



UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS  
Universidad del Perú, DECANA DE AMÉRICA

# LETRAS

ÓRGANO DE LA FACULTAD DE LETRAS  
Y CIENCIAS HUMANAS

**Vol. 84, N.º 120, julio - diciembre 2013**  
**Lima, Perú**



# LETRAS

ÓRGANO DE LA FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

---

Vol. 84, N.º 120



---

julio-diciembre 2013

ISSN: 0378-04878

## CONTENIDO

### ESTUDIOS

**Carlos García-Bedoya Maguiña**

Proust y la modernidad narrativa .....211

**Cecilia Rubio Rubio**

“La excavación” de Roa Bastos y “Emma Zunz” de Borges,  
en honor a la verdad .....225

**Isabel Gálvez Astorayme e Isabel Judith Gálvez Gálvez**

Metáforas ontológicas en el quechua ayacuchano:  
personificación y cosificación.....237

**Martha Barriga Tello**

Escucho para que me oigan. *La conquista del Perú* (1748)  
de Fray Francisco del Castillo y el gremio de los naturales .....249

**Emma Patricia Victorio Cánovas**

*La casulla de los apóstoles*: una casulla de imagería en la catedral de Lima .261

### NOTAS Y COMENTARIOS

**José Carlos Ballón**

El latín en el Perú colonial y el doble carácter del lenguaje .....275

**Ricardo Silva-Santisteban Ubilluz**

La sátira en los *Cuentos chinos* de Abraham Valdelomar.....285

**REVISTA DE REVISTAS**

Reseña de *Comunicación* .....295

Reseña de *Tesis* .....297

**RESEÑAS**.....299

# ESTUDIOS

## Proust y la modernidad narrativa<sup>1</sup>

CARLOS GARCÍA-BEDOYA MAGUIÑA  
*Universidad Nacional Mayor de San Marcos*  
*carlos.garcia-bedoya@hotmail.com*



### *Resumen*

Estas reflexiones sobre la obra proustiana están planteadas desde la óptica de la historia literaria. Se estudiará a Proust como un escritor de transición entre las corrientes literarias del siglo XIX y las del siglo XX. Es evidente la amplitud de este asunto, y por ello habrá que restringirse a algunas consideraciones preliminares sobre el tema y concentrar luego los esfuerzos en el examen de la recepción de *En busca del tiempo perdido* por parte de algunos de sus primeros críticos. El estudio de la recepción permitirá justamente enriquecer esta percepción de Proust como escritor de transición entre dos siglos y sobre todo como una figura clave de la modernidad narrativa.

**Palabras claves:** Proust, Historia literaria, Corrientes literarias, Recepción.

### *Abstract*

Proustian oeuvre will be approached here from the perspective of literary history. Proust is studied as a transitional author between the literary currents of the nineteenth century and those of the twentieth century. This obviously vast subject will be tackled in a preliminary fashion and then we will proceed with a more thorough examination of the

---

1 Se publica en ocasión de cumplirse cien años de la aparición de *Du Côté de chez Swan* (*Por el camino de Swann*), parte inicial de la vasta novela de Proust *À la Recherche du temps perdu* (*En busca del tiempo perdido*). Según la opinión especializada, la obra de Proust es la novela más larga de toda la literatura mundial.

reception of *Remembrances of Things Past* by its early critics. Our focus on reception will allow us to delve into our perception of Proust as a writer between two centuries and as one of the founding fathers of narrative modernity.

**Keywords:** Proust, Literary history, Literary currents, Reception.

## 1. Proust, escritor de transición

Antoine Compagnon, entre otros, ha tratado el tema ampliamente en su libro *Proust entre deux siècles*. No se intentará aquí resumir los resultados de las investigaciones sobre asunto tan complejo. Se preferirá, de manera sucinta, presentar primeramente un par de rasgos que vinculan a la obra proustiana con la literatura de fines del siglo XIX, y luego otros dos que la relacionan con las innovaciones vanguardistas de las primeras décadas del siglo XX.

Se considerará, en primer lugar, los entronques sociales de la obra de Proust. Pierre Zima, en su libro *Le désir du mythe. Une lecture sociologique de Marcel Proust*, recurriendo al método del estructuralismo genético elaborado por Lucien Goldmann, examina los vínculos de la obra proustiana con un fenómeno social muy difundido a fines del siglo XIX: el esnobismo burgués. Es cierto que la aproximación de Zima puede considerarse un tanto reduccionista, pero resulta posible retomar, matizándolas, algunas de sus ideas. Es evidente que la fascinación mundana ante el universo de la aristocracia desempeña un papel importante en *En busca del tiempo perdido*, y que no se trata de un deslumbramiento meramente personal, sino más bien de una obsesión colectiva de la alta burguesía (y en particular del grupo de los rentistas), deseosa de compartir los remanentes del brillo y del prestigio simbólico de la vieja nobleza, junto a la cual conformaba lo que sociólogos como Veblen han denominado la clase ociosa. Paradójicamente, este fenómeno del esnobismo (en el sentido lato del término) burgués alcanzó amplio predicamento en el momento mismo en que la aristocracia deja de desempeñar un rol social relevante en Francia. El descubrimiento por parte del narrador protagonista de *En busca del tiempo perdido* de la fragilidad del mito aristocrático es una de las razones (pero sin duda no la única, como parece creer Zima) que refuerza sus convicciones esteticistas. Todo este planteamiento merece sin duda un desarrollo más profundo, por cierto una lectura sociológica de Proust no resultará en modo alguno irrelevante, pero ella no puede realizarse en base a la idea fija de establecer homologías directas entre una obra literaria y la visión del mundo de un grupo social.

El segundo aspecto que se abordará es el del horizonte estético en el cual se sitúa Proust.<sup>2</sup> Sin ninguna duda, se trata de un horizonte muy decimonóni-

---

2 El horizonte de producción de su obra, según la terminología de la teoría de la recepción.

co, y en particular muy fin de siglo. Sus referentes culturales son el simbolismo, el decadentismo, el arte por el arte, la pintura impresionista, la música wagneriana, la pasión ruskiniana por las catedrales góticas, para nada en cambio las corrientes de vanguardia, el cubismo, el expresionismo, el futurismo o el cine (al que parece ignorar completamente).<sup>3</sup> Compagnon apunta de pasada que “Des surréalistes, à qui la mort d’ Anatole France devait bientôt inspirer le pamphlet *Un cadavre*, Proust ne semble en revanche rien savoir” (Compagnon 1989: 21).<sup>4</sup> Sus héroes artísticos son Baudelaire o Wagner, no Apollinaire o Picasso. Se han resaltado en especial los lazos de Proust con el simbolismo. Al comentar una obra juvenil de nuestro autor, *Les plaisirs et les jours*, Levin subraya que “Painting and music were harmonized with poetry, in accordance with the synesthetic ideal of the symbolists” (Levin 1963: 387).<sup>5</sup> Esa misma ambición de integrar en su obra los aportes de otras prácticas artísticas resulta muy visible en *En busca del tiempo perdido*. El discurso verbal aspira a transmitir los efectos estéticos de la pintura de Elstir, de la música de Vinteuil o de la actuación de la Berma. Es la misma ambición de producir una obra de arte total que presidía la creación de Wagner. No es casual que los músicos que sirvieron de “modelo” a Vinteuil sean justamente los herederos franceses del arte wagneriano, sobre todo Gabriel Fauré, pero también Claude Debussy o César Franck. El esteticismo casi maniático de *En busca del tiempo perdido*, ese esfuerzo sistemático por transmutar al nivel de lo sublime los incidentes en apariencia más cotidianos, obedece a las urgencias del horizonte cultural finisecular.

Se examinarán ahora los aspectos de la obra proustiana más orientados hacia el porvenir. En primer lugar, conviene poner de relieve sus paradójicas conexiones con la aspiración totalizadora que se acaba de comentar. *En busca del tiempo perdido* es una novela en la que con frecuencia la dimensión narrativa no es la dominante. Sin arriesgar demasiado, se podría incluso afirmar que en la mayor parte del texto la historia (en el sentido técnico que tiene el término en la narratología) pasa a un segundo plano, sumergida por un flujo discursivo de naturaleza muy distinta. Ya lo recalcó Harry Levin “There is more descrip-

---

3 Sin embargo, un fascinante episodio narrado por Painter grafica la posición de Proust como uno de los indudables fundadores de la modernidad artística del siglo XX: se trata de la fastuosa cena ofrecida el 18 de mayo de 1922 (pocos meses antes de la muerte de Proust) por sus amigos los Schiff, grandes mecenas del arte contemporáneo, en la que coincidieron cuatro de las figuras más representativas del arte del siglo XX: Picasso, Stravinski, Joyce y el propio Proust (Painter 1966: II, 422-424).

4 “De los surrealistas, a quienes la muerte de Anatole France debía inspirar pronto el panfleto *Un cadáver*, Proust no parece en cambio saber nada”. La traducción es mía, en adelante todas las traducciones de otras lenguas lo serán igualmente.

5 “Pintura y música se armonizaban con la poesía, de acuerdo con el ideal sinestésico de los simbolistas”.

tion than narration, and much less illustration than commentary. We seem to be confronting a sequence of essays and memoirs, rather than the usual sort of story” (Levin 1963: 397).<sup>6</sup> Pareciera que esta subalternidad del componente narrativo es justamente una consecuencia del deseo pan-estético, una resultante de esa voluntad de transmutar lo cotidiano en obra de arte a la que ya se ha aludido. Para alcanzar esa meta, Proust transgrede las fronteras tradicionales de los géneros. Largos pasajes de su obra mayor pueden perfectamente ser leídos como ensayos de crítica artística, otros pasajes, en general más breves, parecen ser poemas en prosa. De tal manera, la aspiración totalizadora de procedencia simbolista o finisecular se encuentra en el origen de una opción escritural muy innovadora, mediante la cual se dinamitan las demarcaciones genéricas al uso. Cabe recordar que esa vocación agenérica o plurigenérica resulta según Bajtin muy característica de la novela moderna. Nos encontramos pues, como resulta evidente, ante un rumbo seguido, con modulaciones muy distintas, por varios de los novelistas más renovadores del siglo XX, como por ejemplo el propio Joyce, cuyo *Finnegans wake* puede ser leído simultáneamente como una novela y como un gigantesco laboratorio de experimentación verbal, afín por tanto a la poesía.

El segundo lado innovador de *En busca del tiempo perdido* que se abordará, ha sido el más analizado por la crítica: el tratamiento del tiempo. Problema de suma complejidad también, pero sobre el cual se formularán algunos comentarios, partiendo de las reflexiones de Auerbach en su capital libro *Mimesis*, reflexiones referidas no solamente a Proust, sino a toda una vertiente de la narrativa de orientación vanguardista. El crítico alemán constata que en la novela contemporánea los sucesos externos de la acción narrativa se ordenan en función de sucesos internos producidos en la propia consciencia de los personajes. El acontecimiento exterior (con frecuencia insignificante en sí mismo) desencadena un proceso interior de reflexión, de recuerdo: es el caso clásico del episodio de la magdalena en *Por el camino de Swann*, pero también el de los adoquines del patio de los Guermentes que, en *El tiempo recuperado* (volumen final de la novela proustiana), recuerdan al narrador protagonista los adoquines de esa Venecia que visitó años atrás en compañía de su madre, y por cierto muchos otros episodios de semejante índole. A veces también los acontecimientos externos permiten interpretar ciertos procesos internos aún confusos: así, cuando el narrador protagonista, ya algo envejecido, descubre, gracias a Gilberte, que los caminos que conducen a Tansonville (el lado de Swann) y a Guermentes, caminos que creía tan opuestos, en realidad se terminaban

6 “Hay más descripción que narración, y mucha menos ilustración que comentario. Pareciera que estamos confrontados a una serie de ensayos y memorias, antes que al tipo usual de narración”.



uniendo, logra comprender lo infundado de uno de los mitos que alimentó su infancia y su juventud. Auerbach denomina a este fenómeno de coexistencia de distintas temporalidades en la novela estratificación del tiempo: varias capas temporales se superponen, cada una con su ritmo particular. El tiempo puro del acontecer pierde su importancia, mientras crece la de un tiempo de la subjetividad (contemplativa, reflexiva o rememorativa), o, más precisamente, se configura un nuevo acercamiento a la temporalidad que correlaciona el tiempo del transcurrir (objetivo) con el tiempo vivencial de la conciencia (subjetivo). Esto ayuda a comprender de qué manera una novela como *En busca del tiempo perdido* debe necesariamente recurrir a formas genéricas como el ensayo o la poesía, que justamente permiten captar mejor ese tiempo interiorizado.

## 2. Algunos aspectos de la recepción de *En busca del tiempo perdido*

Un enfoque que puede ayudar a comprender la compleja situación de Proust como escritor de transición es el estudio de la recepción de la obra proustiana, en especial el examen de la actitud de la crítica contemporánea ante la publicación de los primeros volúmenes de *En busca del tiempo perdido*: (1913: *Por el camino de Swann*; 1919: *A la sombra de las muchachas en flor*). La recepción crítica de la primera hora presenta la ventaja de poner en evidencia aquello que resultaba desconcertante, para sus primeros lectores, en la obra proustiana, así como aquello que les resultaba familiar.

Para abordar tal problemática, convendrá apoyarse en algunas reflexiones del teórico alemán Hans Robert Jauss (Jauss 1978 y 1988). Jauss reivindica la importancia de la recepción: para él la obra literaria existe sólo en la relación dialógica con el lector. Con demasiada frecuencia se restringió el enfoque de análisis al mero estudio de la producción literaria, en tanto para Jauss “L’histoire de la littérature, c’est un processus de réception et de production esthétiques, qui s’opère dans l’actualisation des textes littéraires par le lecteur qui lit, le critique qui réfléchit et l’écrivain lui-même incité à produire à son tour” (Jauss 1978: 48).<sup>7</sup>

Lo que interesa a Jauss no es sin embargo la recepción subjetiva, impresionista, de un lector particular, su reacción muy personal a una obra. Pretende más bien examinar lo que denomina el horizonte de expectativas del público inicial de una obra. El concepto de horizonte de expectativas designa a un sistema de referencias que guían a una lectura. Es en primer lugar, la experiencia de un género, lo que el lector espera encontrar en una novela, un drama, etc.,

7 “La historia de la literatura es un proceso de recepción y de producción estéticas, que opera mediante la actualización de los textos literarios por el lector que lee, el crítico que reflexiona y el escritor mismo, incitado a su vez a producir”.

experiencia modelada por el conocimiento de la forma y la temática de obras anteriores de similar naturaleza. Por otro lado, es también la percepción de la oposición entre un lenguaje poético (o literario) y un lenguaje práctico: el léxico o las formas sintácticas que se consideran propias de una obra de alta literatura. Finalmente, es la oposición entre mundo imaginario y realidad cotidiana, es decir lo que el lector acepta como posible o verosímil en un determinado género literario. Las obras más innovadoras son aquellas que se alejan del horizonte de expectativas de los lectores de una época determinada y que favorecen más bien una modificación de tal horizonte.

Hodson distingue tres etapas en la recepción crítica de la obra de Proust (Hodson 1989). La primera, de 1896 a 1922, abarca la crítica publicada en vida de Proust. La segunda se extiende de la muerte del autor hasta 1931: es la etapa de la consolidación del prestigio europeo de Proust. La tercera va de 1931 a los tiempos en que él escribe su estudio, etapa durante la cual Proust es visto como una figura mayor de la literatura occidental. Hodson recalca que Proust “was never totally ignored and his progress was never really obstructed by disheartening sloughs and trials of strength. Generally speaking, he always elicited some positive response in some area or other” (Hodson 1989: 2).<sup>8</sup> En efecto, Lhomeau y Coelho recopilan en anexo a su libro *Marcel Proust à la recherche d' un éditeur* 21 artículos, anuncios, reseñas y entrevistas (además de cuatro publicidades redactadas por el propio Proust) sobre *Por el camino de Swann*, publicados entre noviembre de 1913 y abril de 1914 en los principales periódicos y revistas de la época. La cantidad es importante para un autor entonces todavía poco conocido, y confirma lo bien fundamentada que resulta la opinión de Hodson.

Los artículos que se van a examinar corresponden pues a la primera etapa de la recepción crítica de Proust. Al comentar los artículos de algunos críticos contemporáneos del autor, se apreciará un desencuentro entre la obra de Proust y las expectativas no sólo del gran público, sino también las de algunos de los críticos más prestigiosos de la época, y cómo incluso aquellos que la acogían con simpatía se esforzaban por encuadrarla en sus parámetros estéticos predilectos. Habrá que limitarse a una pequeña cantidad de artículos que sin embargo resultan bastante representativos de las reacciones críticas a las dos primeras partes de *En busca del tiempo perdido*.

Se abordará en primer lugar un texto que no fue publicado en la época, y que corresponde a la etapa anterior a la publicación de *Por el camino de Swann*, es decir al momento en que Proust se encuentra aún en busca de un editor.

8 “nunca fue totalmente ignorado y su progreso nunca se vio realmente obstruido por descorazonadoras depresiones o pruebas de fuerza. Hablando en términos generales, siempre generó reacciones positivas en algún u otro sector”.

Se trata del informe de lectura para la editorial Fasquelle, presentado en 1912 por Jacques Madeleine.<sup>9</sup> La editorial Fasquelle rechazó la novela, al igual que lo hicieron las editoriales Gallimard y Ollendorf. Resulta importante señalar que en 1912 el primer volumen de la obra proustiana, titulado entonces *El tiempo perdido*, comprendía también el material que constituye hoy *A la sombra de las muchachas en flor*.

El juicio de Madeleine es fuertemente negativo. No logra penetrar en el sentido de la obra, a pesar de que disponía de una carta explicativa del autor que acompañaba al manuscrito. Al parecer desesperado, el crítico se lamenta: “Au bout de sept cent douze pages ... on n’ a aucune notion de ce dont il s’ agit. Qu’ est-ce que tout cela vient faire? Qu’ est-ce que tout cela signifie? Où tout cela veut-il mener? - Impossible d’ en rien savoir!”.<sup>10</sup> Sus críticas pueden sintetizarse en tres reproches principales. En primer lugar, reprocha a Proust la falta de organización de los materiales narrativos. Admite que sólo se trata del primer volumen de una serie que debía entonces abarcar dos o tres. Sin embargo, no advierte en modo alguno el hilo narrativo que une las diversas secuencias del conjunto, percibe simplemente una masa caótica de episodios que no parecen llevar a ningún lado. El segundo reproche apunta a las constantes digresiones, ya sea sobre personajes aparentemente secundarios, ya sea sobre impresiones o sensaciones diversas. Estos reproches permiten apreciar que el texto entonces titulado *El tiempo perdido* no correspondía a la idea que se hacía Madeleine de lo que debía ser una novela “bien hecha”: unidad de acción, prioridad de la narración sobre la descripción o la reflexión. Madeleine considera que esas múltiples digresiones resultan en ocasiones interesantes, que hay belleza en los detalles, pero que no hay estructura de conjunto. El tercer reproche se refiere a la excesiva longitud, tanto del texto como de la frase de Proust, que no corresponden al ideal de concisión y de claridad que era, al parecer, el ideal de Madeleine. Tales reparos serán frecuentemente retomados por la crítica hostil a la novela. Una observación interesante al final del informe: en opinión de Madeleine, el desarrollo del relato debería lógicamente llevar al joven protagonista a asumir una opción homosexual.

Se examinará enseguida un artículo de Paul Souday.<sup>11</sup> Souday se sorprende primeramente de la extensión desmesurada de una novela que trata un asunto tan insignificante: “M. Marcel Proust embrasse-t-il dans son grand ouvrage

9 Ese informe se publicó por primera vez en *Le Figaro littéraire* del 8 de diciembre de 1966. Reproducido en Tadié 1971: 10-17, y en Lhomeau y Coelho 1988: 255-262.

10 “Después de setecientos doce páginas ... no se tiene noción alguna de lo que se trata. ¿A qué viene todo esto? ¿Qué significa todo esto? ¿A dónde nos lleva todo esto? - imposible saberlo!”. Lhomeau et Coelho 1988: 255.

11 Publicado en *Le Temps* del 10 de diciembre de 1913. Reproducido en Lhomeau y Coelho 1988: 281-287.

l' histoire de l' humanité ou du moins celle d' un siècle? Non point. Il nous conte ses souvenirs d' enfance. Son enfance a donc été remplie par une foule d' événements extraordinaires? En aucune façon: il ne lui est rien arrivé de particulier” (Lhomeau y Coelho 1988: 281).<sup>12</sup> Habrá que excusar la venenosa ironía de Souday, pero nótese que cae de lleno en la trampa autobiográfica y supone que el autor nos está en efecto contando su vida pasada: helo aquí descaminado en busca de una novela confesional, cuando en verdad prima en el texto una construcción reflexiva. Souday insiste luego en la dificultad de la lectura: reprocha a Proust una escritura recargada, atiborrada de cláusulas subordinadas, e incluso de incorrecciones gramaticales, que no eran en verdad sino erratas de imprenta. Pero la acusación más importante es por cierto la de falta de construcción, la sobreabundancia de hechos mínimos: “Il nous semble que le gros volume de M. Marcel Proust n' est pas composé, et qu' il est aussi démesuré que chaotique, mais qu' il renferme des éléments précieux dont l' auteur aurait pu former un petit livre exquis” (Lhomeau y Coelho 1988: 283).<sup>13</sup> Son, sino las mismas palabras, al menos casi los mismos conceptos que ya se encontraron en el texto de Madeleine. Percibe el lado impresionista de Proust, la importancia de las sensaciones y también la necesidad estética de sublimar la realidad material, pero sólo ve en ello logros parciales, casi siempre perjudicados por su carácter digresivo (“Un amor de Swann” le parece el colmo de esta malhadada tendencia a la dispersión). En conclusión, Souday dice esperar con simpatía la continuación de la obra, pero esperando “y découvrir un peu plus d' ordre, de brièveté et un style plus châtié” (Lhomeau y Coelho: 287).<sup>14</sup>

Se pasará ahora a examinar una tercera (y última) crítica desfavorable, la de Henri Ghéon,<sup>15</sup> la más dolorosa para Proust, por proceder de una colectividad de la que esperaba y deseaba una acogida favorable (la *Nouvelle Revue Française*). El reparo mayor se encuentra enunciado ya en la primera línea: la obra de Proust es simplemente una obra de ocio. Es justamente el tipo de prejuicio que llevó a Gide a rechazar la publicación de *Por el camino de Swann* sin haber leído la obra, como lo confesó por cierto más tarde al propio Proust. Los intelectuales de la *Nouvelle Revue Française* veían en Proust a un simple mundano, un

12 “¿Abarca el señor Marcel Proust en su gran obra la historia de la humanidad o al menos la de un siglo? Nada de eso. Nos cuenta sus recuerdos de infancia. ¿Su infancia estuvo entonces llena de una multitud de acontecimientos extraordinarios? De ninguna manera: no le ha ocurrido nada especial”.

