, se recogió información que evidenciaba una

pobreza léxica y se concluyó ello a partir del análisis de la propiedad, referida a la correferencia semántica, y la variedad (léxico amplío). Estos estudiantes mostraron un manejo inadecuado de palabras precisas al momento de establecer la referencia entre las ideas, argumentos y justificaciones.

La prueba estadística en esta investigación mostró que a partir del ascenso de errores léxicos disminuye el indicador de la coherencia. Todos los errores tuvieron en común que, según aumentaban, decrecía la calidad o no se lograba la coherencia global o lineal. Los resultados de los errores se midieron de acuerdo con los dos tipos de coherencia: global y lineal.

En primer lugar, se plantearon dos características de la coherencia global: expresión clara del tema y significado global del tema. La primera se evaluó en relación con la imprecisión, la impropiedad y la redundancia léxica. La estadística probó que en cuanto aumentaba la imprecisión léxica, disminuía la coherencia del texto a este nivel, lo cual se evidenciaba con mayor notoriedad a partir de tres equivocaciones léxicas. La redundancia, por otro lado, resultaba ser una influencia negativa a partir de cuatro errores.

Respecto a lo anterior, la claridad en la expresión del tema es una de las manifestaciones de la coherencia global. De ahí que la elección del vocabulario que aporte al entendimiento del tema sea crucial. Definitivamente, por los resultados es evidente que los estudiantes de los primeros ciclos no han alcanzado la experticia para la elección de un vocabulario variado, pertinente, preciso, apropiado y que aporte a la riqueza léxica de sus escritos.

Según Van Dijk (1996: 46), la «coherencia global se da en cuanto se pueda asignarle un tema o asunto al discurso. En otras palabras, solo si nos es posible construir una macroestructura para un discurso, puede decirse que ese discurso es coherente globalmente». Es necesario también explicar qué es una macroestructura semántica, la cual describe el contenido semántico del texto, tema y el significado global. Se representan en los títulos y subtítulos de los textos, en el resumen del contenido y la oración tópica al comienzo o al final de un párrafo (Louwerse, 2004).

Calsamiglia & Tusón (2012) conciben la macroestructura como unidades superiores de contenido a la oración. Indican que una manera de identificarla es a partir de la interpretación del lector sobre la proposición subyacente que representa el tema o tópico de un texto, que es la síntesis de su contenido. Esa unidad temática es la que le otorga la coherencia a todo el texto. Casado (1993, como se cita en Gonzales, 2003: 219) define la coherencia textual como «una de las propiedades esenciales de todo texto es la coherencia. Por coherencia [sic] se entiende la conexión de las partes en un todo. Esta propiedad implica, pues, la unidad».

La segunda característica de la coherencia global, el significado global del tema, se midió en relación con la imprecisión, la impropiedad, la redundancia léxica y el coloquialismo. Esta cualidad de la coherencia se entiende en este estudio como el conjunto de términos que constituyen el campo semántico de todo el texto y que significan lo mismo para conducir al lector en la interpretación del tema. Como resultados, se obtuvo que, a medida que se cometían más errores de imprecisión (a partir de tres errores), la coherencia disminuía; en el caso de la redundancia léxica, ello sucedía a partir de cuatro errores.

La prueba Chi-cuadrado probó que había una influencia entre el número de errores léxicos y la coherencia textual. La imprecisión léxica provoca un esfuerzo mayor por parte del lector para la interpretación de la oración y del texto en general porque tendría que recurrir a lo que se llama contexto verbal o sintagmático. Sobre este último, Ramírez (1996) indica que es «la parte del discurso inmediatamente contiguo a la palabra, que influye para que nuestra memoria extraiga de las palabras anteriormente pronunciadas o de las propuestas, los sentimientos y los conceptos que aclaran y precisan el significado de una nueva palabra».

En segundo lugar, se plantearon tres características de la coherencia lineal o local: claridad de la selección léxica, precisión de la selección léxica y mecanismos de la cohesión léxica. Primero, se midió la influencia de los errores léxicos en la claridad de la selección léxica. La imprecisión léxica influyó negativamente en la claridad de la selección léxica a partir de tres errores de este tipo cometidos en los textos.

La coherencia más local se expresa por la relación entre las oraciones cercanas. Para la explicación de la coherencia lineal, se debe referir a la microestructura, cuyo concepto se define como «la estructura de las oraciones y las relaciones de conexión y de coherencia entre ellas» (Van Dijk, 1996: 45). Para Van Dijk (como se cita en Rincón, s/a: 118), la coherencia lineal, secuencial o local «es la que se mantiene entre las proposiciones expresadas por oraciones o secuencias de oraciones conectadas por medio de relaciones semánticas». La coherencia local o lineal del texto es determinada por la microestructura, que corresponde al nivel semántico superficial que «supone, en primer lugar, identificar el significado de cada palabra teniendo en cuenta el contexto verbal en el que se enmarca» (Herrada-Valverde & Herrada, 2017: 183). La relación entre las oraciones establece una secuencia de estas mismas.

Segundo, la precisión de la selección léxica. Los errores de imprecisión influyeron negativamente a partir de tres errores cometidos. Los errores de redundancia léxica, en tanto, influyeron de esta manera a partir de cuatro errores.

Tercero, la característica de los mecanismos de cohesión léxica, los cuales se consideran como requisito importante de la coherencia lineal. Conforme aumentaban los errores de redundancia (a partir de tres errores), los textos de la muestra se orientaron a la no realización de este requisito imprescindible de la coherencia. Esto hizo notar que el uso de mecanismo de cohesión léxica no fue utilizado para evitar esa repetición, que evidencia pobreza léxica y una despreocupación por conseguir variedad léxica.

Entre los tipos de mecanismos de cohesión del tipo léxico se distinguen los siguientes: la repetición y todas sus manifestaciones, y la sustitución por otros términos. Visto como un componente positivo que aporta a las propiedades del texto académico, la repetición es considerada como un elemento léxico para dar énfasis. La sustitución, por su parte, es un mecanismo a través del cual pueden emplearse palabras generales en reemplazo de otras más precisas, como la sinonimia, los hipónimos o hiperónimos, las proformas y metáforas. Es empleado para seguir

armando la ilación del término al que nos referimos sin usarlo tal cual. El significado discursivo es al que se debe llegar.

6. Conclusiones

- a. Hay una relación positiva entre la presencia o ausencia de la imprecisión y redundancia léxica, y la coherencia de los textos argumentativos de la muestra. Es decir, conforme ascendía el número de errores léxicos se presentaban textos no coherentes. Los valores mínimos que influyeron para que un texto se aleje de la coherencia oscilaron entre 2 a 4 errores léxicos.
- b. En cuanto a la relación de estos errores léxico y la coherencia global, se concluyó que a mayor número de estos usos léxicos descendía el número de textos que no presentaban las características acerca de la expresión clara y del significado global del tema. Esto demuestra que el léxico es un elemento necesario para contribuir con la unidad temática, la cual es parte integradora de la coherencia textual. Ello muestra que hay descuido y poca preocupación del redactor universitario de los primeros ciclos en seleccionar cuidadosamente los términos adecuados que afiancen la constitución de la macroestructura o tema del texto. Por ejemplo, estos usos léxicos incorrectos formaron secuencias de palabras a manera de cadenas semánticas o de cohesión semántica en todo el texto, las cuales no transmiten con claridad el tema general para que el lector realice una interpretación adecuada de los significados. Por el contrario, surge una construcción textual dubitativa con vacíos informativos.
- c. En cuanto a la relación de estos usos léxicos y la coherencia lineal, se determinó que a mayor número de estas equivocaciones léxicas disminuía el número de textos que no presentaban las características de claridad de la selección léxica, precisión de la selección léxica y mecanismos de la cohesión léxica entre la relación secuencial entre oraciones, frases y cláusulas (es decir, las microestructuras). Por ejemplo, las imprecisiones léxicas generaron ideas muy generales

que necesitaban mayor desarrollo de información para determinar el significado claro de la interrelación de oraciones.

- d. En los textos de los estudiantes de la muestra, se reafirma que conforme aumentó la presencia de un vocabulario impreciso y redundante aumentaron los casos de textos considerados no coherentes.
- e. Los usos léxicos que más se presentaron fueron la imprecisión, impropiedad y redundancia; sobre todo esta última, que influyó para considerar que 74 de los 110 textos no eran coherentes.
- f. Los cuatro errores léxicos afectaron negativamente el contenido entendido en términos de significado e interpretación de los mensajes a nivel global y lineal de los textos de la muestra. Esto se evidencia de manera empírica en que los estudiantes, al redactar, se desvían del tema, plantean una secuencia de significación poco clara, forman secuencias oracionales poco relevantes con vacíos informativos evidentes que dificultan la interpretación del texto.

BIBLIOGRAFÍA

- BASULTO, H. (1996). *Curso de redacción dinámica*. (3.º Ed.). México: Editorial Trillas.
- BERNÁRDEZ, E. (1994). La coherencia textual como autorregulación en el proceso comunicativo. *Boletín de Filología de la Universidad de Chile (BFUCh)*, XXXIV, pp. 9-32. Recuperado de <https://core.ac.uk/download/pdf/46545206.pdf>. [Consulta: 12 de mayo de 2019].
- CASADO, M. (1993). *Introducción a la gramática del texto en español*. Cuadernos de lengua española. Madrid: Arco/Libros.
- CALSAMIGLIA, H. & TUSÓN, A. (2012). *Las cosas del decir: Manual de análisis del discurso*. Ariel: España.
- CASTELLI, M. J. (2017). *Expresión escrita*. Barcelona: Editorial Océano.
- COSERIU, E. (2007). *Lingüística del texto. Introducción a la hermenéutica del sentido*. Edición, anotación y estudio previo de Óscar Loureda Lamas. Madrid: Arco/Libros.
- CUENCA, M. J. (2008). *Gramática del texto*. Madrid: Arco/Libros.
- DE BEAUGRANDE, R. A. y DRESSLER, W. U. (1997). *Introducción a la lingüística del texto*. Barcelona: Ariel (Obra original publicada en 1972).
- ESCANDELL, M. V. (2007). *Apuntes de Semántica Léxica*. Madrid, España: Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).
- ESCORIZA, L. (2012). La variación de expresión en el plano léxico. Dificultades y perspectivas, *Lingüística*, 28, pp. 247-273. Recuperado de <http://www.scielo.edu.uy/pdf/ling/v28n1/v28n1a13.pdf>. [Consulta: 8 de agosto de 2019].

<https://doi.org/10.46744/bapl.202001.009>

- EVANGELISTA, D. (2014). La cohesión y mecanismos de cohesión en la composición de textos. *Revista Lengua y Sociedad*, 14(14). Recuperado de <http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/ls/article/view/464>. [Consulta: 1 de julio de 2019].
- GONZÁLES, R. (febrero, 2003). La coherencia textual como fenómeno discursivo. *Rilce, Universidad Autónoma de Madrid*. Biblioteca Universitaria de Deusto (BIBUD), 19-2, pp. 217-242. Recuperado de [shorturl.at/bhosA http://hdl.handle.net/10017/7407](http://hdl.handle.net/10017/7407) [Consulta: 26 de enero de 2020].
- GUTIÉRREZ, S. & SERRANO, J. (2002). *Cómo redactar tus exámenes y otros escritos de clase*. Madrid: Grupo Anaya.
- HERRADA-VALVERDE, G. & HERRADA R.I. (2017). Análisis del proceso de comprensión lectora de los estudiantes. *Perfiles Educativos*, XXXIX (157), pp. 181-191. Recuperado de <http://www.scielo.org.mx/pdf/peredu/v39n157/0185-2698-peredu-39-157-00181.pdf> [Consulta: 26 de enero de 2020].
- LOUWERSE, M. (2004). Un modelo conciso de cohesión en el texto y coherencia en la comprensión. *Revista Signos*, 37(56), pp. 41-58. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=157013763004>. [Consulta: 5 de setiembre de 2019].
- LOVÓN, M. (2012). Nombres y apellidos en el léxico común del español: carolina, natacha, zambrano, huamán... *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 54(54), pp. 139-163.
- NAVARRO, JIMÉNEZ, RAPPOPORT REDONDO & THOILLIEZ. (2017). *Fundamentos de investigación y la innovación educativa*. España: Universidad Internacional de La Rioja S.A.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2018). *Diccionario de la Lengua*

Española. Recuperado <https://dle.rae.es/>. [Consulta: 18 de octubre de 2019].

RINCÓN, C. A. (s/a). *Unidad 12: La cohesión y la coherencia*. Recuperado de shorturl.at/bhvyK [Consulta: 26 de enero de 2020].

RODRÍGUEZ, S. (2017). *Manual de corrección de textos: Técnicas, consejos y apuntes de clases*. Perú: Fondo Editorial Escuela de Edición de Lima.

ROQUE, N. (2016). *Estudio lingüístico de la imprecisión léxica y de la redundancia en los diarios formales de Lima* (Tesis de posgrado, maestría). Recuperado de <http://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/cybertesis/5288>. [Consulta: 15 de mayo de 2019].

QUESADA-VARGAS, M. (2005). Cualidades estilísticas del texto escrito. *Varia*, 26(1), pp. 31-36. Recuperado de <http://biblioteca.udgvirtual.udg.mx:8080/jspui/bitstream/123456789/1252/1/Cualidades%20estil%C3%ADsticas%20del%20texto%20escrito.pdf> [Consulta: 15 de mayo de 2019].

RAMÍREZ, L. H. (1996). *Estructura y funcionamiento del lenguaje*, 7.^a Ed. Lima: Derrama Magisterial.

VAN DIJK, T. A. (1996). *Estructuras y funciones del discurso: una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso* (10.^a Ed.) (Myra Gann y Martí Mur, trads.). México D.F.: Siglo Veintiuno Editores (Obra original publicada en 1980).

NOTAS

**RICARDO PALMA Y SUS *TRADICIONES*:
MALICIA Y DONAIRE PICARESCOS**

Alicia María Zorrilla
Academia Argentina de Letras
aliciamariazorrilla862@gmail.com

*... el mundo pícaro es poético;
poco en el hoy, y mucho en el ayer.*

Ricardo Palma

Fecha de recepción: 18/03/2020

Fecha de aceptación: 25/05/2020

Habría que empezar con un «érase que se era, y el mal que se vaya y el bien se nos venga...»¹ para presentar a un ingenioso hidalgo que prefiere llamarse Ricardo, aunque su primer nombre es Manuel; o bien, con un

1 «Don Dimas de la Tijereta. Cuento de viejas que trata de cómo un escribano de Lima le ganó un pleito al demonio», *Tradiciones* por Ricardo Palma, Lima, Imprenta del Estado, 1872, p. 41.



«Principio principiando; / principiar quiero, / por ver si principiando / principiar puedo»² para tener ya entre nosotros vivo el espíritu erudito, burlón y travieso de don Ricardo Palma.

Perseverante en la idea y en la obra, don Ricardo Palma es prócer, literato y, sobre todo, hombre en el más alto sentido de la palabra. Y, como prócer, literato y hombre, renace hoy y seguirá renaciendo en sus *Tradiciones*, que, según sus amigos, esconde en cada pelo de su abundante bigote. Coincidimos con Azorín en que, para penetrar en la escritura de un autor, hay que analizar minuciosamente su personalidad literaria, es decir, su obra, que es, en Palma, el espejo de su vida y de la de su pueblo. En ese espejo, se miran la ironía, la sonrisa, la decepción, el dolor, las emotivas referencias al mundo americano, la crítica que hiere para curar, la compasión, el amor discreto, puro, y el otro que, por no gozar del beneplácito de la gente seria, suena a campanillas y no, precisamente, de plata. «Yo cuento y no comento», dice con humilde ironía, pero comenta, y ¡cómo!, mientras la risa le «retoza en el cuerpo».