13 “Nos parece que el grueso volumen del señor Marcel Proust no tiene composición, que es tan desmesurado como caótico, pero que encierra elementos valiosos con los que el autor habría podido formar un pequeño libro exquisito”.

14 “descubrir en ella un poco más de orden, de brevedad y un estilo más trabajado”.

15 Publicada en la *Nouvelle Revue Française* del 1 de enero de 1914. Reproducida en Lhomeau y Coelho 1988: 307-311.

asiduo de los salones de la alta sociedad, reprochándole sus vinculaciones con el fenómeno social del esnobismo, al que se ha hecho referencia en la primera parte de este trabajo. Ghéon le echa pues en cara a Proust su pertenencia a esa clase ociosa, de lo que deriva la conclusión (implícita) de que la obra de un autor así no puede ser sino frívola y superficial. Por lo demás sus otras imputaciones son, con pocas variantes, las ya formuladas en las notas de Madeleine y Souday. Aún más que Souday, está convencido de encontrarse ante una novela autobiográfica (o casi memorias) y halla la explicación de la preferencia proustiana por el detalle minucioso en una memoria que no ahorra al lector fragmento alguno de sus recuerdos: “la moindre image de rencontre, le moindre souffle printanier, comme le moindre passant de la rue, ont pris dans sa mémoire une place aussi grande et non moins privilégiée que les plus rares aventures” (Lhomeau y Coelho 1988: 307).<sup>16</sup> ¡Memoria tan prodigiosa resultaría sin duda digna de Funes, el protagonista del conocido relato de Borges! Dicha profusión de detalles lleva a Ghéon a constatar el carácter fragmentario de la obra proustiana: “Il écrit des «morceaux». Il place son orgueil dans le «morceau»: que dis-je? dans la phrase” (Lhomeau y Coelho 1988: 308).<sup>17</sup> Conclusión necesaria, tal obra carece de unidad, de organización, de composición. Generosamente, Ghéon atribuye todo ello a la sinceridad de Proust, que no le permitiría ahorrarnos el menor detalle de sus recuerdos. Le reprocha también a Proust el no seguir la línea de desarrollo de la caracterización de un personaje, sino más bien presentar sus aspectos contradictorios. Se siente a la vez desconcertado por las libertades que Proust se toma con la cronología, su imprevisible manera de pasar de un tiempo a otro, sin razón aparente. En síntesis, cuestiona a Proust justamente por dos de los rasgos que lo tornan tan interesante para los lectores de comienzos del siglo XXI. En conclusión, anota que “son livre n’ est pas un roman, ni un récit, ni même une confession. C’ est une «somme», la somme de faits et d’ observations, de sensations et de sentiments, la plus complexe que notre âge nous ait livrée” (Lhomeau y Coelho 1988: 310).<sup>18</sup> Y, si bien le reconoce bellezas parciales, tal conclusión no resulta halagadora para la obra proustiana, considerada amorfa y desprovista de organización.

Lo esencial de las críticas formuladas en los tres artículos que se han comentado confluyen en torno a un aspecto examinado por Compagnon: “Taxer une œuvre d’ éparpillement revient en effet à la juger décadente” (Compagnon

16 “la mínima imagen de circunstancia, el mínimo soplo primaveral, así como el más insignificante transeúnte de la calle, han cobrado en su memoria un lugar tan grande y no menos privilegiado que las más peregrinas aventuras”.

17 “Escribe «fragmentos». Pone todo su orgullo en el «fragmento»: ¿qué digo? en la frase”.

18 “su libro no es una novela, ni un relato, ni siquiera una confesión. Es una «suma», la suma de hechos y de observaciones, de sensaciones y de sentimientos, más compleja que nuestra edad nos haya brindado”.

1989: 39).<sup>19</sup> Proust tenía plena consciencia de la posibilidad de tal reproche, y sostenía más bien que su obra no era fragmentaria: “c’ est au contraire un tout très composé, quoique d’ une composition si complexe que je crains que personne ne le perçoive et qu’ il apparaisse comme une suite de digressions. C’ est tout le contraire” (Compagnon 1989: 43).<sup>20</sup> Como lo apunta Compagnon, Proust había en verdad llevado al extremo una opción unitaria; para él, “le vrai écrivain est l’ homme d’ un seul livre, les grands artistes n’ ont jamais crée qu’ une seule œuvre” (Compagnon 1989: 41).<sup>21</sup> Desgraciadamente, los peores temores de Proust se concretaron. Es evidente que Madeleine, Souday, Ghéon y tantos otros, habían sido incapaces de captar la estructura unitaria subyacente en el proyecto proustiano, y sólo lograban percibir pura incoherencia. El horizonte de expectativas en el que se situaban esos críticos suponía una acción principal a cuyo servicio debían subordinarse los demás elementos del texto. No lograban captar que el tipo de estructura narrativa a la que estaban acostumbrados carecía de relevancia en una novela que se organizaba más bien de modo musical, alrededor de un conjunto de *leitmotive* que cobraban plena significación únicamente en función de la conclusión final. Una idea similar permite a Levin explicar la extensión de la frase proustiana: “What rhetoricians would term enumeration, a series of parallels in apposition, branching out to explore divergent areas and yet converging upon a single many-sided idea, this is what extends the length of his sentences” (Levin 1963: 430).<sup>22</sup> La metáfora de la catedral gótica es la que mejor explica la estructura global de la obra, su composición unitaria o cerrada: como una catedral gótica, *En busca del tiempo perdido* se organiza en base a una estructura en el fondo simple y simétrica, pero encubierta bajo la proliferación de una multiplicidad de detalles. En la parte final de la obra, *El tiempo recuperado*, esta comparación entre la estructura del libro y la de la catedral se hace explícita. En una carta a Jean de Gaigneron de 1919, Proust afirma enfáticamente tal paralelismo estructural:

Et quand vous me parlez de cathédrales je ne peux pas ne pas être ému d’ une intuition qui vous permet de deviner ce que je n’ ai jamais dit à personne et que j’ écris ici pour la première fois, c’ est que j’ avais voulu donner à chaque partie de mon livre le titre: *Porche I, Vitraux de l’ abside*,

19 “Calificar a una obra como desperdigada significaba en efecto juzgarla decadente”.

20 “es por el contrario un todo muy compuesto, aunque de una composición tan compleja que temo que nadie lo perciba y que aparezca como una serie de digresiones. Es todo lo contrario”. Carta a René Blum de febrero de 1913.

21 “El verdadero escritor es hombre de un sólo libro, los grandes artistas siempre han creado una única obra”.

22 “Lo que los retóricos denominarían enumeración, una serie de paralelos en aposición, ramificándose para explorar áreas divergentes, pero convergiendo sin embargo sobre una única idea multifacética: es esto lo que extiende el tamaño de sus oraciones”.

pour répondre d' avance a la critique stupide qu' on me fait de manquer de construction dans des livres où je vous montrerai que le seul mérite est dans la solidarité des moindres parties (Tadié 1986: 241).<sup>23</sup>

Proust transgredía obviamente una serie de normas que los críticos comentados consideraban de absoluta necesidad. Una novela que cuestionaba la primacía de lo narrativo no podía sino desconcertarlos, y eso es justamente lo que hacía Proust al otorgar en su obra un peso similar a los componentes narrativos, descriptivos y reflexivos, violando las tradicionales barreras entre géneros como el ensayo, la novela o la poesía (aspecto al que ya se aludió en la primera parte de este artículo). El propio Proust percibía la condición problemática de su texto, que escapaba a las clasificaciones genéricas. Le escribe a René Blum: “Je ne sais pas si je vous ai dit que ce livre était un roman. Du moins, c' est encore du roman que cela s' écarte le moins” (Proust 1984: 91-92).<sup>24</sup> La experiencia literaria previa de los críticos aludidos exigía también que el personaje tuviera una evolución coherente, y he ahí que Proust se complace en presentarnos visiones contradictorias de sus personajes. De igual manera, la organización del relato debía seguir el hilo cronológico de los acontecimientos, en tanto Proust saltaba a voluntad de un tiempo a otro. Se advierte así en la opción proustiana dos de los rasgos distintivos de la novela contemporánea, destacados por Auerbach en el último capítulo de *Mimesis*: la presentación de un hecho o de un personaje desde múltiples perspectivas contradictorias (representación pluripersonal de la consciencia), y el predominio del tiempo interior de la consciencia sobre el tiempo exterior de los acontecimientos (estratificación temporal). En todos estos puntos, Proust sobrepasaba el horizonte de expectativas de sus contemporáneos y contribuía a la conformación de la sensibilidad moderna.

Para concluir, se comentarán brevemente las opiniones de otro crítico, esta vez favorable a Proust. Se abordarán dos artículos de Jacques Rivière, ambos posteriores al otorgamiento del premio Goncourt de 1919 a Proust por *A la sombra de las muchachas en flor*. En el primer artículo, Rivière emprende la defensa de Proust contra los detractores de la decisión de la Academia Goncourt que lo había galardonado. Responde a los que cuestionan la edad de Proust que la juventud de un escritor se mide por la potencialidad innovadora de su obra y subraya que Proust es el gran renovador moderno de la novela psicológica.

23 “Y cuando me habla de catedrales no puedo dejar de emocionarme de una intuición que le permite adivinar lo que nunca he dicho a nadie y que escribo aquí por primera vez, es que quise darle a cada parte de mi libro el título: *Pórtico I, Vitrales del ábside*, para responder por adelantado a la crítica estúpida que se me hace de carecer de construcción en libros cuyo único mérito, como se lo mostraré, radica en la solidaridad de las menores partes”.

24 “No sé si le he dicho que este libro es una novela. Al menos, a pesar de todo, es de la novela de lo que menos se aleja”.

gica. En el segundo artículo, mucho más largo y ambicioso, Rivière construye una imagen de Proust que concuerda con la política literaria de la *Nouvelle Revue Française* que él dirigía: “Rivière, avec son intelligence et sa finesse, sa culture et ses scrupules, choisit ainsi dans la *Recherche* ce qui s’ accorde avec le projet de la *N.R.F.* depuis 1913: en réaction contre le symbolisme et l’ esprit fin de siècle, fonder un nouveau classicisme” (Tadié 1971: 23).<sup>25</sup> Comienza sosteniendo que vanguardia política y vanguardia literaria no coinciden, y que Proust se halla a la cabeza de esta última. Luego, procede a oponer a Proust al simbolismo, lo que no carece de un lado paradójico, pues ya se destacaron en la primera parte de este trabajo los múltiples lazos de nuestro autor con el simbolismo. En opinión de Rivière, debido a la influencia simbolista, “Le roman psychologique s’ imprègne de lyrisme; il n’ est plus une branche de l’ étude des passions; il ne sert plus à dessiner des caractères; à de très rares exceptions près, il n’ est plus conçu que comme un recueil d’ «impressions» sur l’ âme, de «paysages introspectifs»” (Tadié 1971: 26).<sup>26</sup> Consciente de que tal reparo podría también achacársele a Proust, se apresura a destacar lo que lo separaría de esos simbolistas-impresionistas: Proust es un investigador, un reflexivo, no un visionario. Retomando la dicotomía nietzscheana, sería pues un escritor apolíneo, no uno dionisiaco, un «clásico» (en el sentido intemporal del término) y no un «romántico». Recalca que la introspección proustiana es un mero medio para llegar al conocimiento de los demás, y compara en esto a Proust con Racine. Gracias a Proust, “Notre littérature, un moment suffoquée par l’ ineffable, redevient ouvertement ce qu’ elle a toujours été: un «discours sur les passions»” (Tadié 1971: 29).<sup>27</sup> El objetivo de Rivière es evidente: anexarse a Proust en su lucha contra la literatura del siglo XIX, pero no en nombre de una modernidad de vanguardia, sino más bien bajo la bandera de un clasicismo eterno, expresión por excelencia del «alma francesa». No se incidirá en una más amplia discusión de esta interpretación sin duda tendenciosa de Proust. Bastará apuntar que, a pesar de su fervor y su admiración, disminuye el alcance de la obra proustiana para poder encuadrarla dentro de los marcos de referencia de su época, marcos a cuyo estallido *En busca del tiempo perdido* debía más bien contribuir de modo decisivo.

25 “Rivière, con su inteligencia y su finura, su cultura y sus escrúpulos, escogió así en *En busca del tiempo perdido* lo que concordaba con el proyecto de la *N.R.F.* desde 1913: en reacción contra el simbolismo y el espíritu finisecular, fundar un nuevo clasicismo”.

26 “La novela psicológica se impregna de lirismo; ya no es más una rama del estudio de las pasiones; ya no sirve para dibujar caracteres; con muy pocas excepciones, sólo se concibe como recopilación de «imágenes» sobre el alma, de «paisajes introspectivos»”.

27 “Nuestra literatura, un momento sofocada por lo inefable, vuelve abiertamente a ser lo que siempre fue: un «discurso sobre las pasiones»”.



## Referencias bibliográficas

- AUERBACH, Erich (1982) [1942]. *Mimesis*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1987). *Esthétique et théorie du roman*. París: Gallimard.
- COMPAGNON, Antoine (1989). *Proust entre deux siècles*. París: Éditions du Seuil.
- HODSON, Leighton (ed.). (1989). *Marcel Proust. The Critical Heritage*. Londres / Nueva York: Routledge.
- JAUSS, Hans Robert (1978). *Pour une Esthétique de la réception*. París: Gallimard.
- JAUSS, Hans Robert (1988). *Pour une Herméneutique littéraire*. París: Gallimard.
- LEVIN, Harry (1963). *The Gates of Horn. A Study of Five French Realists*. Nueva York: Oxford University Press.
- LHOMEAU, Franck y Alain COELHO (1988). *Marcel Proust à la recherche d'un éditeur*. París: Olivier Orban.
- PAINTER, George D. (1966) [1959]. *Marcel Proust*. París: Mercure de France, 2 tomos.
- PROUST, Marcel (1969) [1913-1927]. *À la recherche du temps perdu*. Edición de Pierre Clarac y André Ferré. París: Gallimard, 3 tomos.
- PROUST, Marcel (1984). *Correspondence*, Tomo XII, (Philip Kolb, ed.). París: Plon
- TADIÉ, Jean-Yves (1971). *Lectures de Proust*. París: Armand Colin.
- TADIÉ, Jean-Yves (1983). *Proust*. París: Pierre Belfond.
- TADIÉ, Jean-Yves (1986) [1971]. *Proust et le roman*. París: Gallimard.
- ZIMA, Pierre (1973). *Le désir du mythe. Une lecture sociologique de Marcel Proust*. París: Éditions A.-G. Nizet.



# “La excavación” de Roa Bastos y “Emma Zunz” de Borges, en honor a la verdad<sup>1</sup>

CECILIA RUBIO RUBIO  
*Universidad de Concepción Chile*  
*crubio@udec.cl*



## **Resumen**

En este artículo presento la relación intertextual entre el relato “La excavación” (*El trueno entre las hojas*, 1953) de Augusto Roa Bastos y el borgiano “Emma Zunz” (*El Aleph*, 1949), a partir del análisis contrastivo. Además, presento y comento la segunda versión de “La excavación” (*Madera quemada*, 1967) y la comparo con la primera, advirtiendo el alejamiento de la intertextualidad con Borges. Finalmente, someto a interpretación este cambio, comentando la distinción entre “verdad moral” y “verdad factual” que se presenta en los dos relatos.

**Palabras claves:** Roa Bastos, Borges, intertextualidad, relato, versión, verdad.

## **Abstract**

This article described the intertextual relationship between the story “The Dig” (*Thunder among leaves*, 1953) by Augusto Roa Bastos and Borges’ “Emma Zunz” (*The Aleph*, 1949), using contrastive analysis. I also present the second version of “The Dig” (*Burnt Wood*, 1967) and compare it with the first, noting the removal of intertextuality with Borges. Finally, I present this change to interpretation, commenting on the distinction between “moral truth” and “factual truth” presented in the two stories.

**Keywords:** Roa Bastos, Borges, Intertextuality, Story, Version, Truth.

---

1 Una versión más breve de este trabajo fue leída en las Primeras Jornadas de Literatura Comparada, organizadas por la Universidad Adolfo Ibáñez, y realizadas en Santiago de Chile, entre los días 15 y 16 de mayo de 2013.

Si bien la admiración y la lectura atenta que el escritor paraguayo Augusto Roa Bastos prodigó a su colega argentino Jorge Luis Borges han sido aludidas por más de un crítico, la intertextualidad directa entre obras específicas de ambos autores no parece haber provocado una atención cuidadosa, aun reconociendo que de la admiración y la lectura Roa Bastos pasó a la asimilación y a la inclusión de aspectos borgeanos en su obra, en una actitud de apropiación nada disimulada (cf. Gallo, 1994; Recio Vela, 2006).

En efecto, al leer el relato “La excavación” (de *El trueno entre las hojas*, 1953), la presencia de lo que provisionalmente podría llamarse ‘elementos borgeanos’ resulta evidente y, me atrevo a afirmar, es menos aleatoria y variada de lo que parece, pues el relato roabastiano incluye sistemáticamente elementos característicos de un relato borgiano específico y muy particular dentro de la obra borgeana, como es “Emma Zunz” (de *El Aleph*, 1949).

Curiosamente, ha sido el propio Roa Bastos quien ha restado relevancia al diálogo intertextual que sostiene con Borges en “La excavación”. Me refiero aquí a una declaración que el crítico paraguayo Hugo Rodríguez-Alcalá (1973) cita como “Carta personal del autor firmada en Buenos Aires el 28 de enero de 1966”, carta que Roa Bastos le dirigió, con el objetivo de responder a la pregunta por la “influencia” de Borges en su obra.

Admiro mucho a Borges y por eso soy capaz de llegar, como él dijo de Macedonio, hasta el plagio. Pero en ese cuento [“La excavación”] no creo que la influencia sea directa, *estilísticamente* al menos. Como es obvio, contenido y forma, tema y expresión, son muy distintos y hasta contrarios al módulo borgiano. Probablemente, diría yo, haya más una mímesis de tipo sintáctico en algunos fragmentos, de mecanismos verbales similares en la progresión de la acción narrativa. Ten la seguridad de que si me hubiera apoyado más en Borges, el cuento de seguro hubiera sido mejor; y conste que también para mí una “influencia” no es grave sino en los hurtos menores. El que roba en grande y a lo señor hace una buena acción... (p. 228)

No soy la única sorprendida por esta confesión atenuada, que quiere ser restringida a una “mímesis de tipo sintáctico”. El mismo Rodríguez-Alcalá dedica todo su artículo, titulado “Jorge Luis Borges en ‘La excavación’ de Augusto Roa Bastos”, a mostrar cómo la textualidad del relato “La excavación” desmiente las afirmaciones de su autor<sup>2</sup>. Para el crítico, el relato en cuestión “utiliza ‘elementos’ que podríamos llamar extraños a los que habitualmente integran sus ficciones y los asimila adecuadamente a sus propósitos” (p. 224).

2 El título “Jorge Luis Borges en ‘La excavación’ de Augusto Roa Bastos” corresponde a la segunda versión del artículo de Rodríguez-Alcalá (1973), con la que trabajo, versión que contiene muy pocas variantes respecto de la primera, publicada en 1967 y titulada “Un experimento borgeano: ‘La excavación’”.

Para probar que estos elementos “extraños” corresponden a recursos propios de Borges, el crítico comienza considerando el relato de Roa Bastos dividido en siete partes, de acuerdo a los espacios en blanco que el mismo cuento ofrece, y señala que es a partir de la cuarta parte “un experimento borgeano”, en cuanto a “estilo” y a “ideas”. Respecto de lo primero, menciona dos recursos que, efectivamente, reconocemos como ‘típicamente’ borgeanos, el de la enumeración anafórica de acciones, cuyo uso muestra en “La escritura del dios”, “El Aleph” y “Emma Zunz”; y las aclaraciones parentéticas. Recordemos brevísimamente un fragmento de “Emma Zunz”, donde se aprecian los dos recursos, además del uso del mismo verbo que utilizará Roa Bastos en su relato: “Recordó veraneos en una chacra (...), recordó (trató de recordar) a su madre, recordó la casita de Lanús (...), recordó los amarillos losanges (...)” (Borges, 2009, p. 69). Pongamos ahora en franco paralelo –como hace el mismo crítico, por lo demás– dos momentos del relato roabastiano:

Recordó en la noche azul, sin luna, el extraño silencio que había precedido a la masacre (...).

Recordó, un segundo antes del ataque, la visión de los enemigos sumidos en el tranquilo sueño del que no despertarían.

(...)

Soñó (recordó) que volvía a salir por aquel cráter en erupción hacia la noche azulada, metálica, fragorosa. Volvió a sentir la ametralladora ardiente y convulsa en sus manos. Soñó (recordó) que volvía a descargar ráfaga tras ráfaga y que volvía a arrojar granada tras granada. Soñó (recordó) la cara de cada una de sus víctimas (...)” (Roa Bastos, 1991a, pp. 98 y 100).

En cuanto a lo que Rodríguez-Alcalá llama –quizás provocadoramente– “influencia ideológica” (1973, p. 231) de Borges, el crítico propone también dos ideas: “identidad de lo diferente: hechos y lugares”, e “identidad de victimario y víctima”. Respecto de la identidad de lo diferente, recalca que en el relato de Roa Bastos dos túneles, el de la Guerra del Chaco y el de la cárcel de Asunción, resultan ser el mismo túnel, y que incluso toda la vida del protagonista, Perucho Rodi, puede reducirse a un hecho único y eterno, el de “haber estado *siempre* en esos dos túneles” (1973, p. 231), con lo cual -agrego yo-, el relato incorpora otra idea borgeana, la de que “Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad *de un solo momento*: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es” (“Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, *El Aleph*, Borges, 2009, p. 65), cuya forma narrativizada encontramos mejor expresada en “Emma Zunz”, donde -recordémoslo-, “la muerte de su padre era lo único que había sucedido en el mundo, y seguiría sucediendo sin fin” (Borges, 2009, p. 69). En el caso del protagonista roabastiano, pue-

de decirse entonces que queda atrapado en solo dos hechos de su vida, que equivalen a dos momentos de –como dice el narrador– “un tiempo que ahora se le antojaba fabuloso” (Roa Bastos, 1991a, p. 97). Como suele suceder en el entramado temático de Borges, esta idea se complementa con la de que “Un hombre se confunde, gradualmente, con la forma de su destino; un hombre es, a la larga, sus circunstancias” (“La escritura del dios”, *El Aleph*, Borges, 2009, p. 139), lo que viene a significar para Perucho Rodi, que, más que un soldado en la Guerra del Chaco o que un prisionero que intenta su liberación, es un hombre atrapado en un túnel, es decir, un hombre que va a morir asfixiado. Todo lector de Borges sabe que ese momento es el momento o la ‘hora’ de la verdad, en esa especie de *kairós* borgeano. Ese túnel, dice Rodríguez-Alcalá, tiene “sugestión de laberinto” (1973, p. 233), sí, porque, como también lo son los laberintos borgeanos, es un túnel-laberinto del tiempo.