El conjunto de las *Tradiciones*, su gran obra, consta de once series: la primera data de 1872; la segunda, de 1874; la tercera, de 1875; la cuarta, quinta y sexta, de entre 1883 y 1887; la séptima, titulada *Ropa vieja*, de 1889; la octava, *Ropa apolillada*, de 1891; la novena, *Mis últimas tradiciones peruanas*, de 1906; la décima, *Apéndice a mis últimas tradiciones*, de 1910, y la undécima, *Las mejores tradiciones peruanas*, de 1918. Existía, además, un manuscrito con las *Tradiciones en salsa verde*³, de 1901, «difícilmente editables por su pornografía», según Enrique Anderson Imbert. En realidad, en

2 «El alacrán de Fray Gómez (1587-1631)», *Tradiciones peruanas completas*, Madrid, Aguilar, 1952, p. 204.

3 Escribe Palma: «A don Carlos Basadre. Sabe usted, mi querido Carlos, que estas hojitas no están destinadas para la publicidad y que son muy pocos los que, en la intimidad de amigo a amigo, las conocen. Alguna vez me reveló usted el deseo de tener una copia de ellas, y no sabiendo qué agasajo le sería grato hoy, día de su cumpleaños, le mando mis *Tradiciones en salsa verde*, confiando en que tendrá usted la discreción de no consentir que sean leídas por gente mojigata, que se escandaliza no con las acciones malas sino con las palabras crudas. La moral reside en la epidermis. Mil cordialidades. Su viejo amigo. El Tradicionista. Lima, febrero de 1904», *Tradiciones en salsa verde y otros textos*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007 [Colección La Expresión Americana, N.º 30], p. 33 [en línea]. <<https://biblioteca.org.ar/libros/211698.pdf>> [Consulta: 17 de octubre de 2019].

1904, Palma le regala el manuscrito a su amigo Carlos Basadre, y, mucho más tarde, se publica la obra.

Nada es gratuito en estas amenas narraciones que constituyen un conjunto autónomo y logrado dentro de la literatura hispanoamericana del siglo XIX. Miguel de Unamuno lo considera «el primer ironista de la lengua», pero, en esa ironía, también se cobija la ternura.

A Palma le gusta mezclar lo trágico con lo cómico, la historia con la mentira; revuelve archivos a sus anchas; interpreta los hallazgos y hasta cambia su contenido; rellena con «las telarañas de su ingenio» los claros que presentan los manuscritos; une «al carácter alegre de los peruanos de origen andaluz cierto fondo amargo que nace del contacto con el mundo de los incas, vencido y domeñado». Se unen en él el poeta sincero, el humorista, el romántico entusiasta y el escéptico áspero. En una «Carta-Prólogo» que encabeza la cuarta serie de *Tradiciones de Buenos Aires*, de nuestro escritor Pastor Servando Obligado⁴, don Ricardo parece responder a lo que ya estamos preguntándonos: ¿qué es una tradición?

La forma ha de ser ligera y regocijada como unas castañuelas, y cuando su relato le sepa a poco al lector, se habrá conseguido avivar su curiosidad, obligándolo a buscar en concienzudos libros de Historia lo poco o mucho que anhele conocer, como complementario de la dedada de miel que, con

4 «El tradicionalismo de Palma muestra preferencia por la etapa del virreinato, particularmente el siglo XVIII. En cambio, en el Plata, el período preferido es el de las dos primeras décadas de la etapa independiente (1810-1830). Esto se comprende en razón del contraste entre ambos virreinos: el opulento y rico de la Ciudad de los Virreyes y el escuálido de pompas y pobre de recursos del Río de la Plata, que inicialmente se iba a denominar, como no se sabe, de “Nueva Vizcaya”, según voluntad incumplida de nuestro tercer Adelantado, Ortiz de Zárate (p. 669). [...] Desde 1861 y hasta fines de esa década, Palma tiene una presencia activa en las revistas del Plata. Doy con una sola colaboración en la prestigiosa *Revista del Río de la Plata*, de Juan María Gutiérrez y Andrés Lamas: “El Justicia Mayor de Laycacota. Crónica de la época del virrey Conde de Lemus” (Buenos Aires, 1873, t. VII, pp. 188-193). Retomará, más adelante, su colaboración con la *Revista Nacional* (1886-1908), de Buenos Aires, que dirigía su amigo Adolfo P. Carranza...» (p. 683), Pedro Luis BARCIA, «Ricardo Palma y la Argentina. Pastor S. Obligado, un discípulo argentino», *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Tomo LXX, N.º 281-282, Buenos Aires, septiembre-diciembre de 2005, pp. 663-702.

una narración rápida y más o menos humorística, le diéramos a saborear. Tal fue el origen de mis *Tradiciones*...

Algo, y aún algos, de mentira, y tal cual dosis de verdad, por infinitesimal u homeopática que ella sea, muchísimo de esmero y cumplimiento en el lenguaje, y cata la receta para escribir *Tradiciones*.

Se la ha llamado *cuento histórico* y *novela histórica*. Palma usa otros apelativos antes de emplear el término *tradición*: *cuento nacional*, *romance histórico*, *romance nacional*, *cuento de viejas*, *cuadro tradicional*, *cuento tradicional*, *cuento disparatado*, *cuento de abuela*, *crónica*.

En otra carta que dirige a su entrañable amigo Juan María Gutiérrez⁵, fechada el 5 de julio de 1875, reconoce que él es el iniciador de este género literario. Sus *Tradiciones* son —como dice Palma— «de ese cronista que se llama pueblo».

Algunos críticos lo definen como un «don Quijote no desprovisto del humor y de las actitudes de un Sancho». El humor es la clave de sus narraciones. Los temas, casi siempre tomados de la vida real, son múltiples: el gusto por el escándalo, la defensa de los indígenas, el culto del señorío español y de la independencia del Perú, el paisaje; los giros idiomáticos, las costumbres, los refranes, las anécdotas, los que litigan por una coma mal puesta, los hombres y las mujeres de su Lima natal, en síntesis, las distintas épocas que ha vivido el Perú, desde el período incaico hasta mediados del siglo XIX.

Su hija Edith dice que constituyen «la única fuente viva de conocimiento de la realidad imaginativa del Perú». En ninguna tradición falta esa chispa que resquebraja intencionalmente la solemnidad del argumento. Esto ya se advierte en los títulos: «El que pagó el pato», «El que se ahogó en poca agua», «El ombligo de nuestro padre Adán», «Las orejas del

5 Nuestro escritor le publicó a Ricardo Palma la tradición «¡Predestinación!» en la *Revista del Río de la Plata. Periódico Mensual de Historia y Literatura de América*, publicado por Andrés Lamas, Vicente Fidel López y Juan María Gutiérrez, Tomo IV, Buenos Aires, Imprenta y Librería de Mayo, 1872, pp. 670-686.

alcalde», «La gatita de Mari-Ramos, que halaga con la cola y araña con las manos», «Los buscadores de entierros», «La pantorrilla del comandante», «¡Al rincón! ¡Quita calzón!» y otras. Su misión es reír y hacernos reír⁶. Uno de los ejemplos más claros es la tradición titulada «El latín de una limeña (1765)», en la que la muerta lengua del Lacio le da tema para una larga introducción que es pórtico para un «cuentecito» breve y sabroso:

En Medicina, los galenos, a fuerza de latinajos, más que de recetas, enviaban al prójimo a pudrir tierra.
Los enfermos preferían morir en castellano...⁷

El realismo de la picaresca se escabulle entre sus bien trazadas oraciones y se une a la fantasía que quiere ser realidad. No escribe «austeras verdades evangélicas», sino ensarta «mentiras bonitas»⁸. «Ávido pasajero curioso de las cosas», le gusta —como dijimos— bucear en bibliotecas y archivos, consultar manuscritos, crónicas, documentos, a fin de extraer de ellos la pequeña anécdota, el suceso aparentemente vulgar, el episodio revelador, la agudeza que enciende su inspiración para «desenredar el ovillo» y componer su obra con fino humor, amenidad y gracioso donaire. De ahí que continuamente simule su fidelidad a las fuentes escritas y orales:

... bástame que el hecho sea auténtico para que me lance sin escrúpulo a llenar con él algunas cuartillas de papel⁹.