Por su parte, la idea de la identidad entre víctima y victimario la observa Rodríguez-Alcalá en el borgiano “Los teólogos” (*El Aleph*) y la aplica en el relato de Roa Bastos al hecho de la aparición fantasmagórica del soldado boliviano al que en la Guerra del Chaco Perucho había asesinado, y que vuelve, en este túnel-laberinto fabuloso del tiempo en que se ha convertido la mente de Perucho, a darle muerte. Posteriormente, reconoce Rodríguez-Alcalá que esta identidad entre víctima y victimario va más allá de este plano literal de los hechos, pues está asociado a otro tema borgiano –pero también roabastiano, diría yo–, que es el motivo de Caín y Abel, es decir, la lucha fratricida en la que el papel de quien hace daño al otro es intercambiable, tal como Borges ha trabajado en “El tema del traidor y el héroe” y “La forma de la espada” (ambos de “Artificios”, *Ficciones* (1944)), y Roa Bastos en varios cuentos de su libro *El baldío* (1966).

El crítico finaliza su artículo señalando la gran eficacia con que Roa Bastos utiliza estos temas y procedimientos borgeanos, que pone al servicio de su propia propuesta ideológica, construyendo un relato en el que está “todo Roa” (1973, p. 234), pues amplía el alcance del tema borgiano, “muy conforme al pensamiento y al sentimiento de protesta y rebeldía que anima su ficción, y no con ese ya aludido espíritu de juego mágico con que triunfa el refinado arte de Borges” (p. 235).

No es mi propósito contradecir lo planteado por Rodríguez Alcalá, más bien, me apoyo en su lectura, por considerarla como una entrada de base en la cuestión de la intertextualidad entre el relato de Roa Bastos y específicamente el cuento borgeano “Emma Zunz”, lo que no quiere decir, insisto, que no coincida con el crítico paraguayo en observar la presencia de Borges en un espectro amplio de relatos, al que de hecho, agrego, “El milagro secreto” (*Ficciones*), dado el motivo de la ensoñación que aplaza el cumplimiento del destino y que libera de la angustia ante la inminencia de su cumplimiento.

Con todo, puedo afirmar que la presencia de “Emma Zunz” en “La excavación” tiene un sentido preponderante, dados sus temas de la verdad y la mentira, la ficción y la realidad, y la justicia y la culpa. Los primeros dos son temas metanarrativos que forman parte importante de la preocupación de Roa Bastos, al menos en los años ochenta y noventa, como se desprende de los textos publicados por *Cuadernos Hispanoamericanos*, en el número de homenaje al escritor paraguayo (ver, por ejemplo, Gilio, 1991), mientras que el último tema forma parte de la diégesis o, cuando menos, de su significado, en la cuentística general de Roa Bastos. Si se me sigue, afirmo que los tres grupos de pares temáticos se encuentran presentes de manera fundamental tanto en el borgeano “Emma Zunz” como en buena parte de la obra roabastiana, como ocurre en “La excavación.”

Por alguna razón desconocida, Rodríguez-Alcalá no cita ni pone en paralelo el momento que, a mi modo de entender, es el momento culminante del diálogo intertextual con “Emma Zunz”, me refiero al final de ambos relatos, cuando sus narradores dan cuenta del resultado de una estratagema que convierte hechos planeados (pero no reales) en hechos falsamente reales. En el caso de “Emma Zunz”, la protagonista, en la búsqueda de vengar a su padre, acto que el narrador llama “justicia”, y, más precisamente, “Justicia de Dios” que debía triunfar sobre la “justicia humana” (Borges, 2009, p. 75), ejecuta ante quien ha sido el victimario de su padre y a quien ella convertirá en su víctima, el plan según el cual ella mataría al hombre aparentando haber sido violentada sexualmente por él, es decir, ella, que ha decidido matar al hombre, finge ser víctima de violación y oculta ser la victimaria de un asesinato. Pese a ello, su versión de los hechos se impone, según el narrador borgiano, no por ser verosímil, pues incluso “la historia era increíble”, sino porque, aun siendo falsa, contenía una parte de verdad o, como dice el narrador, era “sustancialmente cierta” (Borges, 2009, p. 76). Recordemos el final de este relato: “Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; solo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios” (p. 76). Si se observa bien, el narrador borgeano quiere que distingamos en un hecho lo sustancial de lo accidental, postulando como sustancial los sentimientos de quien sostiene la versión de la realidad que se impondrá (Emma), sentimientos que la llevan a atribuir falsamente al hombre un ultraje análogo al que antes había sufrido y que tampoco es real en sentido estricto, aunque el narrador nos diga lo contrario. Lo accidental para el narrador -agente ideológico del cuento- sería, aparte de las circunstancias como ocurrieron los hechos y la hora en que ocurrieron, nada menos que la identidad de los autores de esos hechos, es decir, víctima y victimario no han dejado nunca de confundirse en este cuento.

Para visualizar mejor esta última afirmación, hay que recordar que poco antes del final, el narrador nos ha dicho que el marino con el cual Emma se había prostituido había sido para ella una “herramienta” de la justicia, mientras ella había sido para él una herramienta del goce; y después, en uno de los paréntesis explicativos de este omnipresente narrador borgiano, que: “(No por temor, sino por ser un instrumento de la Justicia, ella no quería ser castigada.)” (p. 75). Si para el narrador borgiano las palabras “herramienta” e “instrumento” son sinónimas, entendemos que lo que nos dice es que Emma también ha sido víctima de la Justicia (divina) y de quien la ejerce en el cuento, es decir, de ella misma (o quizás de su padre) (cf. Aedo, 2000).

Veamos ahora el final del relato “La excavación”. En este caso, la estratagema y el engaño son ejercidos por los guardias de la cárcel, quienes al descubrir el agujero del túnel, y dando a Perucho Rodi por “evadido” (en realidad está muerto), abren todos los cerrojos que mantenían a los presos en cautiverio. Pese a lo “inexplicable” del hecho, los presos no parecen dudar en aprovechar la oportunidad de escapar de la cárcel, sin (quizás) alcanzar a darse cuenta de que se trataba de una emboscada, ya que apenas salieron fueron abatidos por las ametralladoras de los guardias -o de la policía, para el caso no importa, diríamos borgeana y robastianamente. El narrador se hace cargo del hecho como si no hubiera habido engaño, es decir, obviando la explicación borgiana de que “la historia se impuso porque era sustancialmente cierta”, pues se limita a decir: “Al día siguiente, la ciudad se enteró solamente de que unos cuantos presos habían sido liquidados en el momento en que pretendían evadirse por un túnel (Roa bastos, 1991a, p. 101). Pero a continuación, añade: “El comunicado pudo mentir con la verdad. Existía un testimonio irrefutable: el túnel. (...). La evidencia anulaba algunos detalles insignificantes: la inexistente salida que nadie pidió ver, las manchas de sangre aún frescas en la callejuela abandonada” (p. 101). Si nos fijamos bien en este final, hay una secreta ironía (¿antiborgeana?) en nombrar como “detalles insignificantes” las circunstancias de como ocurrieron los hechos (los presos fueron asesinados “a sangre fría” –como suele decirse- mientras huían de la cárcel, sí, pero no a través del túnel que estaban cavando, sino atravesando las rejas y puertas, todas las cuales estaban abiertas). Como vemos, ya no se trata aquí de la identidad entre los ‘hombres’ ni de la reversibilidad de las culpas, sino de una estratagema policial muy semejante a aquella de que han hecho gala en nuestro continente las últimas dictaduras, es decir, lo que se conoce y reconocemos como “muerte en intento de fuga”, puesto que se da a entender a los detenidos que se les otorga la libertad, para luego proceder a dispararles cuando estos, creyéndose libres o siendo obligados, huyen.



¿Pero, el procedimiento roabastiano es exactamente el mismo que el de Borges? En “Emma Zunz”, la protagonista busca justicia ante un hecho injusto; planea cómo atrapar al “verdadero culpable”. El plan incluye el engaño y el asesinato. La versión de Emma se impone, porque miente “con verdad”. Se ha hecho justicia –“divina” y poética, ¿o son la misma?-, porque el verdadero culpable ha sido castigado. En “La excavación” son los enemigos del protagonista (el aparato político-policial del país) quienes buscan asesinar a sus compañeros de celda (los otros prisioneros) cuando descubren su intención de fugarse. Suponemos que dado de que se trata de presos políticos estos viven en un contexto de injusticia o, al menos, según nos ha mostrado el narrador, habitan la cárcel en condiciones infrahumanas, son víctimas, al menos, de la situación carcelaria, y, algunos de ellos, como Perucho Rodí, son víctimas de la guerra, pues, cito del mismo relato: “Y así sucedía porque era preciso que gente americana siguiese muriendo, matándose, para que ciertas cosas se expresaran correctamente en términos de estadística y de mercado, de trueques y expropiaciones correctas, con cifras y números exactos, en boletines de la rapiña internacional” (p. 98).

Con la finalidad de comprender el sentido de la relación que Roa Bastos entabla con Borges, puede ser oportuno revisar la opinión que de su colega argentino expresó el escritor paraguayo en un artículo de 1988; allí señaló que la ideología borgeana era “reaccionaria y solipsista”, relacionada con una “cosmovisión idealista y metafísica”, a la luz de la cual los “valores sociales y culturales” le parecen “inferiores y espurios” (1991b, p. 102). Siendo así, y esto es lo que piensa Marta Gallo (1994)<sup>3</sup>, pudiera darse el caso de que Roa Bastos hubiera recuperado a Borges para oponerse a él, esto es, hubiera usado recursos e ideas que Borges ha desarrollado a cabalidad, pero con intención contraria a la de Borges. ¿Sería esta una actitud contradictoria de un Roa Bastos que se debate entre la admiración y el repudio hacia el escritor que, en la misma página recién citada, considera como el autor de una “literatura admirable por lo que tiene de raro y de diferente, por la riqueza de su significación simbólica” (1991b, p. 102)?

En este contexto, y aunque las certezas se alejen cada vez más, quiero llamar la atención sobre otro hecho que afecta al relato “La excavación”, así como a la relación intertextual que analizo. Se trata de que, como hizo con la novela *Hijo de hombre* y, en concordancia con lo que el mismo Roa Bastos ha llamado “poética de las variaciones” (cf. Campra, 1987), este escribió otra versión del relato, a la que dio el mismo título de “La excavación”, y que publicó en la antología de cuentos suyos *Madera quemada* (ver Roa Bastos, 1972), que apareció

3 Este artículo está dedicado a analizar *Yo el Supremo* desde la perspectiva del tema del doble, según como lo tratan Roa Bastos y Borges.

en 1967, es decir, más de diez años después de la publicación de la versión que he comentado hasta ahora. Lo que resulta ser el cambio esencial es que en esta segunda versión del relato Roa Bastos elimina no solo el nombre del protagonista, sino que todo rasgo de intertextualidad borgiana. En efecto, si consideramos el mismo método de partición que usó Rodríguez-Alcalá, guiándose por los blancos del texto, esta segunda versión del relato consta de cinco partes, en contraposición a las siete de la primera versión. La reducción del texto es notable, porque, además, divide en dos lo que en la primera versión era una sola parte. Pero, lo verdaderamente notable, como he dicho, es que en esta segunda versión desaparecen todas las reminiscencias borgeanas. Un primer caso se produce cuando en la versión de 1953, el narrador dice, al final de la segunda parte, “Empezó a recordar” (p. 97) y al comienzo de la tercera, “recordó aquella otra mina subterránea”. Pues bien, en la versión de 1967, lo que el narrador dice es: “Empezó a retroceder, a deslizarse como por una rampa, en un vértigo, hacia aquella otra excavación en la tierra del Chaco, (...) (p. 105). De la misma manera, el verbo “recordar” continúa omitiéndose en lo sucesivo, como si lo borgeano del relato hubiera penetrado a través de ese verbo. Cito contrastivamente de nuevo. Mientras la primera versión dice, al inicio de la cuarta parte: “Recordó en la noche azul, sin luna, el extraño silencio (...) (p. 98), y luego, “Recordó, un segundo antes del ataque, la visión de los enemigos sumidos en el tranquilo sueño del que no despertarían. Recordó haber elegido a sus víctimas (...) (p. 99); en la segunda versión, dice simplemente: “En la noche sin luna, el extraño silencio (...) (p. 106), y luego: “Vio, un segundo antes del ataque a los enemigos sumidos en el sueño del que no despertarían, eligió a sus víctimas (...)” (p. 107).

Un asunto aparte puede considerarse el momento de la primera versión en que el narrador robastiano se desliza más propiamente hacia la relatividad de la realidad y de la verdad, puesto que inserta en el recuerdo de la noche en que cavó la trinchera, que, llena de municiones, dio muerte a los soldados bolivianos, el tema del lugar ínfimo que esta emboscada y estas muertes ocupan en el orden cósmico. Este recuerdo, que se enlaza al hecho del pasado a partir de un evento mínimo y no evidentemente perceptible, el silencio, es suprimido en la segunda versión del relato:

Dos silencios idénticos, sepulcrales, latentes. Entre los dos, solo la posición de los astros había producido la mutación de una breve secuencia. Todo estaba igual. Salvo los restos de esa espantosa carnicería que a lo sumo había añadido un nuevo detalle apenas perceptible a la decoración del paisaje nocturno. (1991a, p. 98)

Pero eso no es todo: la segunda versión del relato omite un fragmento de la primera versión en que –y así lo entendió también Rodríguez-Alcalá, quien en

ambas versiones de su trabajo dio cuenta solo de la primera versión del relato roabastiano- se aludía a un tercer túnel, y donde, a mi parecer, descansa otro índice de intertextualidad. Cito por su importancia, tanto en lo que se refiere a su presencia como a su omisión:

Recordó haber elegido a sus víctimas (...). Sobre todo, a una de ellas: un soldado que se retorció en el remolino de una pesadilla. Tal vez soñaba en ese momento en un túnel idéntico pero inverso al que les estaba acercando al exterminio. En un pensamiento suficientemente extenso y flexible, esas distinciones en realidad carecían de importancia. Era despreciable la circunstancia de que uno fuese el exterminador y otro la víctima inminente. Pero en ese momento todavía no podía saberlo.

Sólo recordó que había vaciado íntegramente su ametralladora (Roa Bastos, 1991a, p. 98. Las negritas son mías).

Este fragmento suprimido dialoga con un prólogo borgiano, titulado “A quien leyere”, de *Fervor de Buenos Aires* (1923), donde leemos: “Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, perdóneme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nada poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que tú seas el lector de estos ejercicios, y yo su redactor” (Borges, 2011, p. 11. Las negritas son mías.)

Junto con suprimir el fragmento señalado, a continuación, omite los paréntesis que podrían recordar a Borges y agrega un segmento que acentúa la lectura político-social de la segunda versión. En efecto, mientras en la primera versión el narrador señalaba: “Pensó, por ejemplo, en el escapulario carmesí de su madre (real); en el inmenso panambí de bronce de la tumba del poeta Ortiz Guerrero (ficticio); en su hermanita María Isabel, recién recibida de maestra (real)” (Roa Bastos, 1991a, p. 99), en la segunda versión dice:

Pensó en el escapulario carmesí de su madre, en la mariposa de bronce de la tumba del poeta Ortiz Guerrero. A través de las ráfagas vio venir por la calle de su casa, en Asunción, a un grupo de normalistas y entre ellas a su hermana María Isabel. La vio después llevando una de las banderas de la manifestación estudiantil que estaba siendo ametrallada en los jardines del palacio de gobierno; la vio caer de bruces sobre el césped y quedar quieta, abrazada a la bandera, con la cabeza oculta entre los canteros de flores. Estos parpadeos incoherentes de su imaginación duraron todo el tiempo. Se vio chapotear de regreso en un estero de sangre que exhalaba un vaho rojizo en la madrugada (Roa Bastos, 1972, pp. 106-107).

Por último, registro que la versión de 1967 suprime el fragmento en que se hacía alusión al destino del protagonista a partir de la imagen del círculo cuyo origen era inmemorial (ver Roa Bastos, 1991a, p. 99), y omite casi toda la quinta parte, donde se hace mención a la noche del Chaco como un sueño.

También omite el verbo “soñar”, a continuación, reemplazándolo por “vivir”, y neutraliza completamente la enumeración anafórica que comenzaba con el verbo “soñar”, y que incluía el recurso del paréntesis, como en “Soñó (recordó) que volvía a salir por aquel cráter en erupción (...)” (1991a, p. 100), que cambia por “Se vio saliendo por aquel cráter en erupción” (1972, p. 107). En todo ese largo párrafo de pesadilla, se sustituyen sistemáticamente los verbos “recordar” y “soñar” por “ver” o “verse”.

Dado este cotexto, que al final se mantenga la frase “mentir con la verdad”, referida al comunicado oficial, no hace cambiar el efecto global que ha venido produciendo esta segunda versión, donde todo lo que en la versión anterior del relato situaba a Roa Bastos como un atento lector de Borges, algo plaguario, incluso, ha sido borrado. No habría entonces, en esta segunda versión, ningún “palimpsesto borgeano” (cf. Gallo, p. 203). Se podría especular que Roa Bastos no estaba consciente de cuan intertextual era todo el trazado del relato en la edición de 1953, y que, habiendo sido advertido por Rodríguez-Alcalá decidió reescribir el relato, desambiguando el “mensaje” político-social que se había contagiado del relativismo borgiano<sup>4</sup>. O, ¿acaso rechazó Roa Bastos la primera versión porque le pareció –como dice en la carta al mencionado crítico- que no había robado “en grande y a lo señor”? La respuesta a la interrogante que parece más plausible está en la primera alternativa, puesto que la carta que Roa Bastos le dirige a Rodríguez-Alcalá está fechada en 1966, es decir, un año antes de que publicara la segunda versión de “La excavación”.

No obstante esta hipótesis que podría ser conclusiva, me parece necesario agregar que en la primera versión de “La excavación” Roa Bastos aplicó engañosamente el procedimiento borgeano, ya que la “verdad” que sostiene el comunicado oficial es una verdad fáctica (los prisioneros fueron ultimados mientras huían), pero, tanto por tratarse de un asesinato a mansalva, como por el hecho de que la huida de los prisioneros fue motivada por una estratagema policial, dicha verdad fáctica no contiene en sí una verdad moral. En este sentido, aun la primera versión del relato roabastiano era mucho menos ambigua que el relato borgeano, pues, mientras este último deja para juicio del lector la dilucidación de un dilema moral, el de Roa Bastos no permite casi ninguna alternativa de evaluación; la verdad moral, sin duda, está en los prisioneros, mientras que la verdad factual y el comunicado que la reproduce son engañosos. Solo el lector conoce la verdad moral y conoce también el carácter engañoso de la verdad factual, con lo cual Roa Bastos se asegura ‘la interpretación correcta’.

4 Fernando Burgos (1990) comenta también las diferencias entre ambas versiones del relato, pero hace caso omiso de la intertextualidad con Borges en la primera versión. Incluso cuando se refiere al artículo de Rodríguez Alcalá, señala que este lo analiza en cuanto a una “estética borgiana que él advierte (...)” (p. 123).

El apartado final de ambas versiones del relato roabastiano es casi idéntico, excepto por un ‘detalle’, y es que junto con explicitar en la última versión que el comunicado era un “comunicado policial”, se omite un adjetivo en una expresión que a la luz de la primera versión daba al sustantivo una inflexión claramente borgeana. Cito de la primera versión: “El comunicado pudo mentir con la verdad (...). La evidencia anulaba algunos **detalles insignificantes**” (1991a, p. 101); cito ahora de la última versión del relato: “El comunicado de la policía pudo mentir con la verdad (...). La evidencia anulaba **un detalle**” (1972, p. 108). Con la supresión del adjetivo se ha suprimido también la ironía de la expresión de la primera versión, lo que hubiera resultado un guiño borgeano que en 1967 Roa Bastos ya no quería permitirse. Olvidó, quizás, que en “Emma Zunz” Borges no usó nunca la expresión “detalles insignificantes” y que se refirió a la historia de Emma Zunz como una historia que se impuso porque era “sustancialmente cierta”. La suya, en cambio, la del comunicado, era, en realidad, sustancialmente falsa. Ambos autores instalan la superioridad moral de la verdad o, más bien, la superioridad de la verdad moral por sobre la verdad fáctica. En mi opinión, Roa Bastos no necesitaba tomar tanta distancia de su primera versión del relato, que es su manera de tomar distancia de Borges, optando por desambiguar una lectura social que, de hecho, no era ambigua, y descomplejizar un relato de magnífica factura (borgeana).

## Referencias bibliográficas

- AEDO, M. T. (2000) “Borges y Emma Zunz postulando realidades” en *Acta literaria* 25; pp.27-36.
- BORGES, Jorge Luis (2009) *El Aleph*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- BORGES, Jorge Luis (2011) *Obras completas*, 1. Buenos Aires: Sudamericana.
- BURGOS, F. (1990) “Historia e intrahistoria en la cuentística de Augusto Roa Bastos” en Dónoan et al. *Augusto Roa Bastos: Premio de literatura en lengua castellana “Miguel de Cervantes” 1989*. Barcelona: Antrophos; pp. 111-123.
- CAMPRA, Rosalba (1987) “Lectura de un sistema textual. Los cuentos de Augusto Roa Bastos” en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2, 35; pp. 789-818.
- GALLO, M. (1994) “Borges y Roa” en I. Azar (editor) *El puente de las palabras. Homenaje a David Lagmanovich*. Washington, OEA; pp. 203-215.
- GILIO, M. E. (julio-agosto 1991) “Con Roa Bastos” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 493/494; pp.25-30.
- RECIO VELA, R. (fall 2006) “Prehistoria de una falsa atribución. Borges en Roa” en *Letras Hispanas*, 3, 2; pp. 163-168.
- ROA BASTOS, A (1976) *El baldío*. Buenos Aires: Losada.
- ROA BASTOS, A. (1972) *Madera quemada*. Santiago: Universitaria.
- ROA BASTOS, A. (1991a) *El trueno entre las hojas*. Buenos Aires: Losada.
- ROA BASTOS, A. (1991b) “Una cultura oral” en P. Tovar (compilador) *Augusto Roa Bastos:*

*Antología narrativa y poética: documentación y estudios*. Barcelona: Antrophos; pp. 99-111.

ROA BASTOS, A. (1991c) "La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispano-americana actual" en P. Tovar (compilador) *Augusto Roa Bastos: Antología narrativa y poética: documentación y estudios* Barcelona: Antrophos; pp. 117-125.

RODRÍGUEZ-ALCALÁ, H. (1973) "Jorge Luis Borges en "La excavación" de Augusto Roa Bastos" en Helmy Giacoman (editor) *Homenaje a Augusto Roa Bastos: Variaciones interpretativas en torno a su obra* Madrid: Anaya; pp. 221-235.

RODRÍGUEZ-ALCALÁ, H. (enero-marzo 1967). "Un experimento borgeano: "La excavación"" en *La palabra y el hombre*, 41; pp. 5-17.

# Metáforas ontológicas en el quechua ayacuchano: personificación y cosificación

ISABEL GÁLVEZ ASTORAYME  
*Universidad Nacional Mayor de San Marcos*  
*belisag@yahoo.com*

ISABEL JUDITH GÁLVEZ GÁLVEZ  
*Universidad Nacional Mayor de San Marcos*  
*juditagg@hotmail.com*



## *Resumen*

El presente artículo describe y explica expresiones lingüísticas correspondientes al entorno cultural de los quechuahablantes del dialecto ayacuchano. Estas expresiones manifiestan procesos cognitivos como la personificación y la cosificación. Nuestro estudio evidencia la manera en que los quechuahablantes conceptualizan su realidad inmediata en virtud del acercamiento que con ella experimentan. De este modo, la evidencia lingüística respecto del discurso quechua permite sostener que existe un trazo invariable entre lengua y cultura en la mentalidad andina.

**Palabras claves:** metáfora quechua, metáfora conceptual, expresión metafórica

## *Abstract*

This research describes and explains linguistic expressions for the cultural environment of Quechua speakers of the Ayacuchano dialect. These expressions manifest cognitive processes such as personification and objectification. Our study has revealed how the Quechua speakers conceptualize their immediate reality through the rapprochement under which they experience with. Thus, the evidence regarding the Quechua speech language allows to sustain an unchanged stroke between language and culture in the Andean mentality.

**Keywords:** Quechua metaphor, conceptual metaphor, metaphor expression

## Introducción

Nuestro artículo enfoca un aspecto de la investigación «Metáforas en el quechua ayacuchano: un estudio semántico-cognitivo», que desarrollamos durante el año 2012 a través del Instituto de Investigaciones Lingüísticas (INVEL). Este artículo tiene la finalidad de mostrar aspectos semánticos no abordados en los aportes de las investigaciones quechuas tradicionales (Parker 1965, Calvo 1993, Soto 2012, entre otros).

Analizamos expresiones del discurso quechua de los hablantes de las zonas de los departamentos de Ayacucho, Huancavelica y parte occidental de Apurímac, zonas correspondientes al área dialectal Q.II –C (Cf. Torero 1964, 2002). Estas expresiones permiten conocer la manera en que los quechuahablantes del referido dialecto conceptualizan parte de su entorno inmediato a partir de la experiencia de la vida cotidiana.

Las expresiones materia de análisis del presente artículo contienen mecanismos cognitivos de naturaleza ontológica, aquellos que están referidos a los procesos de personificación y cosificación. Estos mecanismos parecen facilitar la concepción de determinadas entidades de alta complejidad en la cosmología andina.

Para el estudio y análisis de las metáforas en el discurso quechua ayacuchano recurrimos al marco teórico de la lingüística cognitiva (Cf. §. 1). En este marco describimos y explicamos la semántica de las metáforas ontológicas (Cf. §. 2), concretamente aquellas expresiones en las que intervienen procesos cognitivos como la personificación (Cf. §. 2.1.) y la cosificación (Cf. §. 2.2.). Finalmente, presentamos las conclusiones que derivan de nuestras observaciones respecto del habla y pensamiento quechua (Cf. §. 2.3.).

### 1. Metáforas en el seno de la lingüística cognitiva

Los estudios tradicionales acostumbran definir las metáforas como mecanismos que se emplean únicamente con fines retóricos y poéticos (u ornamentales). Este modo de abordarlas cambió con la llegada del paradigma conocido como lingüística cognitiva, a partir de la publicación de la célebre obra de Lakoff y Johnson *Metaphor We Live By* (1980). El aporte medular de esta obra reside en la reformulación de la visión tradicional de la metáfora, pues en la nueva propuesta se asume que aquellas forman parte de nuestro conocimiento, de cómo las personas hablamos acerca de conceptos abstractos a partir de otros más básicos y la manera en que dichos conceptos nos permiten organizar, comprender y vivir el mundo. En todo análisis cognitivo de las metáforas es importante tener en cuenta la diferencia que existe entre metáforas conceptuales y expresiones metafóricas; las primeras se entienden como aquellos mecanismos



que conceden un valor conceptual a las expresiones, mientras que las segundas forman parte de la evidencia empírica respecto de cómo los hablantes conceptualizan su entorno inmediato. Esta distinción “permite desvelar generalizaciones que, de otro modo, quedarían ocultas” (Cuenca y Hilferty 1999: 100).

Se presenta, a continuación, el esquema formal de la metáfora:

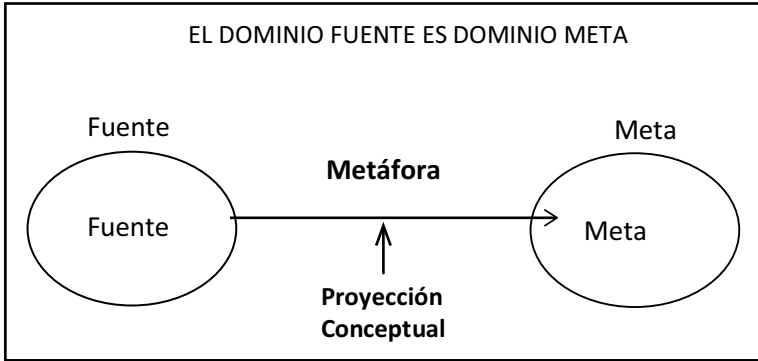


Fig. 1 Caracterización de la metáfora en la teoría de la metáfora cognitiva (TMC) (Lakoff y Johnson 1980)

Las metáforas conceptuales se clasifican del modo siguiente: metáforas ontológicas, metáforas estructurales y metáforas orientacionales.

Las metáforas ontológicas determinan la concretización de entidades inmateriales, con lo cual se proyecta un concepto con características concretas hacia otro concepto carente de aquellas. Se distinguen tres tipos de metáforas ontológicas: aquellas en las que las entidades carentes de existencia física adquieren atributos propios de las personas (personificación); aquellas en las que la materialización supone la atribución de ciertos rasgos propios de las cosas (cosificación); y aquellas en las que las referidas entidades adoptan atributos concretos no de personas ni cosas, sino de plantas o animales (animicidad).

## 2. Semántica de las metáforas ontológicas en el quechua ayacucho

En este apartado detallamos dos maneras en que a partir de cierta evidencia lingüística es posible mostrar la forma en que el hombre andino conceptualiza las entidades inmateriales e inanimadas con las que mantiene una relación a través de un marco experiencial directo: la personificación y la cosificación.

## 2.1. Personificación

Las expresiones que se circunscriben en esta clase de metáforas evidencian un proceso de personificación en dos direcciones: en la primera, el proceso supone la vitalización total de algunas entidades; la segunda se caracteriza por la extensión de una cualidad particular.

### (A) LAS ENTIDADES DE LA NATURALEZA SON PERSONAS

*Chay runam yakuta chakraman pusanqa.*

Sig. Lit.: «Esa persona agua hacia chacra guiará».

Sig. Fig.: Esa persona llevará el agua hacia la chacra.

En la expresión anterior notamos que el nombre *yaku* 'agua' es pasible de guía a través del verbo *pusa-y* 'conducir'. Esto es, el agua como elemento natural puede ser guiada por una persona como si se tratara de una entidad con vida; por ello se usa el verbo en cuestión con la finalidad de resignificar tal realidad por medio de la personificación. La representación del caso se esquematiza del modo siguiente:

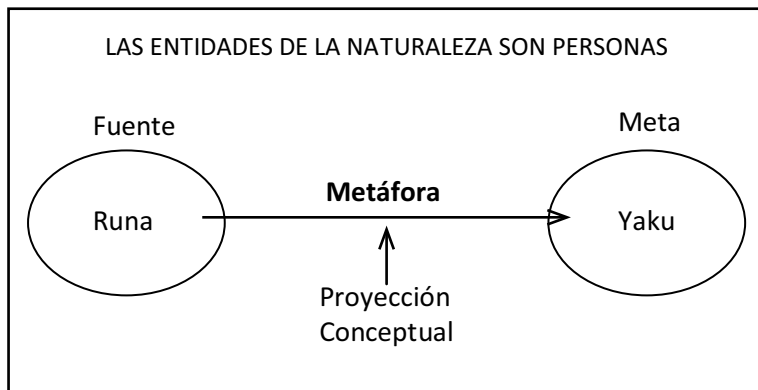


Fig. 2. Personificación de *yaku* 'agua'

### (B) LAS DEBILIDADES SON Oponentes

*Wak runata qilla kaynin atiparqun.*

Sig. Lit. : «A ese hombre su flojera venció».

Sig. Fig.: Ese hombre tuvo flojera.

Esta oración pone de manifiesto cómo determinadas entidades son concebidas como personas. Observamos que una entidad abstracta inexistente como

el concepto *qilla kay* ‘flojera’ es conceptualizada –en el contexto cultural andino– como si se tratase de una persona capaz de oponerse a otra. Esta visión particular se constata en el sistema quechua por el empleo del verbo *atipa* –y ‘vencer’, el cual supone un conflicto entre dos entidades animadas. En suma, el referido concepto inmaterial adquiere existencia física a través de un proceso de personificación.

#### (C) LOS ESTADOS DE REPOSO SON Oponentes

Warmachata puñuy atiparqun.

Sig. Lit. : «A niño venció sueño».

Sig. Fig. : Al niño le venció el sueño.

El enunciado que mostramos manifiesta que los estados de reposo son también conceptualizados como oponentes. De este modo notamos que la misma metáfora se articula para conceptos diferentes. Este esquema se explica en la cosmovisión andina quechua –nuevamente– por la presencia del verbo *atipa* –y ‘vencer’.

#### (D) LOS ANIMALES SON PERSONAS

Punta gallu waqayta hatarisunchik.

Sig. Lit.: «Primer gallo llorar levantaremos».

Sig. Fig.: Al primer canto del gallo nos levantaremos.

La expresión anterior muestra la dirección diferente que sigue el proceso de personificación en la mentalidad andina. El *gallu* ‘gallo’ no es una entidad carente de existencia física, pero el proceso de personificación es ciertamente aún persistente en la cultura quechua. En este caso se observa que el referido animal es mentalizado por el quechuahablante como si fuera una persona; la comprobación de lo dicho se evidencia en el empleo del verbo *waqay* ‘llorar’, lo que es característico de los seres humanos, pero que en este caso es atribuido al ave. El siguiente esquema grafica el proceso descrito:

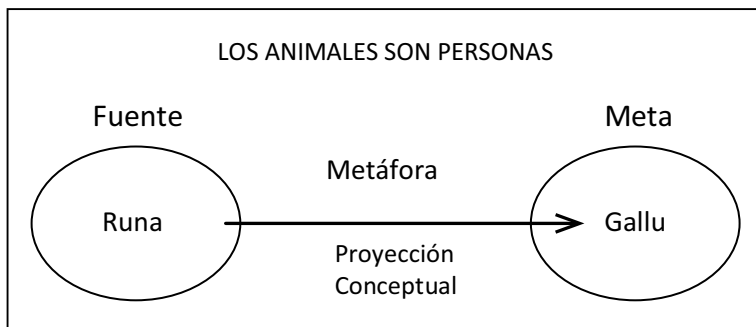


Fig. 3. Personificación del gallu

## 2.2. Cosificación

Las expresiones que están comprendidas dentro del proceso de *cosificación* manifiestan una variedad enorme de esquemas conceptuales. Encontramos expresiones que se enmarcan dentro de los patrones siguientes: objetivización, localidad y dimensionalidad en las entidades inmateriales.

### 2.2.1. Objetivización en las entidades inmateriales

El conjunto de enunciados que exponemos a continuación identifica el modo peculiar en que el nativohablante quechua de la variedad ayacuchana otorga existencia física a aquellas entidades que adolecen de ella. En esta clase de expresiones se «objetiviza» a aquellas entidades carentes de existencia física.

#### (A) LAS INFIDENCIAS SON OBJETOS

Kuwintu qipiq

Sig. Lit. : «Cuento cargador»

Sig. Fig. : Correveidile

La comprensión del sentido figurado en la expresión del caso (*kuwintu qipiq* 'infidente o chismoso') se produce en virtud de que el hablante quechua ha interiorizado el concepto de *kuwintu* 'chisme' como si fuese una entidad concreta que pudiese cargarse y, en consecuencia, pasible de ser movida de un lugar a otro. El chismoso o infidentes aquella persona que en la cultura andina se caracteriza por *llevar* un cuento de lugar en lugar. La presencia del verbo *qipi-y* 'cargar' explica la particularidad de su uso en la cosmovisión andina quechua.

Por ello postulamos la metáfora conceptual LAS INFIDENCIAS SON OBJETOS. El siguiente esquema ilustra el caso:

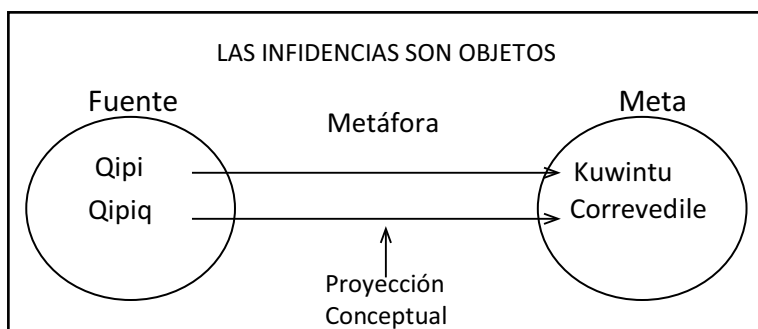


Fig. 4. Objetivización en las entidades inmateriales

#### B) LAS FALTAS SON POSESIONES

*Ñuqa mana huchayuq kani.*

Sig. Lit.: «Yo no soy que tiene culpa».

Sig. Fig.: Yo no soy el culpable.

Estamos frente a un enunciado que revela que las entidades inmateriales se reanalizan a través de un aspecto muy propio de las entidades que no pertenecen al mundo de lo intangible: la cualidad de ser poseídas. En la cultura quechua, el *huchayuq* 'el que ha cometido un delito o que es responsable de aquel' se entiende como el poseedor sobre quien la responsabilidad es deslindada. Este pensamiento está contenido en el morfema *-yuq* que deriva nombres a partir de otros nombres, sufijo que define un poseedor, en este caso *huchayuq* 'el que tiene la culpa'. En este sentido, proponemos la metáfora conceptual LAS FALTAS SON POSESIONES, pues ella caracteriza los matices que corresponden al universo cultural quechua.

En la metáfora siguiente, otro aspecto es reanalizado, a saber, la cuantificación.

#### (C) LOS ESTADOS DE ÁNIMO SON CANTIDADES

*Achka kusişqam*

Sig. Lit. : «Bastante alegre»

Sig. Fig. : Muy alegre

El ejemplo ilustra que los estados de ánimo pueden ser reanalizados como objetos y, por tanto, posibles de ser contabilizados. El pensamiento quechua permite que en la manifestación del estado de ánimo *kusi* 'alegre' este se cuantifique por la presencia del cuantificador *achka* 'bastante' en la expresión, con lo cual el referido concepto es medible. Dicho ello, se plantea la metáfora conceptual siguiente: LOS ESTADOS DE ÁNIMO SON CANTIDADES.

#### D) EL AMOR ES UNA UNIDAD

*Warmiywan rakinakurquniñan.*

Sig. Lit. : «Con mi mujer ya me separé».

Sig. Fig. : He terminado mi relación con mi mujer.

La expresión revela la manera en que los sentimientos son culturalmente conceptualizados por los quechuahablantes del dialecto ayacuchano. Específicamente, el amor se entiende como si fuera un objeto y, por tanto, como una propiedad de ellos: su *unidad*. Es así como el pensamiento quechua permite estructurar la consumación de una relación sentimental como una propiedad posible de los objetos: su *separación*. Esta concepción resulta -en la cultura quechua- por el uso del verbo *raki* -y 'separar'. Separarse de una persona es acabar la relación con esta. Así, la metáfora conceptual EL AMOR ES UNA UNIDAD representa el matiz cultural referido a las relaciones sentimentales concebidas por el quechuahablante.

#### 2.2.2. Localidad en las entidades inmateriales

El conjunto de expresiones que exponemos a continuación muestran el modo en que las entidades inmateriales adquieren existencia física. Esta adquisición es posible en tanto la localidad suponga la materialización de las entidades inmateriales.

#### (A) LOS EVENTOS SON LUGARES

*Manachayqa yaykusunchik atipanakuymán.*

Sig.Lit.: «Entonces entremos a competencia».

Sig. Fig.: Entonces hacemos la competencia.

En el contexto cultural andino, los concursos o las rivalidades -con el propósito de lograr algún fin- son materializados si se entienden como una locación. En este sentido, el concepto *atipanakuy* 'competencia' se comprende culturalmente como un lugar al que se aspira llegar. En el discurso quechua es posible que el quechuahablante marque el inicio del concurso. El sistema

quechua permite semantizar este concepto, en primer lugar, a través del verbo *yakuy* 'entrar' y, en segundo lugar, por medio del sufijo direccional *-man* 'hacia, a', lo cual evidencia que la meta del trayecto es un lugar. Presentamos a continuación el esquema de la referencia:

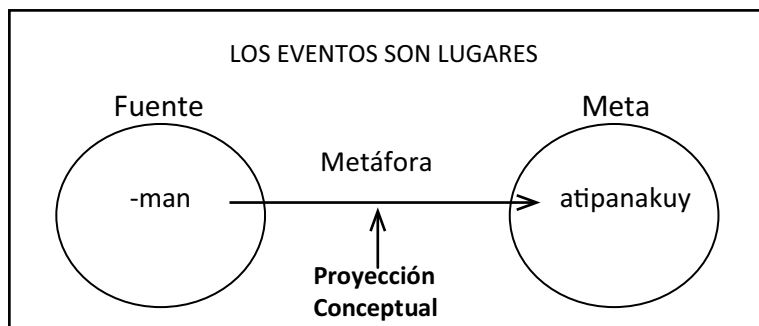


Fig. 5. Localidad en las entidades inmateriales

#### (B) LAS EMOCIONES SON LUGARES

*Ñuqataqa kay pinqakuymanni churawanki.*

Sig. Lit. : «A mí hacia esta vergüenza me pones».

Sig. Fig. : Me pones en esta situación vergonzosa.

El ejemplo presenta un escenario en el que las emociones son concebidas culturalmente como lugares. La *vergüenza* se conceptualiza como un lugar en el cual el quechuahablante expresa la situación con respecto a tal estado. Se comprueba esta manera de concebir las emociones en la cosmovisión andina cuando se emplea el verbo *chura -y* 'poner' y el sufijo direccional *-man* 'hacia, a', con lo cual el estado referido se reinterpreta en el discurso quechua como una locación.

#### 2.2.3. Dimensionalidad en las entidades inmateriales

El conjunto de expresiones que mostramos a continuación deja evidencia que las entidades inmateriales son reanalizadas como materiales en tanto pongan de manifiesto cierto grado de dimensionalidad.

##### (A) EL TIEMPO CRONOLÓGICO ES DIMENSIONAL

*Hatunñam kanki mayllapipas llamkayñayá.*

Sig. Lit. : «Grande ya eres, trabaja en algo».

Sig. Fig. : Ponte a trabajar, ya eres adulto.

La expresión pone de manifiesto la manera en que el tiempo cronológico está siendo conceptualizado por el quechuahablante. El modo singular en que la cultura andina expresa el tiempo cronológico es través de un concepto dimensional. En el empleo del adjetivo *hatunñan* ‘grande’ se observa que la edad se entiende a partir de la dimensionalidad. Presentamos a continuación el esquema:

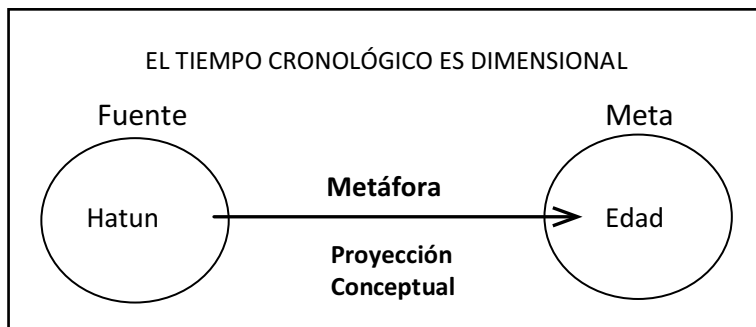


Fig. 6. Objetivización en las entidades inmateriales

### (B) LAS EMOCIONES SON DIMENSIONALIDADES

*kananqa hatunllañam llakiy*

Sig. Lit. : «Ahora ya es grande mi pena».

Sig. Fig. : Ahora me siento muy triste.

En este caso, el concepto de *llaki* ‘pena’ se comprende como si fuera una entidad material pasible de atribuírsele dimensión. Esta atribución se verbaliza en el sistema quechua por medio del uso del adjetivo *hatun* ‘grande’; por ello la interpretación del estado de ánimo –en el que la tristeza es profunda– se patentiza en el quechuahablante.

## 3. Conclusiones

Las metáforas ontológicas en el quechua ayacuchano se manifiestan a través de procesos conceptuales diversos, es decir, por medio demecanismos como la personificación y la cosificación. Estos procesos suponen la internalización de conceptos imaginísticos con los que el quechuahablante confiere ciertos atributos a las entidades carentes de vitalidad y existencia física en la cosmovisión andina, con lo cual se patentiza un trazo invariable entre lengua



y cultura quechua. Este trazo demuestra la manera en que la complejidad se simplifica en el habla y pensamiento quechua.