Fruto de mis investigaciones es la tradición que va a leerse¹⁰.

Lee la historia, la vive y la entiende a su manera; la embellece y la idealiza de acuerdo con las tendencias del siglo XIX, pero no autoriza a su lector a dudar de la veracidad del relato, aunque advierte cuando introduce alteraciones:

6 «Y ya en prosa, ya en verso, de mi gárrula / pluma, años hace, no se escapa un ¡ay!, / y para enmascarar mi pobre espíritu / recurso de la broma al antifaz», «Cháchara (1875)», *op. cit.*, p. 3.

7 *Op. cit.*, p. 615.

8 «Cuatro palotes», *Ropa vieja. Última serie de tradiciones*, Lima, 1889, p. II.

9 «Puesto en el burro, aguantar los azotes (1591)», *op. cit.*, p. 213.

10 «El secreto de confesión (1825)», *op. cit.*, p. 1005.

Tonto de capirote será el que se proponga estudiar formalmente historia peruana en mis tradiciones y, en cuanto a si altero o no, de vez en cuando, la verdad, eso es cuenta exclusiva mía...¹¹

Nos dice que la tradición «no es más que una de las formas que puede revestir la Historia, pero sin los escollos de esta. [...] Menos estrechos y peligrosos son los límites de la tradición. A ella, sobre una pequeña base de verdad, le es lícito edificar un castillo. El tradicionista tiene que ser poeta y soñador»:

Yo no dicto un curso de Historia Nacional. Narro antiguallas como el pueblo y las viejas cuentan cuentos...¹²

Dice usted, amigo mío, que con cuatro paliques, dos mentiras y una verdad hilvano una tradición¹³.

Pero no desmiente que cada tradición es hija de sus estudios históricos, pues, sin duda, su fundamento es histórico. Se vale de lo profundamente humano de la Historia, no de lo contingente:

Citada la autoridad histórica, a fin de que nadie murmure contra lo auténtico del hecho, toso, escupo, mato la salivilla y digo...¹⁴

A pesar de sus fundamentos para componer estas obras, aclara:

Yo no lo aseguro, y me atengo a afirmaciones ajenas y a lo que consignan plumas tenidas por muy veraces¹⁵.

Su narración es festiva porque don Ricardo no puede abdicar de sus prerrogativas risueñas. Así, por ejemplo, cada virrey tiene su mote especial: *el hereje, el poeta, el inglés, el de la adivinanza, el brazo de plata, el temblecón, el gotoso, el de los milagros, Pepe Bandos o el virrey de los pepinos*. Y hace con tanta

11 «Cuatro palotes», *op. cit.*, p. II.

12 *Ibidem*.

13 «Hermosa entre las hermosas (1583)», *op. cit.*, p. 196.

14 «Los apóstoles y la Magdalena (1657)», *op. cit.*, p. 396.

15 «San Antonio de Montesclaros (1619)», *op. cit.*, p. 304.

maestría los retratos señalando aquello que realmente define a cada uno de sus personajes que nosotros, los lectores, penetramos casi sin quererlo en su escenario y participamos regocijados de sus buenas y no tan buenas acciones. ¡Cómo olvidar a don Geripundio «con dos dientes ermitaños en las encías» porque los demás habían emigrado «por falta de ocupación»; a aquel que tenía la «barba más crecida que deuda pública»; a don Antonio de Arriaga, «avaro hasta el extremo de que, si en vez de nacer hombre hubiera nacido reloj, por no dar, no habría dado ni las horas»; al oidor Núñez de Rojas, «viejo más feo que un calambre»; a Pedro Gutiérrez, «hombrecillo con una boca que más que boca era bocacalle, y unos ojuelos tan saltones que amenazaban salirse de la jurisdicción de la cara», o al escribano don Dimas de la Tijereta, cuya capa lucía un «color parecido a Dios en lo incomprensible»!

Si los personajes masculinos son el blanco de sus dardos, los femeninos le despiertan una devoción sin límites:

Mariquita Castellanos era todo lo que se llama una real moza, bocado de arzobispo y golosina de oidor. Era como para cantarle esta copla popular:

Si yo me viera contigo
la llave a la puerta echada,
y el herrero se muriera,
y la llave se quebrara...¹⁶

Leonorcica Michel era lo que hoy llamaríamos una limeña de rompe y rasga, [...]. Veintisiete años con más mundo que el que descubrió Colón, color sonrosado, ojos de más preguntas y respuestas que el catecismo [...]. La moza, en fin, no era *boccato di cardenale*, sino *boccato* de concilio ecuménico¹⁷.

... era doña Ana de Aguilar, [...], una viuda bien laminada, con unos ojos que, por lo matadores, merecían ir a presidio, y que cargaba con mucha frescura la edad de Cristo nuestro bien¹⁸.

16 «¡Pues bonita soy yo, la Castellanos! (1768)», *op. cit.*, p. 637.

17 «Rudamente, pulidamente, mañosamente (1768)», *ed. cit.*, p. 632.

18 «Al hombre, por la palabra (1618)», *ed. cit.*, p. 301.

Pero, a veces, le inspiran una crítica despiadada: doña Pulqueria es una vieja «más doblada que abanico dominguero», «con más lengua que trompa un elefante»; hay una tía «vieja como el pecado de la gula»; otra, Leocadia, entre gallos y media noche, se ha vuelto «loca de atar por la beatería»; las típicas doloridas o lloronas limeñas están «garabateadas de arrugas y más pilongas¹⁹ que piojo de pobre»; son feas «como un chisme» y llevan dentro «un almacén de lágrimas»; la madre, que salvaguarda la pureza de su hija, parece un «escuerzo en enaguas, con un rostro adornado por un par de colmillos de jabalí que servían de muleta a las quijadas».

A pesar de todo, en el ambiente pueblerino de Lima, solo la mujer pone su nota inconfundible de gracia. Por eso, el piropo es «flor encendida y espontánea».

Clérigos socarrones, frailes pico de oro, ladrones sacrílegos, leguleyos astutos y sucios, viejos hidalgos, mujeres asesinas, atractivas damas españolas, monjas místicas, campaneros escuálidos y bellacos: todos poseen vida en el decir de Palma. Personajes y ambiente crean un mundo especial que posee el mágico secreto de terneros entre paréntesis hasta que el narrador rompe el encanto con una de sus ingeniosas ocurrencias, como la de «Creo que hay infierno (1790)»:

—¡Vaya si tuvo razón el padre cura! Ahora sí que creo en el infierno, porque, con suegra y mujer, lo tengo metido en casa²⁰.

Si agrupamos las *Tradiciones* en épocas, advertiremos que las del siglo XVI tratan sobre «las apasionadas luchas civiles con el epílogo de la horca o la encomienda, época de tragedia, venganza y rigor...»; las del siglo XVII giran en torno del «misticismo, de querellas domésticas entre el arzobispo y el virrey, de esplendor y de fausto cortesano, de apogeo del Santo Oficio, milagros pueriles, disputas teológicas, excomuniones, motines de frailes, aparecidos, duendes, piratas y

19 'Flacas'.

20 *Tradiciones peruanas completas*, ed. cit., p. 723.

temblores»²¹; en las del siglo XVIII, Palma demuestra que conoce el alma femenina, que siente debilidad por el sexo bello y por su erotismo sensual y romántico.