Las metáforas ontológicas analizadas en el discurso quechua evidencian una serie de características propias de la cosmovisión andina. En lo concerniente al proceso de personificación, ellas cristalizan una relación directa y compacta entre las entidades carentes de vitalidad y animicidad. Las metáforas que están referidas al proceso de cosificación permiten constatar en el quechua (en tanto sistema y cultura) tres maneras en que la materialización es posible: objetivización, localidad y dimensionalidad.

Finalmente, las expresiones metafóricas quechuas de naturaleza ontológica constituyen una parte de la evidencia empírica para sostener el modo en que el quechua hablante expresa y concibe su entorno inmediato. Es decir, estas expresiones permiten interpretar la realidad en la que intervienen mecanismos cognitivos variados. Dichas expresiones forman parte del acervo cultural de los hablantes quechuas y están presentes permanentemente en su discurso cotidiano.

## Referencias bibliográficas

- CALVO, Julio (1993). *Pragmática y gramática del quechua cuzqueño*. Cusco: CBC.
- CUENCA, M. y Joseph Hilferty (1999). *Introducción a la lingüística cognitiva*. Barcelona: Editorial Ariel S.A.
- LAKOFF, George y Mark Johnson 1988 [1980]. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- PARKER, Gary (1965). *Gramática del quechua de Ayacucho*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- SOTO, Clodoaldo (2012). *Diccionario funcional quechua – castellano – inglés*. Perú: Lluvia Editores.
- TORERO, Alfredo (1964). *El quechua y la historia social andina*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- TORERO, Alfredo (2001.). *Idiomas de los Andes. Lingüística e Historia*. Lima: Editorial Horizonte e IFEA.



**Escucho para que me oigan.  
La conquista del Perú (1748) de Fray Francisco del  
Castillo y el gremio de los naturales**

MARTHA BARRIGA TELLO  
*Universidad Nacional Mayor de San Marcos*  
*martha\_barriga@yahoo.com.ar*



**Resumen**

Se estudia *La conquista del Perú* (1748) obra del criollo fray Francisco del Castillo y Tamayo OM, conocido como “El ciego de la Merced”. Nuestro objetivo, en primer término, es destacar el sutil valor reivindicativo de la obra que fue encargada por la comunidad indígena al clérigo mercedario en una fecha significativa como fue la coronación del nuevo rey Fernando VI. El análisis, luego, nos permitirá comprobar que obras como *La conquista del Perú* fueron el síntoma de un nuevo espíritu, compartido por muchos.

**Palabras claves:** Francisco del Castillo y Tamayo, *La conquista del Perú*, Literatura de la Colonia, Teatro colonial.

**Abstract**

In this article is studied *The conquest of Peru* (1748) by Fray Francisco del Castillo and Tamayo OM, known as “The blind of La Merced”. Our first purpose is explain the subtle protest value of the work that was commissioned by the Indian community to mercedario cleric in a significant date as it was the coronation of the new King Ferdinand VI. The analysis allow us to check that works like *The conquest of Peru* were a symptom of a new spirit, shared by many.

**Keywords:** Tamayo and Francisco del Castillo, *The Conquest of Peru*, Literature of the Colony, Colonial Theatre.

Fray Francisco de Paula del Castillo y Tamayo O.M. (2/04/1716 - diciembre 1770)<sup>1</sup> es uno de los autores criollos más prolíficos de la época virreinal. Conocido como “El ciego de la Merced”, sus obras comprenden el drama, la poesía y la traducción. Fue hijo de la limeña Jordana Tamayo de Salazar y del poeta español Luis del Castillo y Andraca que radicó en el Perú desde 1701 y, después de ser Corregidor de Piura y luego de Saña, se estableció en Lima donde instaló una imprenta en la calle Mercaderes, hasta su muerte en 1733. Esta circunstancia, así como el de tener un preceptor que su padre buscó para él por un serio problema de visión que no le permitió asistir a una instrucción regular, facilitaron que Francisco estuviera próximo a la experiencia literaria que cultivó con éxito desde muy joven. La misma que continuó cuando ingresó a la Orden de La Merced como hermano lego en 1734 y en la que, después de superar varios inconvenientes, emitió sus votos el 7 de enero de 1741 (Lohmann, 1945:416-417; Aparicio 2001:458).

En un documento del 9 de septiembre de 1751 figura su nombre en la nómina de religiosos en la que se consigna que contaba con treinta y dos años de edad y diez y siete en la Orden (Barriga, 1944: 241). Sus cualidades literarias fueron reconocidas por su tiempo. Este hecho se advierte especialmente en la opinión que, años después de su fallecimiento, ofreció Ignacio de Castro cuando al referirse a sus habilidades señala lo siguiente: “Bastábale oír un asunto, por elevado que fuese, para encaminarse sin desvío a todo el centro” (Aparicio 2001:259). Esta mención, sobre la capacidad de comprensión de lo medular de asuntos complejos, me interesa particularmente para situar la postura de Castillo en el contexto de su época y respecto a la obra que se tratará aquí.

Entre los textos vinculados a la conquista de América y, específicamente a la del Perú, Sabine Fritz, de la Universidad alemana de Giessen, incluyó en su artículo “La justificación de la muerte del inca Atahualpa en el teatro español de los siglos XVIII y XIX” (Fritz 2009: 229-252), la obra del criollo fray Francisco del Castillo y Tamayo OM, *La conquista del Perú* (1748). La autora solamente identifica cuatro obras con esta temática en España y América pues, aunque se menciona a doce en diversas fuentes, no le fue posible localizarlas. Aparte de dos en el siglo XVII en España, una de Tirso de Molina y otra de Luis Vélez de Guevara, la de Castillo es la más antigua de ellas que puede encontrarse. Lo especial de la obra del fraile mercedario es que fue escrita en Lima a mediados del siglo XVIII a propósito de la festividad por la coronación de Fernando VI, y con la singularidad de que fue encargada por el gremio de los

1 Para su nacimiento: Guillermo Lohmann Villena (Madrid 1945:413), quien encontró la partida de bautismo en la parroquia de San Marcelo (Libro 5º de Bautismo de Españoles 1701-1720, f.115 v); y *La Gaceta* de Lima del 27 de enero de 1771 para su muerte: Aparicio 2001:458.

naturales, “manifestando en ella su cordial, reverente obsequio” (Debarbieri 1996:219)<sup>2</sup>.

La fuente reconocida para los datos que la obra aporta fue los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso de la Vega, que por entonces era base de las reivindicaciones de la nobleza indígena andina. Esta pieza, incluida en la obra que Rubén Vargas Ugarte le dedicó a Castillo en el tomo II de sus *Clásicos Peruanos* (Lima, Studium 1948), fue estudiada posteriormente por Concepción Reverte Bernal quien en 1983 publicó “Notas para un estudio de la ‘Mise en scene’ de una comedia histórica hispanoamericana: *La Conquista del Perú*, de Fray Francisco del Castillo (Lima 1716-1770)” (Reverte 1983:115-128). Para el análisis que ofreceré he consultado la transcripción de César A. Debarbieri incluida en la *Obra Completa de Fray Francisco del Castillo O.M. “El ciego de la Merced” 1716-1770*.

El objetivo de este somero estudio es conocer la posición de la comunidad indígena con caudal suficiente para encargar una obra para una fecha significativa, como fue la coronación del nuevo rey Fernando VI, y encontrar la posible opinión sobre el hecho representado tanto en ella, como cliente aceptante del encargo, como en el escritor, partícipe de una comunidad religiosa con fuerte arraigo criollo. La motivación de este estudio también es que, en *Los júbilos de Lima* (1755), de Francisco Ruiz Cano y Galeano, los naturales tuvieron una presencia relevante en las festividades por la inauguración de una sección de la restauración de la catedral limeña y Fray Francisco del Castillo la describe con un conocimiento amplio de su cultura, aunque sin considerarla próxima pues frecuentemente añade la frase “del uso de ellos”, así como procura distanciarse del gusto que conducía el vestuario, las danzas y la música que la comunidad nativa presentó en la fiesta.

La obra de Castillo está estructurada en jornadas, y estas en cuadros que permiten al espectador ideal conocer distintos aspectos de la historia que se pretende representar, y que se solucionan con la simple entrada o salida de escena de los personajes involucrados. No se alude a una escenografía específica y, de acuerdo a las acotaciones, algunas de las acciones de corte masivo se escuchan fuera de la vista del espectador. La trama central no es específicamente la conquista, sino una historia de amores que se conduce entre la equivocación y el engaño y que culmina al final de la obra de manera felizmente resuelta. Sin embargo, este juego de apariencias y desengaños, en algún caso de aceptación de lo negado por inevitable y por no haber solución distinta, bien puede extenderse a la relación social que conducía a los grupos involucrados a mediados del siglo XVIII en el virreinato, y especialmente en su capital. Un

2 En adelante para lo referido a *La Conquista*, me limitaré a citar el número de página de la versión de César Debarbieri. Ver bibliografía.

consentimiento motivado por la conveniencia antes que por la persuasión y que no evidencia lazos sólidos pero sí convicciones firmes.

Aunque trata de la “conquista”, la comedia no es un panegírico a los españoles, ni es precisamente la descripción de la conducta entre los hermanos rivales por la herencia imperial, ni el comportamiento de ambos respecto al invasor, algo que hubiese sido interesante para el momento en el que fue escrita, sino los argumentos que, expresados por ellos mismos, se presentan en el subtexto.

La historia de amores que cruza la pieza es un reflejo del motivo principal y no relevante por sí misma. En la loa inicial, un personaje denominado “La Nación peruana” comparte escenas con la Fama, Europa, el Regocijo, la Nobleza, el Amor, la Dicha, la Obligación y la Música. Está vestida “de india” y su aparición parece desconcertar a los otros personajes, al punto que la Música debe aclarar que es la “Nueva Castilla”, unida a Europa en la celebración por amor al rey, lo que el personaje Europa niega porque al no conocerlo, mal haría en declarar amarlo. La representación del rey por intermedio del virrey zanja la cuestión, aunque no la actitud antagónica de Europa, que termina por admitir que la Nación peruana sustenta su derecho en el “ingenio, /y tanto que por él vales /mucho más precio en mi aprecio” (207), aunque insiste en denominarla “India” para distinguirla de sí misma (208). La Nobleza, que se puede identificar como peruana, acude en apoyo de la Nación Peruana recordando su condición de “noble” mediante los matrimonios previos con españoles que también lo eran. Y declara a Europa, “Yo soy contigo tan una/ que la separación niego, porque la unión de la sangre/ casi identidad se ha hecho” (211). Europa, finalmente, la reconoce como “Nación excelsa” (212) y continúa la celebración en armonía.

A poco de culminar la Loa, la Nación Peruana explica que en la comedia que seguirá “ha de representarse la lealtad y el rendimiento/con que la Nueva Castilla/ con las armas del afecto,/ libre quiso sujetarse/ al augusto hispano gremio” (217). Esta mención a la libre decisión de haber tomado el vasallaje ha sido interpretada por la crítica como intencionada, para minimizar la acción que llevó a los españoles al poder y por la cual declararon siempre gran orgullo. No será la única alusión que se orienta en sentido distinto a lo que parece señalar el texto.

Huayna Cápac inicia su intervención resaltando los valores con los que fue favorecido el Perú por los dioses, en magnitud territorial y riqueza (220-221). Hace entrega del reino a sus hijos y, con la convicción de lo implacable de los vaticinios, declara el beneficio que les traerá rendirse ante el invasor (254). Atahualpa y Huáscar, manteniendo su rivalidad y mutua desconfianza, aparecen a su vez como individuos apegados a su religión, respetuosos de sus ritos y, en concordancia a las disposiciones de su padre, convencidos de la verdad de

lo que los dioses, presuntamente enojados, han predestinado para el Imperio a través de los oráculos, su caída. Su actitud es por tanto profundamente creyente, aunque en sentido distinto al del invasor. Otro tanto sucede con los súbditos, enterados del augurio, que se postran confirmando el poder de la cruz.

En una secuencia, y ante la sorpresa de Hernando Pizarro y Hernando de Soto que lo visitan, Atahualpa se muestra amable y obsequioso, e incluso instruye a los suyos acerca de la apariencia del dios Viracocha que se personaliza en ellos (322), lo que no duda en comunicarles, “pues a mi dios Viracocha/ en vuestras personas veo” (323). Atahualpa, como si hablara para sí mismo, se dirige a los “Varones claros y excelsos,/ claros por hijos del Sol,/ excelsos por ser del cielo” (326) Hernando de Soto y Hernando Pizarro. En lo que sigue se infiere que los admite en tanto forman parte de su creencia personal, los presume seres celestes descendientes del Sol, así como porque respeta la disposición paterna. Después de alabar su presencia les reprocha y denuncia por la depredación del territorio, los hurtos y las muertes, “las fatalidades y estragos” que ocasionan, y que acepta en tanto comprende y admite que eran acciones emprendidas por decisión divina (327). El Inca señala irónicamente:

Por tanto, podeis hacer/  
 lo que fuere gusto vuestro/  
 de nosotros, *pues nosotros/  
 libre ofrenda nos hacemos; /*  
 que harta gloria será nuestra/  
 morir en manos de aquellos/  
*que, aunque inhumanos nos maten,/*  
*por divinos los tenemos /*  
*y veneramos, juzgando /*  
*que son de dios mensajeros./*  
 Que él sin duda os mandaría/  
 los estragos que habéis hecho,/  
 pues como sin culpa nuestra /  
 contra nosotros se hicieron, /  
*infiero ser estas penas/*  
*por delitos contra el cielo,/*  
 (...) que si del dios Viracocha/  
 lo que hicisteis fue precepto,/  
*con él estamos conformes,/*

aunque ejecutéis lo mismo/  
 con nosotros; solo os pido /  
 y con súplicas os ruego/  
 que con piedad a los míos/  
 los miréis, pues es muy cierto/  
*que mi muerte será vida /*  
*como queden vivos ellos (328-329).*

Atahualpa ofrenda el imperio en condición de martirio y utiliza el término “inhumano”, que correspondería a su experiencia referida a la entrada hispana, pero inmediatamente lo vincula a lo “divino”, restándole fuerza a la denuncia. Luego, atribuye la responsabilidad de los actos que venían perpetrando los españoles en el territorio con una posible orden de Viracocha, por lo que no serían directamente responsables, sino la mano del castigo divino. Una doble interpretación permite este discurso. Una, por la que el Inca exime a los españoles de responsabilidad por las tropelías pasadas, presentes y futuras, y otra, por la que se libera a sí mismo por la acción de entrega que está próximo a realizar traicionando su condición. En ambos casos la ironía es manifiesta tanto en la lectura como en su posibilidad oral. El texto autoriza esta interpretación porque evidencia que no hay entendimiento entre las partes que intervienen en este encuentro, se comprende mal el gesto y se profundiza la confusión por la inadecuada traducción de la lengua. Esto desvirtúa el que Atahualpa hubiese aceptado la superioridad de la cultura del extranjero (Fritz 1009:239), la acepta por disposición divina, no por convicción.

Queda claro que cada grupo en el encuentro desarrolla su discurso para sí y mantiene lo previsto sin variación ni conciliación. Atahualpa se ofrece y entrega su gobierno con prodigalidad sospechosa, y en el contexto de la época, no creo que este punto haya pasado desapercibido a los espectadores. Otro tanto sucede con los españoles que malician de su gesto amable, y desconocen el razonamiento que lo acompaña. La misma condición se presenta en la entrevista del Inca con Vicente de Valverde pero, en esta oportunidad, Atahualpa señala expresamente la dificultad de la inadecuada traducción, así como es consciente de la manipulación del intérprete (336). Antes de su captura el Inca se rinde, conscientemente, respondiendo al vaticinio. Parece abandonarse, no por certidumbre sino por su profunda creencia en su propia fe (336-337). Así, exhortará a sus súbditos a seguirlo, aunque sospecha que hay “misterios escondidos” en las leyes españolas, y anota una advertencia a los suyos: “Ahora conoceréis / si la ley de Jesucristo/ es verdadera o falsa” (338), en el sentido de que así como se desintegró la religión propia, había que someter a juicio la ajena, lo que es



inmediatamente refutado por las voces fuera de escena (338). En respuesta, Atahualpa se bautiza. Rumiñahui es entre los presentes el que, rebelde, no acepta hacerlo y decide retirarse a Quito. Los hechos de Cajamarca que culminaron en la posterior muerte de Atahualpa se deducen del texto, pero no se materializan en escena.

Un detalle significativo es que el único personaje que parece mantenerse alerta, consciente del error en el que están incurriendo el Inca y el pueblo que lo sigue en su conducta ante el invasor, es el runa Llupanguillo, un hombre común, sirviente de Rumiñahui que a su vez lo es de Huascar, cuyo único recurso para mantenerse vivo es convertirse en bufón de alguno de los ambiciosos hermanos. Llupanguillo advierte los despropósitos que se están cometiendo y es como la consciencia colectiva que puede proyectarse ante el peligro, pero que no tiene la autoridad para hacerse escuchar. Bien se le evidencia a él mismo cuando, por bromear, se hace pasar por el Inca quien al descubrirlo, y arrojarlo al suelo con violencia, lo califica de “Bárbaro sin reflexión ... sujeto bajo” (330), y lo condena a muerte. No se llega a cumplir la sentencia pues es él quien cierra la comedia señalando “que en el teatro se ha visto/ la conquista del Perú;/ muchos yerros ha tenido/ mas no se espanten que el poeta/ dicen que a tientos la ha escrito,/ y así, porque de limosna/ se le pueda dar un vitor,/pues es discreto el senado,/no se dé por entendido” (340).

La alusión a la ceguera o miopía del autor releva de una interpretación sesgada, pues se extiende a la focalización de su escrito. Castillo mantiene la distancia en las acotaciones y no puede suponerse que está a favor de una u otra postura, pues si bien los españoles no comprenden la intención de Atahualpa de entregarles el imperio, sí se muestran gratamente asombrados por su calidad de soberano y la riqueza de sus territorios. Castillo cuando se refiere a la nación indígena cuida de acotar: “entre los indios se tenía” o “la que ellos tejían” (318), una actitud de diferenciación que también se encuentra en Francisco Antonio Ruiz Cano.

La obra de teatro fue aceptada por los clientes que la encargaron, el gremio de los naturales, y no pareció causar malestar en su representación, que es una posibilidad sostenida por Reverte debido a que en el texto se indica “comedia famosa”, condición que solamente se reconocía a aquellas que se llevaban a escena. También es significativa la ocasión en la que se ofreció y la fecha de la misma. No considero, como señala Fritz, que la obra se inscriba en el contexto de minimizar las acciones de conquista, y denunciar la marginación criolla de la administración española. Es cierto que a los conquistadores se les muestra ambiciosos e inescrupulosos, pero es distinta la posición de los clientes que encargaron la pieza. La loa orienta la lectura. Lo que se reivindica es la nobleza de los naturales, su condición civilizada, pues en la obra participan de

los mismos principios que conducían la acción española. El Inca se comporta como un soberano por derecho y distinción, así lo reconocen los españoles y por ello mismo dudan de su rápida aceptación a dejar su dominio en manos de extranjeros. Incluso, también entre sus súbditos se presenta la rivalidad amorosa basada en el galanteo y el honor, en nada diversa a la de los seres considerados como civilizados. Posiblemente *La conquista del Perú* no sea un manifiesto nacionalista explícito, porque involucró solamente a un sector de la nación peruana, pero es un síntoma de la percepción que se tenía del Perú como ente comprometido con su condición culturalmente autónoma. Es una obra sutilmente reivindicativa, en la que se destaca que los principios que regían el gobierno anterior a la incursión española, no tuvieron una orientación intrínsecamente diferente a la que se pretendía haber implantado en su territorio como novedosa (Barriga Tello 2003)<sup>3</sup>.

Igualmente, en el discurso de Atahualpa a los españoles, no puede obviarse los versos "...solo os pido /y con súplicas os ruego/ que con piedad a los míos/ los miréis, pues es muy cierto/ que mi muerte será vida / como queden vivos ellos" (329). Atahualpa previene la supervivencia de su stirpe y cultura en sus descendientes, precisamente quienes estaban rindiendo homenaje al nuevo rey con esa representación, una poca sutil confirmación de la intención reivindicativa que en términos generales tiene la pieza. Es significativo que esta obra tuviera libre curso en la celebración real, fuera celebrada y que haya permanecido.

También lo es, y solamente para confirmar la posible orientación del autor, uno de sus *Romances*, el Nº 5, titulado "Conversación de un Negro, mayordomo de chacra, con un Indio Alcalde de Camaroneros, en la calle de los Borricos". En este, un indio decide emigrar hacia el Ande porque "después de cincuenta años,/ entre españoles viviendo,/ le han pagado estos tan mal,/ que tiene a su nombre miedo" (952)<sup>4</sup>, pues no había logrado establecerse a pesar de sus múltiples intentos. En su recorrido sobre una débil mula, Nicolás Quispe, Alcalde de camaroneros, se encuentra con el negro Miguel Torres que lo hacía sobre un brioso y ricamente enjaezado caballo. Le cuenta sus decepciones y sus esfuerzos, " Bien sabe U. que he corrido/ en este infeliz tiempo/ cuantos humildes oficios/ dio la suerte a nuestro gremio./ Yo fui Pastor, a pesar / de mi regio nacimiento,/ mas también lo fue David/ y siéndolo, empuñó el cetro" (953). Nicolás lo había intentado todo y, a pesar de su honradez y lealtad, o tal vez

3 En este artículo, el análisis de testimonios del siglo XVI evidencian la profunda convicción autónoma del pueblo peruano, y su certeza de ser parte de un imperio por derecho y equivalente al europeo.

4 Debarbieri declara que se ha transcrito la versión que publicó Rubén Vargas Ugarte SJ en el tomo II de *Clásicos Peruanos*, que dedicó a Castillo (Lima, Studium, 1948) limitándose a subsanar errores de impresión. Se citará de la versión de Debarbieri.

por ello mismo como deja entrever, había encontrado desconfianza y rechazo cualquiera fuera el oficio que emprendiera entre los posibles para su “gremio”, un elemento que signa una primera alusión a la discriminación por el trabajo. Significativamente, Nicolás se reconoce de origen noble, condición que podría haber evitado sus intentos, pero alude en comparación a David, reconociendo que el oficio no hace al hombre, no lo desmerece en su honor. Sus desgracias, incluso, lo habían llevado a pasar un tiempo en la cárcel de Corte, falsamente acusado. En un momento se queja del sistema, que lo aparta como a extranjero sin reconocer su derecho de origen ni sus valores:

Y siendo, gracias a Dios,/  
 yo natural de estos Reynos/  
 me hubieran hecho alemán/  
 por reputarme extranjero./  
 Porque veo que a los Indios,/  
 No sé con qué fundamento,/  
 Les levantan testimonios/  
 de mayor gravedad que estos./  
 Y ellos solamente son/  
 Los idólatras perversos/  
 Con mayor obstinación/  
 Que las del ingrato hebrero./  
 Y las tres partes y media/  
 De nuestro vasto universo,/  
 Por varios modos incurren/  
 En tan execrable yerro./  
 Sólo a ellos se les imputa/  
 El delito de ser ebrios,/  
 Vicio que se le atribuye/  
 Al mundo, según su tiempo/  
 (...)  
 a ellos solos se atribuye/  
 lo falaz y lo embustero/  
 cuando Dios ha declarado/  
 en todo hombre este defecto (957-958)

Quispe no continúa porque, displicentemente, lo interrumpe Torres que, al tiempo de darle la razón en todo lo que ha expresado, “todo es infalible y cierto”, le reprocha la conducta de su nación.