Las *Tradiciones* no son muy extensas y su estructura es sencilla: generalmente —y decimos «generalmente» porque cambian de forma y de carácter de acuerdo con el humor de su creador—, comienzan con una introducción en la que se pinta el ambiente o se declara de qué manuscrito, códice, periódico, texto, refrán o dato oral se extrae el tema que se ha de desarrollar. Cuando Palma advierte que la introducción resulta fatigosa para el lector, exclama:

Basta de introito. ¡Al avío y picar puntos!

Luego, aparece la narración propiamente dicha con su presentación, su nudo y su desenlace, y, en este, la infaltable moraleja:

Lo que es ahora, en el siglo XX, más hacedero me parece criar moscas con biberón que hacer milagros²².

Cuando la tradición que cuenta parece poco real, aleja de sí toda responsabilidad, pues los cronistas que ha consultado así lo consignan: «Y si este no es milagro de gran fuste, que no valga y que otro talle; pues lo que soy yo me lavo las manos como Pilatos y pongo punto final»²³.

Si no queda resuelto el tema, como sucede en la tradición «El ombligo de nuestro padre Adán (1607)», escribe: «... y con el resultado avíseme por telégrafo, averiguando si Adán tuvo o no tuvo ombligo; punto en que la Inquisición no dijo sí ni no, dejando en pie la cuestión. Por mí, la cosa

21 Raúl PORRAS BARRENECHEA, *El sentido tradicional en la literatura peruana*, Miraflores, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Escuela de Altos Estudios y de Investigaciones Peruanistas, Instituto Raúl Porras Barrenechea, 1969, pp. 62-63.

22 «El porqué Fray Martín de Porres, santo limeño, no hace ya milagros (1639)», *Tradiciones peruanas completas*, ed. cit., p. 359.

23 «El virrey de los milagros (1604-1606)», *ibidem*, p. 244.

no vale un pepino y espero salir de curiosidad y saber lo cierto el día del juicio a última hora»²⁴.

No crean que nuestro limeño narrador puede mantenerse calladito y al margen de lo que cuenta. No, no puede e interrumpe el hilo narrativo con alguna acotación de su propia cosecha, como la que aparece en «El pleito de los pulperos (1791-1797)»: «Algo a que no di por entonces importancia contome, cuando era estudiante (porque han de saber ustedes que, aunque lo disimulo mucho, yo he estudiado)...»²⁵; «Dios me hizo feo (y no lo digo por alabarme)...».

¿Por qué hace esto? Para no alejarse de su lector, casi oyente, a quien se dirige en no pocas tradiciones. Estilo conciso, penetrante, animado; la palabra exacta para la ocasión que la reclama, mezcla de habla antigua y de castizo criollismo: «Mi estilo es exclusivamente mío: mezcla de americanismo y españolismo, resultando siempre castiza la frase y ajustada la sintaxis de la lengua...»:

Estilo ligero, frase redondeada, sobriedad en las descripciones, rapidez en el relato, presentación de personajes y caracteres en un rasgo de pluma, diálogo sencillo a la par que animado, novela en miniatura, novela homeopática, por decirlo así, eso es lo que, en mi concepto, ha de ser la tradición.

Así se suceden «latinazgos de colegial, jaculatorias de beata, dicharachos de abuelas picarescas, términos hurtados a taurómacos o tahúres, léxico retorcido de escribanos», refranes, coplas, pareados de risueño cascabeleo. Palma hace sonreír «a la plañidera musa romántica de los bohemios de su tiempo» —como bien dice Raúl Porras Barrenechea—, y en él «lo risueño, lo burlón es lo innato, lo distintivo». Sus tradicioncillas son, pues, «el mejor testimonio de su malicia y de su donaire picaresco» aunque no se cansa de repetir que jura no proceder con malicia o con segunda intención. También el poeta festivo tiene cabida en estas narraciones:

24 *Tradiciones peruanas completas*, ed. cit., p. 252.

25 *Ibidem*, p. 725.

El mentir de las estrellas
 Es muy seguro mentir,
 Porque ninguno ha de ir
 A preguntárselo a ellas²⁶.

Uno de sus críticos ha dicho que su verdadera obra poética reside en las *Tradiciones* y no se equivoca, pues *poesía* denota 'creación', y esta es, sin duda, la más lograda en la producción de Palma, quien ve en el pasado la poesía de la historia: «Mi tiempo es el pasado, mi altar la tradición».

¡Cómo leer una tradición con el rostro grave! ¡Imposible! Ella «es una muchacha alegre»; la historia, «una dama aristocrática»: «Vamos, si, cuando empiezo a hablar de antiguallas, se me va el santo al cielo, y corre la pluma sobre el papel como caballo desbocado»²⁷.

No es «narrador directo» —dice José Miguel Oviedo, uno de sus críticos—, «le gusta hablarnos al oído, hacer acotaciones»; se permite «largos paréntesis explicativos para que se vea cuánto conoce a sus personajes»; «salta del pasado y se trae un comentario agudo sobre la época presente, monta una anécdota dentro de otra «como si engastase joyas»»²⁸.

La Lima actual conserva la tristeza del inca y la gracia del español, la misma tristeza y la misma alegría que lleva dentro de sí este don Manuel que desea ser don Ricardo y lo logra y lo proclama, pues cree que la modestia es «el tartufismo de la vanidad» y que la «última vanidad que tiene el hombre» es «un epitafio en el que esté su nombre».

¿Qué más decir de él? Habría que releer y releer cada una de sus tradiciones —«obras de arte», como él las llama— para componer otra acerca de su vida, pues, como advertimos, en cada una deja un pelo de su bigote. Y, como este cuento ya es muy largo, justo es que don Ricardo, el limeñísimo don Manuel, le ponga punto final: «Y con esto, buenas noches

26 «La astrología en el Perú (1660)», *op. cit.*, p. 401.

27 «Con días y ollas venceremos (1821)», *ibidem*, p. 939.

28 *Genio y figura de Ricardo Palma*, ed. cit., pp. 169-170.

y que Dios y Santa María nos tengan en su santa guarda y nos libren de duendes y remordimientos»²⁹.

29 «Los duendes del Cuzco (1615)», *op. cit.*, p. 274.

WARMINERO

Diana Quispetupa

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

dianaquispetupa97@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2338-5401>

Fecha de recepción: 20/03/2020

Fecha de aceptación: 25/05/2020

El término *warminero* es empleado por los habitantes de San Jerónimo para referirse a una persona que tiene muchas relaciones amorosas. Aparentemente, esta palabra es de origen quechua, sin embargo, en esta nota tratamos de explicar cómo está conformada esta palabra y los usos que se le da al término.

Antecedentes

Este término no se encuentra en diccionarios de quechua, sin embargo, en el *Diccionario de Peruanismos*, de Juan Alvares (2009), se registra una entrada similar a la de *warminero*, como se ve a continuación: «Huarmitero.



<https://doi.org/10.46744/bapl.202001.011>

e-ISSN: 2708-2644

(Del quechua *huarmi* mujer). Perú (*Amazonía*). 1. m. Dícese del hombre mujeriego.» (p. 243).

Como se observa en la entrada, Alvares (2009) registró que esta palabra es proveniente del quechua y se emplea en la Amazonía para referirse a «hombre mujeriego». Sin embargo, no corresponde de una manera escrita a *warminero* porque, en este caso, en lugar de /n/ se emplea el segmento /t/.

En adición a estudios sobre el término *warminero*, Dik Bakker y Ewald Hekking (2012) lo mencionan como parte de su estudio de la tipología del español en contacto con otras lenguas; señalan que el sufijo *-ero* es añadido a raíces de palabras quechuas y el significado que recopilaron fue de ‘mujeriego’ y ‘bandido’. Este tipo de formaciones no son exclusivas del contacto quechua-español, ya que también ocurrieron en lenguas originarias de México.

Análisis

En primer lugar, sobre este término se observa que está conformado por la raíz quechua *warmi-* y por los sufijos castellanos *-er-*, que indica agencia, y *-o*, que indica género. Por otro lado, esta palabra puede pluralizarse a través del sufijo castellano *-s*, *warminero* > *warmineros*, como se observa en el corpus.

005 H1 Warminero? Mmm por ejemplo, mis amigos, mis vecinos son muy warmineros o sea muy mujeriegos o también la mayoría de hombres de Lima son muy warmineros.

En segundo lugar, se obtuvo que los hablantes emplean esta palabra para referirse a un «varón mujeriego», por ello, puede cumplir la función de adjetivo y sustantivo, mas no se registró la forma verbalizada, *warminear*, la cual podría ser objeto de futuros estudios. Por otro lado, los hablantes la identificaron como una palabra quechua, pues señalaron que, en contraste con los quechuahablantes, ellos utilizan el término *kuchiwato* para referirse a «mujeriego»; asimismo, indicaron que el término *warminero* es más usado por las personas más adultas.

ANEXO

- 001 E ¿Ustedes qué más usan kuchiwatu o warminero?
- 002 H1
y H2 Kuchiwatu
- 003 H1 En realidad, warminero es correcto decir en quechua.
- 004 E Más o menos cómo se usa, por ejemplo, una oración
- 005 H1 Warminero? Mmm por ejemplo, mis amigos, mis vecinos son muy warmineros o sea muy mujeriegos o también la mayoría de hombres de lima son muy warmineros.
- 006 E O sea, esa palabra solo la usan en San Jerónimo.
- 007 H1 Kuchiwatu es de todo Cusco y warminero también, es como un insulto, es algo despectivo, por ejemplo, kuchiwatu, mis hermanos son muy, demasiado kuchiwatos.
- 008 H2 Sí, es fuerte.
- 009 E Y para mujeres ¿Hay algo parecido?
- 010 H1 Qariner se dice.
- 011 E ¿Y es despectivo?
- 012 H1 Es normal que te puedan decir.
- 013 H2 Puede ser una broma.
- 014 H1 Depende de la persona.
- 015 E Y warminero ¿desde qué edad lo usan?
- 016 H1 Más las personas adultas.
- 017 E ¿Y los adolescentes?
- 018 H1 No, tampoco lo usan. O sea, en la zona que hablan quechua sí lo usan
- 019 E Por ejemplo, los niños de San Jerónimo, ¿ya no conocen esa palabra?
- 020 H1 No, ya no, ya no usan mucho quechua.
- 021 E Pero, por ejemplo, ¿Los niños que viven en Usphabamba ellos sí?
- 022 H1 Ajá, claro, ellos sí lo usan.

RESEÑA

Pedro Llosa Vélez. *La medida de todas las cosas*. Lima: Emecé Cruz del Sur, 2017, 284 pp.

Pedro Llosa Vélez (Lima, 1975) se formó como economista y trabajó en este campo durante algunos años. Pronto, sin embargo, acicateado acaso por la vocación literaria, desplazó su interés hacia las humanidades y siguió estudios de posgrado en Literatura y Filosofía tanto en Perú como en Holanda. Desde entonces, se dedica —además de la escritura— a la docencia en temas relacionados con ciencias sociales. Todas estas circunstancias —el desplazamiento entre distintos ámbitos del conocimiento— han alimentado sin duda el genuino interés por el mundo de las ideas y las teorías que pone de manifiesto, con acierto, en su obra.

Antes de *La medida de todas las cosas*, este autor había publicado ya tres libros de ficción. Dedicados de forma exclusiva al cuento, cada uno le había permitido obtener algún premio literario: *Viento en Proa*, Premio Dedo Crítico 2002; *Protocolo Rorschach*, finalista del Premio PUCP 2005, y *Las visitaciones*, con el cual recibió el Premio de la Asociación Peruano Japonesa 2014 y una mención especial en el Premio Nacional de Literatura 2017 que entregó el Ministerio de Cultura.

Una cuestión similar sucede con el libro que reseñamos, compuesto por seis cuentos largos divididos en dos secciones. De estos, al menos un par resultó galardonado en versiones consecutivas del prestigioso Premio Copé: «El juglar de feria», finalista en 2012, y «Unas fotografías, apenas», con el cual obtuvo el Copé de Bronce en 2014. El trabajo literario de Pedro Llosa,



evidenciado en la calidad de este conjunto, confirma su madurez narrativa, su consolidación como cuentista en nuestra tradición. Sus textos sintetizan un modo particular de narrar, acaso un sello personal, que privilegia el contrapunto entre el discurso intelectual —su inclusión funcional como materia narrativa— y la anécdota cotidiana.

En ese sentido, en la primera parte, además de «Unas fotografías, apenas», se incluyen los cuentos «Alboradas» y «Cazadores de ostras». El primero se disfruta como un reto, como si el lector debiera completar el cuadro que conforman dos historias paralelas: la del hombre que descubre, sin desearlo, fotos de carácter sexual que tienen como protagonistas a su actual pareja y un antiguo novio, y la de él mismo, en su trabajo como profesor universitario, afectado por la situación, que se vale de una serie de teorías políticas para traducir el mundo a una alumna suya, a quien desea. Quizá lo más atractivo en este texto sea la relación entre las ideas que expone el personaje, que organizan las sociedades actuales, y su vida privada.

Por su parte, el segundo cuento es la historia de una pareja que arrastra tensiones afectivas desde años atrás, las cuales, de pronto, se concentran en la decisión de mudarse o no a otra ciudad (Madrid o Róterdam). Es, asimismo, una demostración del uso eficaz de un lenguaje literario, de la forma en que lo entendía Ribeyro: decir el mundo de otro modo, con otras palabras; una reconstrucción necesaria, imprescindible, del lenguaje. Su primer párrafo es un excelente ejemplo de ello: «El despertador sonó como un animal herido y su chirrido deformado corrió por mis falanges directo a la médula y de allí a la pituitaria. Se me anidó allí, en el centro del cerebro, y se fue extendiendo como una bacteria» (p. 63). También, en este caso, se establecen reflejos a modo de vasos comunicantes entre la historia afectiva y la teoría social que enuncia el protagonista, un maestrista que debe sustentar pronto su tesis.

En «Cazadores de ostras», un simpatizante del marxismo descubre que, después de algunos años de noviazgo y frente a la inminencia del matrimonio, no desea casarse. Para contarnos el proceso que lo lleva a dicha iluminación, el autor integra tres historias: el presente de la ruptura;

el pasado de la playa y la infancia, y los dilemas y contradicciones que descubre el pensador marxista J. Cohen, que alimentan sus decisiones. En este punto, resulta evidente que en esta «Primera parte» existe una forma de componer y de narrar común a las tres historias: el diálogo entre el discurso intelectual y lo cotidiano, que se enlaza con el nivel compositivo no solo a través de la narración de historias paralelas, sino, sobre todo, cuando se intercalan distintos discursos al interior de un mismo relato e incluso de un mismo párrafo. Esta es, sin duda, la mejor parte en cuanto al trabajo técnico de Llosa. Se define de tal modo el punto de vista de cada personaje que el lector puede reconocer a cuál pertenece cada línea.

La segunda parte está compuesta por el ya mencionado «El juglar de feria», así como por «El príncipe de la basura» y «La medida de las cosas». El primer título proviene de un epígrafe de Mariátegui en la evaluación que realiza de César Vallejo, usado para descalificar a los escritores que lo pasaron por alto. Recrea la anécdota de un periodista que publica un artículo odioso, facilista, sobre el poeta y Ribeyro, como sucedió hace unos años en un diario limeño. No obstante, lo valioso del cuento radica en el punto de vista elegido (del director del semanario que lo publica, los problemas que a él le genera aquella decisión) y en la capacidad compositiva del autor para articular, una vez más, materiales diversos. Desde la ficción, el lector conoce los entretelones, llega a un terreno casi vedado: el ambiente, las decisiones, las tensiones y rivalidades y el día a día con relación a la política del diario más antiguo del país.