Bien sé que la voz primera/  
Que pronuncia el niño tierno/  
Es: perro indio, perro cholo/  
Y otros elogios como estos/  
Pero conozco también/  
Que siempre las voces fueron/  
Los signos más evidentes/  
De lo que abunda en el pecho (959).

Torres señala que la actitud de los blancos contra el indio era el querer evitar una posible vinculación con él por la sangre, ante el peligro de ser identificados como mestizos, circunstancia que era claramente advertida por los naturales. “Este vicio es necesario /en la mayor parte, puesto/ que de la conquista debe/ reputarse como efecto,/ porque los conquistadores/ tienen por baldón horrendo/ ser conquistados, al modo / que el vencedor ser trofeo (...) pero en los que ha sucedido /champurreando con mezcla, a estos /es una acción vergonzosa/ y llena de vilipendio. (...) creyendo que de esta suerte/ se acreditan de no serlo/y que están de imputación /de indios viles a cubierto;/ y así he oído a muchos indios /que estos reproches oyendo,/ vuelven caquinos de risa/ en pago del sentimiento/ y dicen en tono bajo:/ lo que eres me dices, necio”(959). Nicolás Quispe no se había percatado de esta situación, por lo que los versos de su queja no estuvieron orientados a suscitar compasión, sino a advertir de un hecho concreto.

Miguel Torres también le revela que la situación distinta de la relación de los españoles con su raza era que, al contrario de los indios que se mostraban tristes, melancólicos y serios, ellos no ofrecían resistencia, se adecuaban a todo servicio, los complacían, encubrían sus debilidades y, de este modo, lograban beneficios en otras circunstancias impensables (961). Torres tiene una postura que aunque cínica y desvergonzada, pues se basa en el engaño y el disimulo tanto como aprovecha las situaciones sin el menor escrúpulo, no puede censurársele pues la esgrime como efectivo medio de supervivencia ante una circunstancia que necesitaba de respuestas hábiles, “con que es así, buen Nicolás, /que es cornudo argumento/ y han de mudar de sistema/ o reventar, que no hay remedio” (961) concluyó Miguel Torres, y se marchó. Quispe, al contrario, actuaba correctamente, seguía las normas y era honrado, por lo que generaba

desconfianza y se convertía en un peligro, no solamente por lo que significaba el vínculo de sangre, sino porque compartía valores coincidentes con los de un sector social que no estaba dispuesto a tratarlo en nivel de igualdad y convertirlo en par. Es la condición de lealtad que presenta Lluquanguillo y la nobleza que muestra Atahualpa que, en contra de su natural condición de autoridad y poder, se decide por el bien del colectivo en desmedro propio, aunque tiene la aspiración de permanecer en la supervivencia de los suyos.

El gremio de los naturales confió bien en Francisco del Castillo. El lego mercenario conocía de la intolerancia y de los conflictos que debía enfrentar una persona a quien, relegándose injustamente a una posición de minusvalía, se le pretendió negar los derechos de sangre, de posición y de decidir de acuerdo a sus convicciones. Él enfrentó una situación dramática que, considerando la certeza que tuvo en su capacidad y siendo reconocido como un personaje excepcional por sus contemporáneos, debió coincidir con la experiencia del Gremio de Naturales. *La Conquista del Perú* es una pieza de convicción y, junto a la opción abierta que deja el romance Nº 5, convida a reflexionar, a tomar consciencia de la propia condición y decidir. En un momento significativo para la historia posterior del Perú, *La Conquista del Perú* fue escenificada y celebrada. El Gremio de los Naturales y Francisco del Castillo fueron escuchados.

## Referencias bibliográficas

- APARICIO, Severo O.M., (2001) *La Orden de la Merced en el Perú. Estudios Históricos*. Tomo II. Cuzco: Provincia Mercedaria del Perú.
- BARRIGA, Víctor M. OM. (1944) *El Templo de la Merced de Lima. Documentos para la Historia del Arte*. Arequipa: Establecimientos Gráficos la Colmena, S.A.
- BARRIGA TELLO, Martha (2003) "El arte en el origen de un desencuentro: Dos imperios en el Perú del siglo XVI" en *Patio de Letras*, Año I, Vol. I, Lima; pp. 71-79.
- DEBARBIERI, César A. (1996) "Introducción" en *Obra Completa de Fray Francisco del Castillo Andraca y Tamayo O.M. "El ciego de la Merced" 1716-1770*. Lima: Edición de César Debarbieri.
- FRITZ, Sabine (2009) "La justificación de la muerte del inca Atahualpa en el teatro español de los siglos XVIII y XIX" en Floeck, Wilfried y Sabine Fritz (editores) *La representación de la Conquista en el teatro español de la Ilustración hasta finales del franquismo*. Hildesheim. Zurich. New York, Georg Olms Verlag; pp. 229-252.
- LOHMANN Villena, Guillermo (1945) *El Arte Dramático en Lima Durante el Virreinato*. Madrid: Escuela de Estudios Hispanoamericanos de la Universidad de Sevilla.
- REVERTE BERNAL, Concepción (1983) "Notas para un estudio de la 'Mise en scene' de una comedia histórica hispanoamericana: *La Conquista del Perú* de Fray Francisco del Castillo (Lima 1716-1770)" en *Anales de literatura hispanoamericana*, 12; pp. 115-128.



# ***La casulla de los apóstoles: una casulla de imaginería en la catedral de Lima***

EMMA PATRICIA VICTORIO CÁNOVAS  
*Universidad Nacional Mayor de San Marcos*  
*evictorioc@unmsm.edu.pe*



## ***Resumen***

La colección de ornamentos litúrgicos de la Basílica Catedral de Lima es de gran valor, a pesar de la fragilidad de los materiales y de su continuado uso. Estos ornamentos destacan por su singularidad, calidad técnica, cualidades estéticas y suntuosidad, manifestadas tanto en la selección de los materiales como en la riqueza de los temas iconográficos que ostentan, a la vez que reflejan las prácticas cristianas desarrolladas durante el período virreinal y los primeros años de vida republicana. A pesar de su importancia, estas prendas aún no han suscitado el interés de los investigadores y no se han desarrollado estudios al respecto. Esta es una primera aproximación.

**Palabras claves:** Ornamentos litúrgicos, casulla, iconografía, arte sacro, arte virreinal, arte textil, bordado, siglo XVI.

## ***Abstract***

The collection of liturgical vestments of the Basilica Cathedral of Lima has great value, despite the fragility of the materials and its continued use. These ornaments have persisted through the centuries and are distinguished by their technical singularity, aesthetic and luxury qualities, expressed both in the materials selection and the wealth of iconographic themes; at the same time reflecting Christian practices developed during the viceroyal period and the early republican life. However their importance, these garments have not yet attracted the interest of researchers.

**Keywords:** Liturgical vestments, chasuble, iconography, sacred art, colonial art, textile art, embroidery, sixteenth century.

## Introducción

La colección de ornamentos litúrgicos que forma parte del patrimonio artístico de la Catedral de Lima es de gran valor, a pesar de la fragilidad de los materiales y de su continuado uso. Estos ornamentos, que han persistido a lo largo de los siglos guardados en la cajonería de la sacristía, destacan por su singularidad, calidad técnica, cualidades estéticas y suntuosidad, manifestadas tanto en la selección de los materiales con los que han sido confeccionados, como en la riqueza de los temas decorativos que ostentan, a la vez que reflejan las prácticas cristianas desarrolladas durante el período virreinal y los primeros años de la vida republicana.

Si bien la Iglesia reconoció la belleza de los ornamentos litúrgicos, al proclamar que la persona estaba presente en la Iglesia a través de su trabajo convertido en ofrenda de amor, dejó sentado que no era trascendental el nombre del autor. Tampoco fueron apreciados como obras de arte, sino más bien como bienes de uso que debían cumplir dos objetivos fundamentales. En primer lugar estaban obligados a adecuarse a normas que determinaban su forma y función, y en segundo lugar, debían ostentar una serie de imágenes prescritas -por la propia Iglesia-, que eran fácilmente comprendidas por los fieles. Sin embargo, se trata de verdaderas obras de arte al servicio de la Iglesia dedicadas a la realización del culto, de manufactura anónima y de uso constante.

El conjunto de ornamentos litúrgicos que se usaba en las misas de pontifical se llama *terno* (imagen 1) y constaba de los siguientes componentes confeccionados en la misma tela y con los mismos bordados: una casulla, dos dalmáticas, capa pluvial, velo o paño humeral, tres estolas, dos manípulos, bolsa de corporales y un velo de cáliz, que debían ser de excepcional calidad.

Durante los primeros años del virreinato llegaron, enviados desde la metrópoli, los ornamentos litúrgicos confeccionados en las telas más finas. En la colección de la Catedral de Lima, los ornamentos litúrgicos correspondientes al siglo XVI son muy escasos, sin embargo se encuentran algunas piezas de este período que son de origen europeo, entre las que se destaca la *Casulla de los Apóstoles*<sup>1</sup>, identificada con ese nombre por los motivos iconográficos que ostenta.

## Breve historia de la casulla

La casulla es considerada el vestido más importante de la liturgia católica por su función, simbolismo y estética (Plazaola, 1965: 480), se usa para la celebración del sacrificio de la misa. No tiene costura a los lados y presenta una abertura central para pasar la cabeza, de tal modo que queda una mitad

1 Es interesante anotar que en la actualidad el modelo de la casulla de los Apóstoles está vigente, se produce y se puede encargar su confección.





Casullas



Dalmática



Capa pluvial



Manípulos



Estola

**Imagen 1:** Conjunto de ornamentos litúrgicos o terno. Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Víctorio C.

sobre la espalda y la otra sobre el pecho. También llamada planeta o *pianeta* hasta el siglo IV, deriva de la antigua *paenula* (o pénula) romana de uso común en el siglo III, que era un aditamento del traje profano. Estaba confeccionada de un tejido grueso y compacto, para brindar protección de la lluvia. Durante mucho tiempo conservó una forma muy amplia, semicircular y cosida adelante, con una abertura para sacar la cabeza. Su aspecto era el de un cono que llegaba hasta los pies, cubriendo todo el cuerpo, parecía una pequeña casa<sup>2</sup>. Esta forma dificultaba el movimiento de los brazos. Como vestimenta litúrgica se usó en occidente desde la segunda mitad del siglo IV (ERC<sup>3</sup>, II, 1951: 545-546), y es mencionada en el pseudo Germán de París y en el Concilio IV de Toledo<sup>4</sup> (Righetti, 1955: 545). Hacia los siglos X y XI se comenzó a recortar en la parte delantera, adquiriendo una forma semicircular que se abandonó pronto; luego, en los siglos XII y XIII, prevalecen las casullas acampanadas; más tarde, las romboidales, tan largas como anchas.

A partir del siglo XIII comienzan los cambios más importantes a consecuencia, especialmente, de las innovaciones introducidas en la celebración, como la *elevación de la Hostia*, momento en el que el ministro debe sostener la hostia con sus dos manos, sobre su cabeza, para que toda la congregación de fieles la vea. Las modificaciones se prolongaron hasta el XVI debido a la difusión del empleo de telas recamadas. Así la casulla se recortó y abrió en los lados quedando a manera de un ancho escapulario, cuyas partes, cada vez más rígidas y planas, colgaban sobre la espalda y el pecho. El modelo más recortado fue el español, conocido comúnmente con el nombre de guitarra o guitarrón, por sus contornos redondeados (imagen 2).

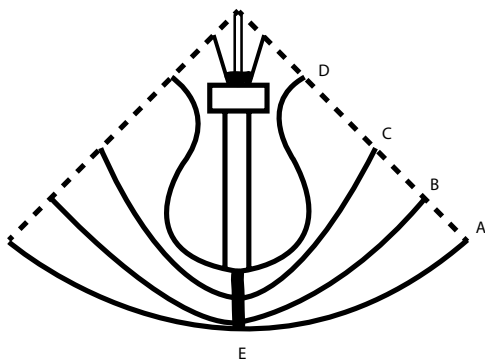


Imagen 2: Esquema que muestra el corte de la primitiva casulla hasta adquirir la forma de guitarra (Fuente: Plazaola, 1965: 481)

2 El término casulla proviene de *casula*, diminutivo del latín *casa*.

3 Las siglas ERC corresponden a la *Enciclopedia de la Religión Católica*.

4 El Concilio IV de Toledo se realizó en 633 y fue presidido por Isidoro de Sevilla.

Hasta el siglo XI la decoración de la casulla era variada, podía ser recamada o presentar en el centro de la parte posterior<sup>5</sup> una cenefa vertical (llamada columna), que se dividía en dos brazos oblicuos -como una "Y"- a la altura de los omóplatos, pasaba sobre los hombros, se unía sobre el pecho y bajaba por delante. Los temas más frecuentes fueron bustos de santos, inscritos en medallones; en el lugar de unión, Cristo, la Virgen o el Santo Patrono. Hacia el siglo XIII, en Francia, Alemania e Inglaterra, se usó la cruz de brazos horizontales en la espalda, mientras que en Italia se optó por una cenefa vertical simple en las dos caras, éste es el tipo que prevalece (imagen 3).

Para su confección se emplearon las telas más finas, especialmente la seda que en un inicio procedía de Alejandría, Damasco y Bizancio; durante la Edad Media fueron famosas las fábricas árabes de Sicilia y España; después del siglo XIII, los damascos, brocados y terciopelos de Génova y Venecia. Algunas veces se usó la lana y el algodón. Sobre las suntuosas telas se realizaba el bordado, perfeccionado en Oriente, el gusto por él fue llevado a Europa por los cruzados.

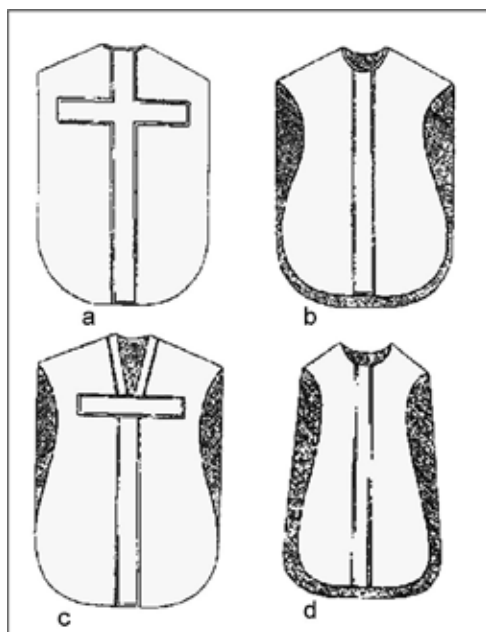


Imagen 3: Comparación de la forma y tamaño de las Casullas en diferentes países: a, b, Alemanas; c, Romana; d, Española. Fuente: <http://www.1911encyclopedia.org/Chasuble>

5 La espalda es la zona más importante de la casulla, allí se concentra la decoración ya que los sacerdotes tradicionalmente oficiaban la ceremonia litúrgica de espaldas a la asamblea, es decir, mirando en la misma dirección que el pueblo, hacia el retablo mayor, adosado al ábside.

El sacerdote lleva la casulla sobre los demás ornamentos sagrados (imagen 4). Fue considerada desde la Edad Media como símbolo de la caridad que reúne todas las demás virtudes, y también representa el yugo del Señor.



Imagen 4: Casulla. Fuente: <http://tradioetfides.blogspot.com/2009/11/las-vestiduras-sagradas.htm>

## Casulla de los Apóstoles<sup>6</sup>

Se trata de una casulla de procedencia española. En la actualidad tiene forma de guitarra<sup>7</sup> con ligeras escotaduras cóncavas en la mitad superior de la sección de la espalda, en la zona correspondiente a los brazos, que son un poco más amplias en la sección delantera. La parte inferior es redondeada, y sugiere que esta forma no es la original, debido a que la columna está recordada siguiendo este contorno<sup>8</sup>, en lugar de presentar terminación recta. Ha sido confeccionada en terciopelo de color rojo, cosido a mano. La columna está formada por una cenefa de imaginería bordada, característica del siglo

6 Ornamentos litúrgicos con características similares, tanto técnicas como formales, han sido estudiados por Francisco Romero Ortega (1989), Ana María Ágreda Pino (1998) y Manuel Pérez Sánchez (1999), quienes afirman que las prendas son originarias de España y que corresponden a la primera mitad del siglo XVI.

7 Sus dimensiones son 108 x 65cms.

8 Al describir una casulla del siglo XVI, de características muy similares, Pérez Sánchez menciona que su forma era por lo general de "líneas rectas" (Pérez Sánchez, 1999: 219). Este dato, sumado a la evidencia física constatada en el análisis material de la Casulla de los Apóstoles, permite tener la certeza respecto a su forma original.

XVI que ha sido aplicada en la parte central de ambas caras. Un galón delgado y dorado remata todo el rededor, y también forma las *clavi* que flanquean la columna.

La cenefa de imagería bordada está confeccionada en lino, y presenta una lista plateada muy delgada en los orillos paralelos a la urdimbre. Su estructura es de damasco con hilos de plata y seda de colores, con diversos motivos geométricos como rombos, rectángulos y semicírculos, así como motivos vegetales, que definen compartimientos rectangulares sucesivos dispuestos verticalmente, tres en la espalda y dos en el pecho, separados por una banda horizontal plateada, muy fina. Allí se enmarcan cinco hornacinas que en el interior presentan un personaje bordado<sup>9</sup>, claramente individualizado.

Cada una de las hornacinas está rematada con arco de medio punto apoyado sobre capiteles-imposta. La rosca del arco está decorada con cuatro rombos separados por tres círculos. Sobre el arco, en la parte exterior, hay motivos vegetales que se abren a cada lado formando una voluta que recuerda los grutescos *a candelieri*, y señalan un elemento central ligeramente trilobulado que forma el eje vertical.

Las hornacinas poseen un espacio interior que en el fondo presenta rombos divididos en cuatro. El pavimento del piso es ajedrezado de diferentes colores, en disposición oblicua para reforzar el efecto de perspectiva. Cada piso, sin embargo, posee un número diferente de cuadros y distinta combinación tonal.

El conjunto de motivos bordados denota gran expresividad y cada personaje ha sido individualizado. Las carnaciones, la vestimenta y los atributos de los personajes están bordados en punto de matiz; las carnaciones lo están con hilos de seda de colores y, tanto la vestimenta como los atributos, combinan hilos de seda de colores e hilos de oro. Los pliegues de las túnicas y de los mantos están trabajados de manera prolija sobre la tela, y logran efectos por la gradación de tonos. Los rasgos fisonómicos de los rostros están muy detallados y han sido *pintados a la aguja*, es decir que están bordados con hilos de seda de diferente color. Mediante puntadas muy finas se mezclan los diferentes matices llegando a producir un efecto parecido al que resulta del empaste de los colores aplicados con el pincel. El contorno, perfilado con cordoncillo de oro, plata y seda, intensifica el efecto de relieve.

9 Respecto a la ornamentación Pérez Sánchez afirma que “La imagería es [...] la protagonista de casi todas esas piezas. Se dispone en cenefas centrales, enmarcadas en capillets con arquitectura...” Asimismo indica que “la cenefa de la casulla del siglo XVI solía constar de dos capillets en el anverso y tres en el reverso.” También dice que “dicha imagería se concreta y distribuye de la siguiente forma: en el anverso, San Pedro, San Juan y Santiago, y en el reverso, San Pablo y San Bartolomé. Todos ellos se acompañan de sus característicos atributos...” (Pérez Sánchez, 1999: 219 y 221).

## Descripción formal

Dentro de cada hornacina, ocupando todo el espacio vertical, se encuentra la imagen de un Apóstol representado de cuerpo entero y de pie. Su rostro tiene barba, lleva el cabello largo, una aureola dorada alrededor de la cabeza que señala su santidad, viste túnica talar que deja ver los pies descalzos, y lleva un manto sobre los hombros. Con la mano derecha porta su atributo<sup>10</sup> característico, y con la otra sujeta un libro que alude al Evangelio; solo uno, el que está ubicado en la hornacina superior de la sección delantera, no tiene barba ni lleva libro y sostiene su atributo con la mano izquierda. Cada Apóstol está representado en primer plano y parece adelantarse del fondo a un espacio que se hace evidente por el tratamiento del piso.

En la sección de la espalda se reconoce, en primer término, a San Pablo. Su rostro está en posición de tres cuartos, se dirige hacia su derecha, su frente y aureola están mutiladas debido a la escotadura abierta para el cuello de la casulla. El Apóstol está vestido con una túnica roja y lleva una capa azul amplia que cubre sus hombros, forma pliegues que dejan ver sus manos, y termina en punta en la parte inferior. Con la mano derecha sujeta la espada, dirigida hacia abajo, mientras que con la izquierda sostiene el libro contra su cuerpo.

En la hornacina central, San Bartolomé mantiene la misma posición pero, a diferencia del anterior, su cabeza está ligeramente inclinada hacia abajo. Su túnica también es roja, sobre ella va una capa azul amplia que cae suavemente y forma pliegues que permiten ver sus manos. Con la derecha sostiene el cuchillo con la hoja dirigida hacia arriba, y con la izquierda un libro, pegado a su cuerpo.

San Andrés se ubica en la última hornacina. Su rostro está en posición de tres cuartos hacia su izquierda, ligeramente inclinado hacia abajo. Viste túnica roja y lleva una capa verde amplia que cubre sus hombros, cruza de manera horizontal su pecho y forma pliegues que dejan ver sus manos. En la mano derecha lleva la cruz en aspa que apoya sobre el hombro, mientras que con la izquierda sujeta un libro contra su cuerpo. No se aprecia el tercio inferior del Apóstol, tampoco el piso, debido a que la columna ha sido recortada para ser adaptada a la forma redondeada de la casulla (imágenes 1, 2 y 3).

---

10 La iconografía asignó a los Apóstoles sus atributos durante el siglo XIII (Becker, 2003: 52).



Imagen 1: Casulla de los Apóstoles (sección de la espalda). Siglo XVI. Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio C.