Por su parte, «El príncipe de la basura» (título limitante, predecible) es quizá el mejor del conjunto. En él, el autor sale plenamente de sí, de la subjetividad que ha construido en los textos anteriores, y se introduce en la sensibilidad de los de «afuera»; establece un contrapunto entre el drama particular y el drama social. Para ello, usa dos puntos de vista muy distintos: el del hombre que se busca la vida en la basura y el de un holandés que debe implementar un sistema de reciclaje tecnológico y que coincide con el primero en las calles de Lima. En ese sentido, la historia se inserta con naturalidad en la tradición del Ribeyro más clásico, acaso como una actualización del problema de la pobreza en el siglo XXI peruano. Resulta

particular, en cuanto al mundo que recrea, que Pedro Llosa construya con el mismo talento la sensibilidad del limeño de clase media alta, de un extranjero, como la del hombre abandonado a su suerte por una sociedad avocada a la producción y a los pequeños centros sociales privilegiados.

Por último, «La medida de las cosas» reconstruye, por un lado, la historia de un profesor limeño venido a menos, que debe ganarse la vida como «negro literario» mientras aplaza una y otra vez su investigación sobre Wittgenstein. Al mismo tiempo, es la narración de un hipotético encuentro e intercambio de ideas entre este y su amigo Piero Sraffa, lo cual le permite a Llosa reconstruir el ambiente cultural e intelectual que motivó las ideas más brillantes del filósofo vienés. Un cuento ambicioso que se desplaza por varios espacios y registros, que resume lo ya presentado en los anteriores y que, quizá por ello, el lector puede sentir, aunque cercano, como si la fórmula se repitiera.

Dicho esto, se puede afirmar que *La medida de todas las cosas* resulta una lectura exigente y agradable. El puntal de Pedro Llosa es la inclusión natural de lo sociológico, económico, filosófico o literario como parte del tejido narrativo, que ayuda a los personajes a posicionarse en el mundo. En todas estas historias se establecen reflejos, se oyen resonancias entre una y otra parte, como aquellas de «Cazadores de ostras» en que se cierra la unidad narrativa con el ave que alza vuelo y el novio que, a poco de casarse, termina el compromiso y se marcha. Por lo demás, quizá el mejor modo de resumir la propuesta del libro sea recurriendo al epígrafe del cineasta británico Ken Loach que abre la obra: «Todas las historias humanas son políticas», que coincide, miles de años después, con el dicho atribuido a Protágoras («El hombre es la medida de todas las cosas») y que Llosa ha rescatado a través de sus historias, pues no existe una frontera clara entre lo político, lo colectivo y lo individual; un solo hombre representa a su sociedad, una especie de recreación de la micropolítica, de las relaciones de poder y su manifestación en lo cotidiano.

Con todo ello, vale aclarar que la recepción de este libro de cuentos fue positiva no solo en el ámbito nacional, sino también internacional. En 2018, el Premio Nobel peruano le dedicó una columna en el diario

español *El País* («Historia de Peté») que, no puede negarse, representó un espaldarazo para su figura y su obra. A esto se suma, acaso como una constatación de lo que vendrá para este destacado narrador peruano, la reciente traducción al portugués de este libro, *A medida de todas as coisas* (São Paulo: É Realizações, 2019). No es casual. Se trata de un libro cuya lectura es muy recomendable, pues alcanza el exacto equilibrio entre calidad estética, variedad temática, dominio técnico y solidez de ideas. Un hito bastante difícil de superar, sobre todo, para el propio autor. (Lenin Heredia Mimbela)

REGISTRO

REGISTRO

- Los días 3, 5, 10 y 12 de marzo se realizó el curso **COMPETENCIAS GRAMATICALES EN LA COMPRENSIÓN LECTORA**, modalidad presencial y virtual, a cargo del Dr. Miguel Inga Arias.

DATOS DE LOS AUTORES

DATOS DE LOS AUTORES

Johnny Zevallos

Candidato a magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana, y licenciado en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha participado como ponente en diferentes congresos sobre estudios literarios y latinoamericanos realizados en Hispanoamérica y en los Estados Unidos. Asimismo, ha publicado artículos sobre crítica literaria y arte en diversos medios impresos y electrónicos. Actualmente, se dedica a la docencia en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas y en la Universidad Tecnológica del Perú.
pchujzev@upc.edu.pe

Mercedes Mayna-Medrano

Estudió Literatura Hispánica en la Pontificia Universidad Católica del Perú y, luego, una Maestría en Lingüística en la misma casa de estudios. Actualmente, completa su doctorado en Estudios Hispánicos en la Universidad de Pensilvania, Filadelfia, Estados Unidos. Su área de investigación se concentra en la narrativa sur-andina (Perú-Bolivia) del siglo XIX e inicios del XX, y temas de raza, economía y estética. En el 2019, elaboró el estudio preliminar de la nueva edición de *El padre Horán. Escenas de la vida del Cuzco*, de Narciso Aréstegui. Ha publicado algunos artículos en revistas como *Boletín del Instituto Riva Agüero* (2012) y *Tinta Expresa* N.º 5 (2014), y algunas reseñas en *Lexis* (2015) y en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (2018).
mervic@sas.upenn.edu

María de Fátima Salvatierra

Egresada de la sección doctoral de Literatura Peruana y Latinoamericana de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). Magíster y Licenciada en Literatura Peruana por la UNMSM. También posee el título de Profesora de Lenguaje y Literatura. Ejerce la docencia universitaria. Ha colaborado en revistas especializadas de investigación como *Escritura y Pensamiento*, *Tesis* y el *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*.

maria.salvatierra@unmsm.edu.pe

Marco Antonio Lovón Cueva

Es lingüista. Es magíster en Lingüística por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Ha realizado estudios de especialización en el Máster de Lingüística Hispánica y Lexicografía en la Real Academia Española (Madrid, España) gracias a la Beca Fundación Carolina. Enseña cursos sobre lenguaje y gramática, y sociolingüística andina.

marcolovon@hotmail.com

Yazmine Farfán Cayllahua

Actualmente, cursa el último ciclo de Lingüística en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, asimismo, forma parte del proyecto de investigación denominado «Violencia femenicida: análisis diacrónico del discurso de la prensa escrita peruana». Sus intereses de estudios están orientados a la lingüística normativa y a la lexicografía.

yazsan97.ysfc@gmail.com

Oscar Augusto Solari Ruiz-Eldredge

Obtuvo el grado de bachiller por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en 2015. Fue ayudante de cátedra en diversos cursos que se dictaron en la Escuela de Lingüística de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos entre 2014 y 2015. Posteriormente, obtuvo el grado de magíster por la misma casa de estudios en 2019 con la tesis *Etnosemántica de los colores en la lengua asháninka – una visión cognitiva, sincrónica y diacrónica*.

oscar.solari@unmsm.edu.pe

Laritzia Ramírez Rodríguez

Es magíster en Educación con mención en Gestión de la Educación (Pontificia Universidad Católica del Perú). Licenciada en Educación en la especialidad de Lengua y Literatura (Universidad Nacional Mayor de San Marcos). Se desempeña como consultora y capacitadora en temas de gestión educativa, didáctica, redacción académica y comercial. Además, ha participado en proyectos para el Ministerio de Educación y en capacitación de profesores. Amplia experiencia como docente del área de Lenguaje en importantes universidades del país. Es catedrática en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas y la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

lramirezr1@unmsm.edu.pe

Lenin Heredia Mimbela

Magíster en Escritura Creativa por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos con la tesis *La gestación de un discurso crítico-autorreflexivo en la tradición literaria peruana* (2019). En 2009, fue seleccionado en la antología de narrativa «N» de la revista *El jinete de la tortuga*. Es autor del libro de cuentos *La vida inevitable* (2014). Actualmente, se dedica a la docencia universitaria y a la investigación académica en el área de escrituras autobiográficas.