Imagen 2: San Pablo. Casulla de los Apóstoles (detalle de la espalda). Siglo XVI

Se observa la frente mutilada por la escotadura para el cuello. Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio C.



Imagen 3: San Bartolomé. Casulla de los Apóstoles (detalle de la espalda). Siglo XVI. Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio C.

La sección delantera presenta en el segmento superior a San Juan Evangelista, con el rostro en posición de tres cuartos hacia su izquierda. Está vestido con túnica amarilla, una capa bicolor, verde y roja, que cubre sus hombros y forma pliegues, sus manos están a la vista, con la izquierda sujeta un cáliz dorado<sup>11</sup> (imagen 4).

11 El cáliz alude al episodio en el que Aristodemos, un sacerdote pagano del templo de Diana, obligó a San Juan Evangelista a beber veneno de una copa (Schenone, 1992:528).





Imagen 4: Casulla de los Apóstoles (sección delantera). Siglo XVI Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio C.

En el segmento inferior está Santiago el Mayor, su rostro en tres cuartos se dirige hacia la izquierda. Ostenta el bordón<sup>12</sup> que sujeta con la mano derecha y está tocado con un sombrero. Tanto el bordón como el sombrero lo caracterizan como peregrino. Sobre el pecho lleva una amplia capa roja terciada que deja ver su túnica azul. No se aprecian sus pies, tampoco el piso, debido a que la columna ha sido recortada para ser adaptada a la forma redondeada de la casulla.

### Lectura iconográfica

El significado de una casulla con la iconografía descrita es claro. Como se recuerda, los Apóstoles fueron escogidos y comisionados por Jesucristo como embajadores, capaces de revelar Su palabra, y se caracterizaron por su humildad. La presencia de estos personajes, bordados en una casulla roja refuerza el sentido de humildad y caridad que debe tener el sacerdote para actuar *in*

12 O bastón del caminante.

*persona Christi*, así como la aceptación del yugo del Señor. El color rojo<sup>13</sup> representa el amor divino, de San Juan, los mártires y santos inocentes (Réau, 2000: 3, 92). Es usado en los días en que se celebra la Pasión de Jesús, el Domingo de Ramos, Pentecostés (fuego y vida), Viernes Santo, la Santa Cruz, confirmaciones y ordenaciones. También para celebrar el nacimiento de los apóstoles, los Evangelistas y la celebración de los mártires. Recuerda al Espíritu Santo. Es interesante anotar que, siguiendo la antigua costumbre oriental de usar rojo en los funerales, ha quedado en la liturgia papal la práctica de vestir el cadáver del sumo pontífice con casulla roja (Righetti, 1955: 562). El rojo está ligado al culto de la Santa Sangre y a la exaltación del cuerpo de Cristo (Sánchez Ortiz, 2002: 91). Significa: el amor de Dios y la sangre derramada por los mártires, el incendio de la caridad y el heroísmo del sacrificio. Es el color de los cardenales, como soldados defensores de la Santa Sede (Réau, 2000: 3, 92), y del poder soberano (Ferguson, 1980: 152).

## Apreciación plástica

En conjunto, la prenda muestra una armoniosa combinación tonal de contraste entre la columna y el soporte general de terciopelo rojo. Las finas bandas que delimitan la sección y bordean la casulla permiten observar tanto su composición armónica como la intención de resaltar especialmente la zona bordada sobre fondo neutro, para definir el simbolismo de la prenda. El tratamiento de la columna demuestra continuidad conceptual, pero no espacial. Gracias a las características del bordado al matiz en seda de colores, cada uno de los Apóstoles posee rasgos bien definidos que permiten su identificación, y resalta notoriamente sobre el fondo texturado de las hornacinas.

Cabe señalar que la *Casulla de los Apóstoles* fue una prenda de uso, por lo que cuando el ministro se revestía con ella para una ceremonia, una serie de aspectos secundarios pasaban a cumplir un rol importante, entre los que destacan: el volumen de su cuerpo, sus movimientos al realizar el oficio, la incidencia de la luz de las velas sobre la superficie brillante de la casulla, que generaba contrastes de luces y sombras. Estos aspectos debieron haber creado un efecto único en la feligresía al evocar la presencia de los Apóstoles como partícipes activos

---

13 Los diversos ornamentos litúrgicos sirven para una celebración más consciente y profunda, por esta razón, los colores presentes en la liturgia cristiana cumplen dos objetivos precisos, el primero, ayudar a los fieles a distinguir, con claridad, las estaciones litúrgicas del año eclesialístico, las fiestas y la celebración de ciertos sacramentos al expresar también el sentido progresivo de la vida cristiana a lo largo del año; el segundo, ayudar a relacionar las virtudes sacerdotales y dogmáticas del oficiante con Cristo. Cada uno de los colores, por tanto, no está elegido al azar sino que guarda una correspondencia con el sentido litúrgico de la fiesta o tiempo que se esté celebrando.

de la celebración, especialmente San Pablo y San Bartolomé que, al ubicarse en la sección de la espalda, a la altura del horizonte visual de la grey, se movían conforme lo hacía el oficiante.

La casulla descrita respondía tanto a las recomendaciones de ponderación y medida establecidas por el Concilio de Trento, como a las necesidades de magnificencia que exigía la Catedral de Lima, capital del Virreinato del Perú. Para su elaboración fue seleccionada una de las telas más finas, el terciopelo. Ostenta representaciones figurativas, así como color y textura, conjugados armónicamente para incrementar su carácter simbólico en función del ceremonial, y de acuerdo con la normativa eclesiástica. La decoración está ordenada en el espacio de manera coherente y se concentra en la columna, que recorre en sentido vertical la sección de la espalda así como la delantera. La columna, enmarcada por las *clavi*, está bien definida y destaca plenamente del soporte. El bordado, ejecutado con hilos de seda de colores, resplandece por el juego de luz y sombra que le impone cierto dinamismo. El brillo natural de la seda contribuye al efecto de conjunto, especialmente cuando el ministro revestido con esta prenda, en función de su dignidad y del tiempo litúrgico, incorporaba volumen y movimiento real. La luz juega un papel protagónico, es el elemento que resalta los ornamentos litúrgicos en general y a la casulla en particular.

La *Casulla de los Apóstoles* es de una calidad notable, y constituye uno de los ejemplos más tempranos de la colección de indumentaria litúrgica de la Catedral del Lima, por lo que debe ser considerada un hito fundamental en el estudio del arte textil virreinal peruano.

## Referencias bibliográficas

- ÁGREDA PINO, Ana María (1998). "Aportaciones al estudio del patrimonio artístico textil en Aragón. Los ornamentos de la catedral de San Salvador de Zaragoza" en *Artígrama*, 13; pp. 383-395. <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/13/4patrimonio/3.pdf>
- Versión descargada el 17/04/2010
- BECKER, Udo (2003). *Enciclopedia de los símbolos*. Barcelona: Teià Robinbook.
- ENCICLOPEDIA DE LA RELIGIÓN CATÓLICA (1951 / 1956). Tomos I a VII. Barcelona: Dalmau y Jover S. A. Ediciones.
- FERGUSON, George (1980). *Signs & Symbols in Christian Art*. London: Oxford University Press.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel (1999). *El arte del tejido y del bordado en Murcia. Siglos XVI – XIX*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- PLAZAOLA, Juan S. I. (1965). "Los Utensilios Litúrgicos", en *El Arte Sacro actual. Estudio. Panorama. Documentos*. Madrid: Editorial Católica; pp. 460-499.
- RÉAU, Louis ([1957] 1997-2000). *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

- RIGHETTI, Mario (1955). *Historia de la Liturgia. Introducción general. Año Litúrgico. El Breviario*. Tomo: I. Madrid: Editorial Católica.
- ROMERO ORTEGA, Francisco (1989). "La manga bordada del Corpus de la Catedral de Toledo" en *Arte, individuo y sociedad*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. 2; pp. 107-145. <http://revistas.ucm.es/bba/11315598/articulos/ARIS8989110107A.PDF>. Página consultada el 29/03/2010
- SÁNCHEZ ORTIZ, Alicia (2002). "Imagen y color en la Iglesia Medieval, símbolos y liturgia", en: *Ars Sacra*, 21; pp.117-122.
- SCHENONE, Héctor H. (1992). *Iconografía del Arte Colonial. Los Santos*. 2 volúmenes. Buenos Aires: Fundación Tarea.
- VICTORIO CÁNOVAS, Patricia (2004) "Vestimenta para la gloria del Señor", en *La Basílica Catedral de Lima*. Lima: Banco de Crédito del Perú; pp. 206-239.

# NOTAS

## El latín en el Perú colonial y el doble carácter del lenguaje

JOSÉ CARLOS BALLÓN

*Universidad Nacional Mayor de San Marcos*

*jcballonsur@gmail.com*



*El mismo camino sirve para subir y bajar*

**Heráclito<sup>1</sup>**

El Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y el Grupo Editorial Pakarina publicaron recientemente el libro de Ángela Helmer: *El latín en el Perú colonial. Diglosia e historia de una lengua viva*<sup>2</sup>. La autora es doctorada en literatura y lenguas hispánicas con especialización en lingüística por la Universidad de California. El presente libro aborda el estudio de la situación lingüística establecida en el Perú durante el período de la llamada estabilización colonial y sugiere un conjunto de contribuciones interesantes para entender nuestra historia. A continuación comentaremos, en esta nota, algunos de los aspectos tratados en el libro.

### Diglosia

En particular, el estudio aborda el fenómeno lingüístico denominado «diglosia»<sup>3</sup>, concepto que describe la convivencia simultánea de dos lenguas diferentes al interior de una comunidad, cuyo desarrollo no se puede explicar por la evolución o variaciones de una lengua o de dialectos al interior de una sola lengua.

Asociado a este fenómeno se encuentra el hecho de que una de las lenguas tiene un estatus de prestigio —destinada a la academia, a la esfera oficial y/o

---

1 Fr. 60, Hipólito, Ref. IX 10, 4.

2 Lima, 2013; 375 pp.

3 Del griego δίγλωσσος ('de dos lenguas').

a la ritualidad sacra— frente a la otra, que es considerada inferior y relegada a las situaciones coloquiales domésticas de la oralidad, la vida familiar y el folclore. El concepto de diglosia le permite a Helmer describir y estudiar la situación de privilegio con que se relaciona el latín con el español y con las lenguas indígenas.

Cuando hay tres o más lenguas —como es el caso peruano—, a tal situación se le describe con el concepto de *poliglosia* o *multiglosia*, término introducido al debate desde mediados de los años ochenta por Enrique Ballón Aguirre<sup>4</sup>.

La diglosia no constituye un caso simple o circunstancial de contacto fronterizo entre dos lenguas. Se trata más bien de múltiples y prolongados contactos, que involucran mutuas transacciones morfológicas, sintácticas y fonéticas. Es una situación en que un contacto inicial deviene en relaciones estables de convivencia. Por ello, asociaremos esta situación al concepto usado por el historiador francés Fernand Braudel para describir una convivencia histórica de “larga duración”.

## Sociolingüística

La complejidad de la diglosia es tratada por la autora bajo el prisma de la “sociolingüística”, en la medida en que la larga duración de convivencia y transacciones mutuas plantea problemas muy diferentes a los contactos de lenguas como los que se desarrollan, por ejemplo, en una eventual conquista militar.

Por ejemplo, el padre Acosta criticaba en *De procuranda indorum salute* [1590] las características de los primeros poblados urbanos fundados en el Perú por los españoles, cuya provisionalidad semejava a la de un «campamento militar». Todavía hoy —cuatro siglos después— seguimos llamando «plaza de armas» a las plazas mayores de nuestras ciudades. Para Acosta, dicho formato urbano resultaba absolutamente inviable para institucionalizar una convivencia de larga duración.

Tal convivencia prolongada implicaba crear *espacios públicos*: cabildos, iglesias, universidades, mercados<sup>5</sup>; en fin, espacios de circulación cotidiana, de intercambios, de distribución de roles y de comunicación, que permitiera desarrollar lo que Ruiz de Montoya denominó como “conquista espiritual”.

---

4 «Lenguas, literaturas y discursos. La multiglosia peruana» en Ernesto Yepes *Estudios de historia de la ciencia en el Perú*. Vol. II, Ciencias Sociales. Lima, 1986, CONCYTEC—Sociedad Peruana de Historia de la Ciencia y la Tecnología; pp. 1-39.

5 De hecho, las «plazas de armas» devinieron pronto en mercados de abastos ambulatórios hasta bien entrada la República.

## Semántica cultural

En esta situación diglósica de contacto prolongado entre hablantes de lenguas mutuamente ininteligibles, ambos grupos desarrollan estrategias comunicativas y también negocian sus «significados».

Ángela Helmer guía su investigación por el “modelo de la semántica cultural”, siguiendo en parte los ejemplos de la profesora mexicana Claudia Parodi en sus estudios sobre la Nueva España, y los de Ballón Aguirre y Cerrón Palomino en sus estudios sobre el contacto español-quechua en el Perú.

Este procedimiento le permite seguir el proceso desde los contactos iniciales en los que se producen los primeros préstamos mutuos,<sup>6</sup> que en un segundo nivel de evolución devienen en relaciones estables o institucionalizadas en las que se forman los roles compartidos de los distintos sujetos, la división del trabajo manual e intelectual, las jerarquías, las instituciones que ordenan las transacciones (laborales, comerciales, educativas, etc.) y finalmente las formas de poder, de desigualdad y de discriminación legalizadas. Es decir, se estructura el orden simbólico que rige dicha convivencia.

Finalmente, se desarrolla una tercera fase, cuando las circunstancias en que dicho orden simbólico comienzan a decaer como consecuencia de algunos eventos políticos o históricos que trastocan o interrumpen su estabilidad, llevando incluso a algunas lenguas al punto en que dejan de ser usadas y terminan extinguiéndose, o a otras a su discriminación, negándoles competencia lingüística general y admitiendo solamente su uso local.

## Debate metodológico

Curiosamente, Ángela Helmer inicia su primer capítulo con un largo recuento histórico y debate crítico del propio modelo semántico y del concepto de diglosia, que ella utiliza para el análisis del latín colonial de los siglos XVII y XVIII. Digo curiosamente, porque no es usual que los científicos inicien sus trabajos con un examen crítico de sus propios instrumentos de análisis. Generalmente el científico —a veces por dogmático u otras veces por cauteloso— supone que su objeto de estudio es transparente y sus herramientas invisibles. Supone que cualquier duda solo es pertinente luego de ver los resultados de su investigación.

Para bien o para mal, son los filósofos —por el radicalismo de su crítica— los que suelen anclarse en este comienzo como la clave de todo desarrollo. En su *Ética*, Aristóteles decía que el «principio es más de la mitad del todo»<sup>7</sup>. Igualmente, la duda metódica de Descartes basa sus pruebas posteriores en

6 Morfológicos, sintácticos y fonéticos.

7 Aristóteles; *Ética a Nicómaco*. I, 7 1098b8.

el principio del mismo yo racional (*ego cogito*) que postula la duda. Podemos dudar de todo, menos del hecho de que dudamos, es decir, de su punto de partida. La prueba buscada del *cogito ergo sum* es el mismo principio. Descartes obtiene lo que ha puesto al inicio.

De ahí que el viejo Platón en su obra de madurez ponía en cuestión muchas de sus propias ideas iniciales. En el camino para alcanzar el verdadero conocimiento, las ideas no se realizan perfectamente en este mundo sensible, sino de una manera limitada y aproximada. Nunca se llega al final. Nuestro conocimiento imperfecto es *el camino en el que siempre estamos en camino*.

Felizmente para los estudios coloniales, Ángela no es filósofa. Pone en el primer capítulo la reflexión metodológica, solo en la medida en que está ante un «problema complejo», donde nuestras fronteras disciplinarias se extinguen. Pero no solo se abre un terreno multidisciplinario, sino que al interior mismo de la lingüística tiene varias entradas que no necesariamente confluyen en una misma conclusión.

## Alcances y límites

El primer capítulo es, por ello, una presentación de los alcances y límites del modelo semántico y del mismo concepto semántico de diglosia o poliglosia que describe la esfera lingüística de una sociedad multicultural. La semántica, en efecto, supone la existencia de una enigmática entidad mental contenida en nuestra conciencia que llamamos «significado».

Supone entonces que este ‘contenido’ está correlacionado con el lenguaje, o que el lenguaje expresa pensamientos. Más aún, que mediante el lenguaje podemos intercambiar pensamientos y acceder directamente a la mente de otros. Chomsky lo denominó «problema de Descartes» [1966]<sup>8</sup>.

Es decir, entendemos el sentido de una numerosa cantidad de oraciones de las que en ningún momento nos han explicado su significado; ¿cómo es que conocemos su significado? Y lo que es peor, a esta entidad socializada —como si fuera algo evidente—, le ponemos el nombre de “cultura”, para describir algo así como una mente colectiva que permite transacciones cotidianas entre sus hablantes.

Si esto fuera evidente, no podríamos mentir ni engañar a nadie. Los políticos, por ejemplo, se quedarían sin trabajo. Ni siquiera podríamos enunciar «mentiras piadosas» o edificantes, como solemos hacer con no poca frecuencia. Y si esto fuera cierto, deberíamos coincidir con Federico Nietzsche en que el lenguaje es un «instrumento para mentir»<sup>9</sup>. Es decir, no tendría sentido estudiar

8 *Lingüística Cartesiana*. Madrid: Editorial Gredos, 1969.

9 *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Ob. Comp., vol. I. Buenos Aires: Ed. Prestigio, 1970,



«las diversas estrategias comunicativas para negociar el significado»<sup>10</sup>. La cosa se vuelve aún más complicada si estudiamos una sociedad multilingüe.

Pero el hecho de que esta comunicación sea estable (prolongada en el tiempo e institucionalizada) tanto en una sociedad monolingüe como multilingüe, sugiere también con igual fuerza que el lenguaje *tiene un soporte extra lingüístico* que la viabiliza. Genera funciones, prestigios, herencias literarias (orales y escritas), adquisiciones, estandarizaciones, estabilidad, gramática, léxico y fonología. Es decir, un conjunto ordenado, abundante y complejo de recursos comunicativos que permite que los miembros de una comunidad se entiendan.

## El debate teórico

Ángela Helmer resume de manera ilustrativa los debates académicos sobre el concepto de diglosia que inicia a fines de la década de los 50 el lingüista estadounidense de la Universidad de Stanford y uno de los fundadores de la Sociolingüística, Charles A. Ferguson<sup>11</sup>, hasta los trabajos de Joshua A. Fishman a inicio de los 70<sup>12</sup>, así como los desarrollos más controversiales sobre la diglosia en los años 80 con R. E. Keller<sup>13</sup>, la poliglosia introducida por Enrique Ballón Aguirre desde mediados de los 80 en sus estudios dedicados al caso peruano<sup>14</sup>, con Alan Hudson en el 2002<sup>15</sup>, Parodi en el 2006 en sus estudios sobre el caso mexicano y muchos otros hasta hoy.

En dicho recorrido, Helmer detecta dos aspectos problemáticos que me llamaron profundamente la atención sobre el modelo semántico cultural: la ambigüedad inicial del concepto de diglosia para precisar la noción de “comunidad de habla” y la fuerza que adquiere el concepto de “institucionalidad” para comprender el fenómeno multilingüe.

Ambos aspectos me hacen pensar que el énfasis que pone el modelo semántico cultural en la institucionalidad, como consagración de un significado, es solo *una* aproximación al discurso oficial o hegemónico del lenguaje desde el poder, que impone el significado de arriba a abajo. Ello explicaría la agudeza

---

pp. 543-556.

10 Ángela Helmer; *El latín en el Perú colonial*, op. cit., p. 17.

11 «Diglossia», *Word*, 1959, Vol. 15, pp. 325-340 y «Diglossia Revisited», *Southwest Journal of Linguistic*, 1991, vol. 10.1, pp. 214-234.

12 «Societal bilingualism: Stable and transitional». En: *The Sociology of Language*, 1972, Rowley, MA: Newbery House, pp. 91-106.

13 «Diglossia in German-speaking Switzerland». En William Haas (ed.) *Standard Languages: Spoken and Written*, 1982, Manchester University Press, pp. 70-93

14 Ballón Aguirre, Enrique y Rodolfo Cerrón-Palomino (Eds.); *Diglosia lingüo-literaria y educación en el Perú (Homenaje a Alberto Escobar)*, Lima: CONCYTEC-GTZ, 301 pp.

15 «Outline of a theory of diglosia». En: *International Journal of the Sociology of Language*. 2002, vol. 157, pp. 1-48.

con que resalta los aspectos de imposición jerárquica y de discriminación que se producen en situaciones diglósicas o multiglósicas.

Tal entrada se muestra, por ejemplo, en el trabajo de Luis Enrique López «El bilingüismo de los unos y de los otros: diglosia y conflicto lingüístico en el Perú»<sup>16</sup>, donde el latín es visto como instrumento de un grupo elitista, un “símbolo del poder” para preservar sus privilegios.

## Doble carácter del lenguaje

Ciertamente hay un rango de certeza en esta mirada institucional del lenguaje. Pero oculta la otra cara de la moneda del lenguaje, que precisamente resalta la entrada desde la pragmática lingüística, que privilegia el uso comunicativo del lenguaje, es decir los procesos de negociación y consensos parciales que se desarrollan en la población independientemente del poder y que le permite desbordar en determinados momentos históricos los límites, las jerarquías, las identidades y las discriminaciones consagradas por el discurso oficial del poder. De ahí la ambigüedad de la semántica cultural para definir la noción de «comunidad de habla».

El latín fue sin duda el lenguaje oficial de la academia y la Iglesia (en el Perú y en todo el mundo). Pero no olvidemos que toda la justificación de la conquista se basó en una misión evangelizadora que originó una «lingüística misionera»<sup>17</sup>, la misma que hizo enfrentar múltiples veces al clero con los encomenderos y, en el caso de los jesuitas, con la propia corona española.

## El latín y el quechua

Lo que quiero sugerir en esta breve nota es que ese mismo «idioma sagrado» (usado en la literatura oficial, académica y en el culto) también fue el instrumento del clero misionero para construir una «auténtica codificación»<sup>18</sup> —sobre la base de un monumental trabajo lexicográfico previo— que articuló numerosas lenguas nativas, que Alfredo Torero denominó una «alianza de lenguas»<sup>19</sup>, y a la que Fray Tomás de San Martín puso el nombre de «Quechua», con el que hasta hoy es conocido<sup>20</sup>.