heredia_lenin@hotmail.com

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EN EL MES DE JUNIO DE 2020
EN LOS TALLERES DE
GRÁFICA BRACAMONTE DE
BRACAMONTE HEREDIA GUSTAVO
CALLE ELOY URETA N. ° 076
URB. EL MERCURIO - SAN LUIS - LIMA
TELF. 326-4440
E-MAIL: VENTAS@BRACAMONTE.COM.PE
TIRAJE: 500 EJEMPLARES

GUÍA BÁSICA DE ESTILO Y NOTAS PARA LOS COLABORADORES

1. El *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua* es una publicación semestral de acceso abierto que se propone impulsar y presentar trabajos derivados de investigaciones científicas en lingüística, filología y literatura, así como su relación con otras disciplinas de las humanidades, como la historia y la filosofía, y la educación. La revista acepta trabajos interdisciplinarios que vinculen sus temas con el lenguaje, la oralidad y la escritura. El boletín lleva a cabo un proceso de arbitraje anónimo con especialistas de la comunidad lingüística internacional y sólo publica textos originales escritos en español. El Comité Editor se reserva el derecho de publicación de los artículos alcanzados a la redacción.
2. Los **Artículos** deberán tener una extensión mínima de 15 páginas y máxima de 25. Cada página deberá contener un máximo de 1 700 caracteres incluyendo las notas a pie de página (Estas se incorporan si son esencialmente necesarias). Deberá estar compuesto en tipo Times New Roman de 12 puntos, con interlínea a espacio y medio. Los artículos para su revisión y publicación son registrados de forma anónima en la plataforma de la revista <http://revistas.academiaperuanadelalengua.org.pe/index.php/boletinapl/about/submissions>. Los **Artículos** deberán tener un título concreto y conciso. Se deberá adjuntar un resumen y palabras clave (5 palabras). El título, el resumen y las palabras clave deberán estar en inglés. Todos los títulos y subtítulos aparecen enumerados. Se dará preferencia a los artículos empíricos con la siguiente estructura: 1. Introducción, 2. Teoría, 3. Método, 4. Análisis, 5. Conclusiones o 1. Introducción, 2. Teoría, 3. Método, 4. Resultados, 5. Discusión, 6. Conclusiones. En un archivo aparte, debe enviar una breve nota biográfica del autor que incluya su membresía, correo electrónico y su Orcid.
3. Las **Notas y Comentarios críticos** deberán tener una extensión máxima de diez páginas (1 700 caracteres cada una) en las que estén incluidas las notas a pie de página y la bibliografía, con la misma familia tipográfica y puntaje señalado en el punto 2. En un archivo aparte, debe enviar una breve nota biográfica del autor que incluya su membresía, correo electrónico y su Orcid.
4. Para las **Reseñas**, la extensión máxima será de cuatro páginas (1 700 caracteres cada una) y deberán tener los datos completos del material reseñado (autor, título, ciudad, casa editorial, año, número de páginas). En un archivo aparte, debe enviar una breve nota biográfica del autor que incluya su membresía, correo electrónico y su Orcid.
5. Las **citas textuales**, las citas de parafraseo, las tablas y las figuras se ajustan al formato APA. Se devolverán y rechazarán los trabajos que no se presentan siguiendo el formato indicado.
6. Las citas de menos de 5 líneas irán dentro del párrafo y entre comillas, en letra normal y no en cursiva.
7. Las palabras de otras lenguas utilizadas en el texto deben estar sólo en cursivas, sin comillas, ni en negritas, ni subrayadas. Las voces y expresiones latinas usadas en castellano, y que figuren así en el Diccionario de la RAE, se acentuarán y no se destacarán con marca alguna. Los títulos de ensayos, artículos, cuentos, poemas, capítulos, etc., recogidos en otra publicación (periódicos, revistas, libros), van entre comillas dobles. Sólo llevan mayúscula inicial la primera palabra y los nombres propios. En el caso de citarse lugares electrónicos o páginas electrónicas, se deberá indicar la dirección electrónica completa, sobre todo si cuentan con DOI.
8. Para el caso de las **Notas a pie de página** que incluyan datos bibliográficos, se deberá citar el autor empezando por el nombre y apellidos, seguido del título del libro destacado mediante cursivas. Ejemplo: César Vallejo. *Obra poética completa*, págs. 30-37. Se entiende que en la bibliografía se empieza por el apellido, el título de la obra, y se incluirá la data editorial completa.
9. Los títulos de ensayos, artículos, cuentos, poemas, capítulos, etc., recogidos en otra publicación (periódicos, revistas, libros), van entre comillas dobles. Solo llevan mayúscula inicial la primera palabra y los nombres propios.
10. En el caso de citarse lugares electrónicos o páginas electrónicas, se deberá indicar la dirección electrónica completa, seguida de la fecha y hora de la consulta.
11. La **Bibliografía** —en tipo igual a las citas (10 pts.)— deberá presentarse según el siguiente modelo:
 - a) **Para el caso de artículos**
VELÁSQUEZ, L. (1993). «El concepto, como signo natural. Una polémica acerca de Ockham», en *Antología Filosófica*. Revista de Filosofía. Investigación y Difusión. Año VII. Julio-diciembre. N.º 2. México D.F.
 - b) **Para el caso de libros**
MORRIS, Ch. (1962). *Signos, lenguaje y conducta*. Buenos Aires, Losada.
_____. (1974). *La significación y lo significativo*. Madrid, Alberto Corazón.
 - c) **Para el caso de documentos**
ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN (AGN), Cristóbal de Arauz, 1611 (122), fol. 925.
 - d) **Para el caso de direcciones electrónicas**
HUAMÁN, M. «La poesía de Santiago López Maguiña». En *More Ferarum*. José Ignacio Padilla / Carlos Estela, 2001, N.º 7: <http://www.moreferarum.perucultural.org.pe/index1.htm>. Martes, 12 de enero de 2002, 3:45 horas.

ARTÍCULOS

Johnny Zevallos

Ancestros y erotismo en Octavio Paz: Análisis retórico de dos poemas de Semillas para un himno

Juan Serrano

Americanismos en Los gallinazos sin plumas (1955), de Julio Ramón Ribeyro

Mercedes Mayna-Medrano

No todos los subalternos son iguales: el miedo en Herencia, de Clorinda Matto

María de Fátima Salvatierra

Diego Mexía de Fernangil: cuatro siglos de un libro sin editar

Douglas Javier Rubio Bautista

Lenguaje, educación y comunicación en el Estado-nación de Velasco Alvarado (1968-1975)

Marco Antonio Lovón Cueva, Danny Loysi Chávez Sánchez, Edgar Mauro Yalta Gonzales
y Ana María García Liza

*La enseñanza de la lengua indígena y el desarrollo de la interculturalidad en las horas de clases
de lengua nativa como L1 y L2 en el Perú*

Yazmine Farfán Cayllahua y Gionella Vilca Coaguila

Cambios semánticos en el léxico lunqu del anexo de Tuctumpaya

Oscar Augusto Solari Ruiz-Eldredge

Los términos para el color verde y azul y su desarrollo semántico en la lengua asháninka y ashéninka

Laritzta Ramírez Rodríguez

*La relación de la imprecisión y la redundancia léxica en la coherencia de los textos argumentativos
de los estudiantes universitarios*

NOTAS

Alicia María Zorrilla

Ricardo Palma y sus Tradiciones: malicia y donaire picarescos

Diana Quispetupa

Warminero

RESEÑA

Pedro Llosa Vélez. *La medida de todas las cosas.*

(Lenin Heredia Mimbela)

REGISTRO

DATOS DE LOS AUTORES