16 En: Ballón Aguirre, Enrique y Rodolfo Cerrón Palomino (Eds.), *Diglosia linguo-literaria y...* op. cit., pp. 91-128.

17 Suárez Roca, José Luis; *Lingüística misionera española*. Oviedo: Ed. Pentalfa, 1992, 326 páginas.

18 Cerrón-Palomino, Rodolfo; «Las primeras traducciones al Quechua y al Aymara: un caso de elaboración y desarrollo estilísticos». En *Boletín del Instituto Riva Agüero*, 24, Lima, 1997, p. 86.

19 Torero, Alfredo; *Idioma de los Andes. Lingüística e historia*. Lima: IFEA-Horizonte, 2002.

20 En la región andina, a pesar de la existencia de múltiples idiomas y dialectos, los misioneros optaron por enseñar en la *lengua quechua*, que extendieron por territorios en los que nunca se había hablado en tiempos prehispánicos. Las únicas lenguas que escaparon a esta política de

Este lingüista y etnólogo dominico, primer Rector de la Universidad de San Marcos —conocido por sus virulentos sermones contra los abusos de los encomenderos—, construyó una imaginaria «lengua general de los Incas» asentada en una sintaxis latina («tan conforme a la latina y española»)<sup>21</sup> y convirtió las lenguas indígenas prácticamente en una lengua románica que permitió no solo una traducción radical y estabilizadora de la comunicación evangélica (véase el *catecismo* bilingüe, primer libro impreso en el Perú [1613]), sino que también proporcionó hasta hoy un proyecto moderno de identidad cultural a la heterogénea población andina —al igual que las lenguas romances nacionales lo hicieron con las naciones europeas—, que se desarrolló independientemente del poder e institucionalidad colonial. Tanto es así, que la propia Corona Española en 1783 —siete años después de la expulsión de los jesuitas— intentó vanamente prohibir el uso de las lenguas indígenas en los dominios americanos.

Este uso pragmático de la lengua latina (o ‘neolatina’ como algunos llaman) permitió unificar pueblos, etnias y culturas muy distintas entre sí, «innumerables naciones» como las denominó el padre Acosta<sup>22</sup>, así como organizar su defensa hasta hoy. Este constructo verdaderamente compositivo pudo en realidad fusionar un sinnúmero de lenguas fragmentadas, al punto de crear una identidad social paralela y más sólida que la débil institucionalidad imperial, y desarrollar una población hasta cierto punto protegida por un «derecho indiano», independiente del «derecho hispano», que no era punible, ni siquiera por la Santa Inquisición.

Una entrada desde la pragmática lingüística al asunto, más centrada en el uso del lenguaje (discursos socializados) y no en los significados institucionalizados desde el poder, permitiría complementar la mirada semántica, explorando las negociaciones y consensos parciales que se dieron en el seno de la población y que luego desbordarían el poder colonial. Entonces podremos apreciar que los cambios y/o decadencias institucionales del lenguaje no son externalidades ajenas al uso del lenguaje, sino que suponen núcleos lingüísticos más sólidos en el seno de una comunidad de habla que resiste al poder todos sus intentos de discriminación y dominación.

---

uniformización lingüística fueron el aymara, hablado en el altiplano surandino, el muisca, en la zona andina central de Colombia y el guaraní, en las misiones del Paraguay.

21 *Grammatica o arte de la lengua general de los Yndios del Perú* [Valladolid, 1560], p. 9.

22 Cfr.: Acosta, José de; *Historia natural y moral de las Indias*. En: *Obras del Padre José de Acosta*. Madrid: BAE 1954, t. LXXIII, Lib. I, cap. XXIV, p. 38.

## Una breve reflexión final

El libro de Helmer intenta desentrañar uno de los problemas teóricos más importantes de lo que podríamos llamar genéricamente «estudios culturales» en países multiculturales como el nuestro. Un área de estudios que cubre diversas disciplinas de las llamadas ciencias sociales y humanísticas, cuyo objeto de análisis es el proceso de elaboración y evolución de categorías conceptuales y sensibilidades éticas o estéticas consensuadas por una comunidad.

El filósofo neokantiano alemán del siglo XIX Wilhelm Dilthey (1833-1911) las llamó «ciencias del espíritu» (*Geisteswissenschaften*), para oponerlas al modelo epistemológico de las ciencias naturales ‘objetivas’ (*Naturwissenschaften*). Llamó ciencias ‘subjetivas’ a aquellas que se ocupaban de la «realidad histórica-social-humana».

No comparto esta distinción fuerte y tajante que propuso Dilthey (ciencias naturales y ciencias del espíritu) porque sospecho que ha originado en nuestra comunidad un inmenso malentendido que contrapone el estudio de las llamadas entidades o intereses materiales al estudio teórico de las entidades o intereses espirituales.

En realidad, este dualismo vulgar ha originado en nuestra comunidad un cierto desprecio por los llamados «estudios culturales», por ser demasiado teóricos y de poca utilidad práctica. El Estado y la academia han privilegiado las ciencias aplicadas sobre las ciencias básicas, que se ocupan del estudio teórico de los procesos mediante los cuales se construyen los consensos sociales básicos.

No se considera importante este conocimiento teórico de nuestra propia evolución como comunidad. Se estima solo la historiografía anecdótica del poder político, porque se supone que el orden social es una competencia del poder político (Estado). Se supone erróneamente que el orden social no se logra mediante sucesivos consensos sociales sino mediante instituciones tutelares (castrense o clerical), desde el poder.

Esto ha dado lugar a lo que Guillermo Nugent llamó «el orden tutelar»<sup>23</sup>, o que Alberto Flores Galindo caracteriza como «la tradición autoritaria»<sup>24</sup>. También sucede con la lectura invertida de nuestra historia nacional, que según Franklin Pease consiste en una trilogía que relata la historia del Estado (Estado Inca, Estado Colonial y Estado Republicano) y no de la Nación<sup>25</sup>. Por ello, Basadre dice que cambiamos una y otra vez el Estado, las constituciones, las instituciones y las leyes, pero la Nación sigue igual.

---

23 *El orden tutelar. Sobre las formas de autoridad en América Latina*. Lima: DESCO-CLACSO, 2010, 165 páginas.

24 *La tradición autoritaria. Violencia y democracia en el Perú*. Lima: SUR-APRODEH, 1999, 73 páginas.

25 *Del Tahuantinsuyo a la Historia Del Perú*. Lima: PUCP-Fondo Editorial 2001, 239 páginas.

Continuamos creyendo que el Estado suplanta la necesidad de construir consensos sociales. Paradójicamente, cada obra de ingeniería genera inmensos conflictos sociales y cada decisión política una inmensa inestabilidad social, sea cual fuere el gobierno de turno. El poder parece suponer que somos un país vacío, con instituciones vacías, ausentes de ciudadanos. Solo estos estudios pueden desentrañar las claves fundamentales de cualquier viabilidad social. Su ausencia es posiblemente la fuente de la recurrente expresión escéptica de que «somos un país inviable». En realidad, debemos partir a la inversa: desentrañar el enigma de cuatro siglos de convivencia recorrida. Flores Galindo se planteó a fines de los años 80 una interrogante de este tipo: ¿Por qué no nos hemos desintegrado como nación, tal como ocurrió en América Central? La respuesta a esta pregunta presupone otra: ¿Qué procesos consensuales se han negociado en el país real que son recurrentemente ignorados por el poder oficial, ya sea para preservarlos, mejorarlos o cambiarlos radicalmente? La constitución de estos procesos consensuales en la población no es simple y construirlos ha tomado a nuestra comunidad multicultural cuatro siglos. Y su solidez es indudablemente mayor a la de cualquier poder institucional y cualquier obra de ingeniería estatal desarrollada en nuestro país desde entonces.



# La sátira en los *Cuentos chinos* de Abraham Valdelomar

RICARDO SILVA-SANTISTEBAN UBILLUZ

*Academia Peruana de la Lengua*

*Pontificia Universidad Católica del Perú*

*rsilva@pucp.edu.pe*



Abraham Valdelomar nació en Ica en 1888 y falleció trágicamente en Ayacucho en 1919, luego de una corta pero deslumbrante carrera literaria en la que acometió todos los géneros literarios. En Valdelomar se ha privilegiado al admirable cuentista que fue con detrimento del poeta, el ensayista y el dramaturgo en una obra vasta y desigual en que se destacan dos tonos nítidamente diferenciados: uno exotista y artificial y otro en que se respira y palpa el ambiente de su aldea natal. Se trata, pues, de dos facetas del mismo escritor que coexistieron a lo largo de su vida: la esteticista, que podemos asimilar al modernismo, y la moderna que podemos asimilar a la posmodernista. También pueden encontrarse en él otras uniones de contrarios como la trágica y la satírica, la dramática y la irónica, la madura y la pueril, la cándida y la engolada. De ahí que pueda advertirse que, una vez madurada su expresión, no continúa en Valdelomar, por ejemplo, la evolución formal de su escritura, sino que los aspectos esteticista y moderno se dan al mismo tiempo. Por supuesto que esto a veces no puede observarse en forma muy clara, pero después de la creación de los cuentos criollos, es decir de “El Caballero Carmelo”, “Los ojos de Judas” y “El vuelo de los cóndores”, tenemos la composición de algunos de los cuentos incaicos de *Los hijos del Sol*, de índole nítidamente esteticista, y la de los cuentos chinos, de carácter satírico pero también con trozos de prosa decadentista.

Gran parte de lo que escribió se desliza hacia la narración ya sea que se trate de artículos, ensayos o estudios históricos. Valdelomar es lo que se llama un narrador nato y, en mi concepto, no solo es el verdadero creador del cuento peruano y el más destacado de los escritores pos-modernistas peruanos, sino también uno de los más grandes cuentistas peruanos (si no el más grande e importante) sobre todo por el aire de originalidad que se respira en sus cuentos, su variedad, su habilidad para la conducción de los eventos narrativos y por la excelencia de su estilo.

Gracias a Guillermo Billinghurst, en cuya campaña electoral por la presidencia de la república había participado activamente, Valdelomar fue nombrado durante su gobierno director del diario oficial *El Peruano* y luego, más importante para la vida del escritor y de acuerdo a sus anhelos, Secretario de Segunda Clase de la Legación de la República del Perú en Italia. Valdelomar dejó el puerto del Callao el 1º de julio de 1913 con dirección a Italia. Pasaría, entre otras ciudades, por Nueva York y París para arribar a Roma a comienzos del mes de agosto.

Puede considerarse feliz desde el punto de vista de creatividad literaria el viaje a Europa de Valdelomar. Los viajes por barco dejan mucho tiempo libre y el paisaje, con sabor a infinito, espacialmente hablando, sirve para catalizar experiencias. Conjeturo que algunos cuentos de Valdelomar fueron escritos o planeados en este viaje. Por ejemplo, “Tres senas, dos ases”, uno de los *Cuentos yanquis*, se encuentra fechado en Nueva York. Otros, con seguridad, fueron corregidos y reescritos durante el viaje. “Los ojos de Judas”, uno de los mejores, se sabe, por una de sus cartas, que ya estaba terminado antes del viaje. “El Caballero Carmelo”, su cuento más famoso, fue escrito en Roma en el segundo semestre de 1913.

El conocimiento directo del arte italiano y europeo tuvo un impacto beneficioso para un intelectual aspirante y de sensibilidad como Valdelomar que fue además un interesante dibujante. Debe confesarse que para todo sudamericano apreciar en vivo y en directo la herencia del arte occidental es una experiencia invaluable además de inolvidable. Parte de esta experiencia vital de Valdelomar se encuentra expresada en sus *Crónicas de Roma* que tocan temas diversos. Por sus cartas se aprecia también el inicio de sus estudios universitarios en Roma y sus prácticas de esgrima.

Pero el 4 de febrero de 1914 se produce en el Perú el golpe militar del coronel Óscar R. Benavides contra el gobierno del presidente Guillermo Billinghurst. Así, todos los sueños literarios y artísticos de Valdelomar se fueron al traste gracias a este golpe. Valdelomar renuncia a su cargo el 6 de febrero, apenas recibida la noticia en Roma, lo cual habla bien de su comportamiento. La renuncia del escritor, que seguía principios de lealtad y de ética elementales, motiva su momentánea ruina personal y de algunos familiares suyos que trabajaban para el gobierno. Sin embargo, él es el más perjudicado ya que significaba la terminación abrupta de su enriquecedora estadía en Italia y la cercanía a otros países europeos como Francia y España. Como bien le indica a un primo suyo:

Ya sabrás mi ruina momentánea y la de mi familia. Sin embargo, nada es capaz de arredrarme y lo que me hace sufrir hasta el martirio es no estar hoy muerto por defender a mi Gobierno o expatriado a su lado (2000:151).



A su madre le escribe comunicándole que piensa ir quizá a Buenos Aires ya que no puede permanecer más en Roma:

Como comprenderás lo primero que hice fue renunciar irrevocablemente a mi puesto pues no cometeré la ignominia de servir al lado del que ha traicionado a mi amigo (2000:154).

Probablemente después de epopeyas interiores acerca de su destino, la dura realidad le hace ver al escritor los hechos con lucidez. Valdelomar pasa por París en el mes de marzo pero en abril ya se encuentra nuevamente en el Perú.

En el mes de junio es detenido por la policía. En un reportaje en broma que escribió su amigo el poeta Enrique Bustamante y Ballivián, Valdelomar comenta:

Me creyeron un conspirador terrible; el brazo derecho de don Roberto; el más decidido enemigo del régimen, el más implacable y peligroso de los conjurados...

-¿A ti?

-A mí que sabes que, por ahora, no conspiro sino contra la inviolabilidad de la gramática...

-Pero, ¿qué hacías en casa de Durand?

-Nada. No hacía nada. Pasaba por allí, vi el barullo policial, soy amigo de la familia y entré, para salir al poco rato en compañía de dos sujetos mal encarados y peor vestidos que no sabían de seguro de las higiénicas propiedades del jabón hacía por lo menos dos años.

-¡Qué horror!

-¡Qué olor!, dirás.

-Sigue, sigue...

-Verás: Yo tenía en la mano un rollo de cuartillas, un cuento, el mismo que aparece en este número de *La Opinión* "El vuelo de los cóndores". Verle un comisario y echarse sobre él fue todo uno. Tan rápido y tan certero fue el golpe policial que no pudo escapar, a pesar de sus alas, ni uno solo de mis cóndores... En casa de Durand y con papeles, ¡claro!, lo menos tenía yo que ser un macabro conductor de correspondencia revolucionaria... Y, sin más explicaciones, a la Intendencia.

Quizá sea el humor, dentro del género cómico, el que más abunda en la creación literaria de Valdelomar, como puede apreciarse en este corto fragmento. Valdelomar es autor de irónicos ensayos como los dedicados a varios animales (el cerdo, el gallinazo, las tortugas), de crónicas, de ingeniosas entrevistas y de una notable prosa miscelánea desperdigada en publicaciones periódicas (*Diálogos máximos*, *Fuegos fatuos*, *Decoraciones de ánfora*, etc.). Pero la faceta del humor es la que más aflora sobre todo después de su obligado retorno a Lima

Reintegrado a la vida limeña, Valdelomar comienza un período de asombrosa fertilidad como prosista. Trabajó como un esforzado periodista creativo con colaboraciones de todo tipo: artículos, comentarios, poemas, cuentos, ensayos, etc. Desde 1915 hasta 1917 sus colaboraciones, sobre todo en el diario *La Prensa*, son impresionantes por su volumen y calidad.

A fines de junio de 1915 se recibió en Lima la noticia de la muerte del presidente Billinghurst, desterrado en Chile, lo que motivó un sentido artículo necológico de Valdelomar en el que se puede ver cuánto lo apreciaba y cómo lo consideraba una figura ejemplar. Según Valdelomar, su gobierno tenía:

que luchar con males inveterados; no sabe intrigar; no tiene flexibilidades palatinas; la práctica del bien y su sinceridad, han dejado en su alma ingenuidades; no puede distinguir entre los que lo rodean, al cortesano servil, adulador y malévolo y al ciudadano entusiasta y honesto; ignora cómo se miente; la farsa le repugna; es escrupuloso en el manejo de los caudales públicos; se interesa en los grandes asuntos nacionales y olvida las pequeñas urdimbres de la política; el cóndor no se da cuenta de lo que pasa a ras de tierra (2001, III, 88).

Un político así no podía sobrevivir, tenía que caer y luego ser calumniado. Se lo difamó, cuando se encontraba desterrado en Chile, afirmándose que intrigaba desde allí una invasión al Perú en un momento de malas relaciones con el país vecino. Valdelomar comenta este hecho:

Y esta vida útil, este corazón fuerte, agobiado por el peso de la injusticia, este precioso espíritu, es cortado por la afilada hoja de una vulgar calumnia. Se tocó lo único que no se podía tocar, se buscó el más sutil veneno, se habló de su patriotismo y se consiguió amargar sus últimos instantes (2001, III: 88).

Al poco tiempo de la muerte de Billinghurst se produjo un cambio de gobierno al ser elegido don José Pardo, que asumió el poder a mediados de agosto. Valdelomar comenzaría a trabajar entonces como secretario del primer ministro del nuevo gobierno don Enrique de la Riva-Agüero Riglos.

La publicación de los *Cuentos chinos* se realizó en forma continua el 3, 11 y 16 de octubre y el 10 de noviembre de 1915 en *La Prensa*, seguida de uno más en el mes de febrero del año siguiente en la revista *Rigoletto* que dirigía Leonidas Yerovi. Al momento de recopilar y seleccionar sus cuentos en el libro *El Caballero Carmelo* de 1918, Valdelomar recogió la totalidad de la serie, prefiriéndolos a otros cuentos más valiosos ya escritos y aparecidos en publicaciones periódicas.

Todos los críticos que han comentado los *Cuentos chinos* de Valdelomar, les dan a estos poca importancia dentro de su narrativa. Efectivamente, dentro del conjunto de las narraciones de Valdelomar, languidecen como cuentos. Hasta

podemos cuestionar seriamente si son efectivamente cuentos ya que Valdelomar no hace otra cosa sino relatar en clave china los sucesos de la deposición de Billinghurst, resumir fases de la historia del Perú o criticar acremente a personas o instituciones.

El propio Valdelomar parece haber advertido la debilidad que poseían como piezas aisladas. Conjeturo que ese es el motivo por el que ofrece el conjunto como una unidad al publicarla completa en la edición de sus cuentos de 1918. Con el conocimiento de qué instituciones o personas se trata, los *Cuentos chinos* se revisten del interés, del aura que les ofrece su contenido de doble fondo

La frase “cuento chino” posee, al menos en el Perú, la significación de una historia engañosa, que no puede creerse por ser una tomadura de pelo. En el caso de Valdelomar, este parece sugerir, con la denominación de “chino”, que se trata de una historia engañosa porque, precisamente, no es un cuento chino sino peruano; sin embargo, es chino porque se encuentra ubicado geográficamente en China y con personajes de nombres, aparentemente, chinos.

Cuando Valdelomar acomete la escritura de los *Cuentos chinos*, tenía ya la experiencia vertida en los *Cuentos yanquis* en los que presenta a los yanquis como adoradores del dinero. El cosmopolitismo de época lleva a Valdelomar a la creación de estos cuentos en los que intenta crear la realidad de una sociedad deformada por la codicia, cuya única aspiración es la del dinero, ante cuyo altar puede entregarse hasta la propia vida. Con fino humor, en estos cuentos, Valdelomar iguala el triunfo con la posesión del dinero, cuya consecución es el fin último y definitivo del yanqui. Sin embargo, en los *Cuentos yanquis* Valdelomar no intenta satirizar sino ironizar y contemplar con humor sus personajes-marionetas que se enfrentan ante la propia muerte o son capaces de traicionar a un amigo por el anhelado y divino dinero.

Conjeturo que la escritura de los *Cuentos chinos* es más bien lo que podríamos denominar la historia de una venganza. Como comentaba hace unos momentos, la muerte del Presidente Billinghurst fue un duro golpe para Valdelomar. No es extraño que ante una serie de sentimientos de lealtad hacia su antiguo jefe, Valdelomar “del más humilde de sus leales” como se consideraba a sí mismo en la dedicatoria manuscrita del ejemplar de su libro *La Mariscal* que posee, haya querido narrar los sucesos de la deposición de Billinghurst como presidente de la República a la vez que denigrar e insultar al golpista.

Se sabe que la sátira es una venganza contra aquello que le disgusta a un determinado ser humano. Se trata, pues, de la demostración de una hostilidad contra ciertos aspectos del abuso o de la estupidez humanos. Por otro lado, la sátira es la forma más utilizada en la literatura política. Como la sátira apunta a determinados sucesos conlleva muchas veces una limitación inherente a los mismos.

Como bien dice Matthew Hodgart “contemplar el mundo con una mezcla de risa e indignación no es el más noble ni el que produce mayor número de obras de arte excelsas” (1969:10). Es verdad, pero la sátira tiene su lugar bien ganado en las distintas tradiciones del mundo y grandes poetas la han ejercido: Arquíloco, Semónides, Catulo, Horacio, Villon, Quevedo, etc. El gran tema de la sátira, por lo general, es la burla y el escarnio de la pequeñez, la ridiculez de ese pequeño e inflado ser llamado hombre.

Los llamados *Cuentos chinos*, quizá el conjunto más endeble de la narrativa de Valdelomar, fueron escritos con una finalidad política inmediata: crear en la exótica y lejana China un espacio geográfico y una sociedad en la cual poder reflejar, encubierto a ratos con un lenguaje poético, los sucesos del momento en el Perú, ya sea de instituciones o personajes como los ministros y el dictador de turno que había dado un golpe de Estado. El tono de los cuentos chinos es satírico y, en ellos, como en las novelas orientales de Voltaire, que enmascaran personajes y sucesos de la sociedad francesa de su tiempo, Valdelomar narra la caída de Billinghamurst y arremete contra los actores que la provocaron.

Estimo los *Cuentos chinos* más como sátira pura que como verdaderos cuentos. A pesar de los trozos de prosa poética decadente con que se adornan ciertos momentos de los mismos así como los párrafos finales de los cuentos. Veamos uno de ellos, compuesto de una sola frase:

-dijo el ermitaño-, e induciendo a Chin-Fú, emprendió el camino por los matorrales solitarios, hacia el centro de la des poblada plaza de la gran aldea, mientras la luna filtraba sus rayos violados por entre las ramas de los sicomoros y ponía en la tierra, sobre las hojas secas y quebradizas, la fantasía nítida de una blancura rota, tal como sobre el mar juega de vez en cuando la espuma de las olas que se debaten contra las costas rocallosas, y que, cambiando, inestables, leves y frágiles, desaparecen inexorablemente en el misterio de la noche... (1918:177).

Valdelomar, en los *Cuentos chinos*, no quería narrar, su intento era burlarse e insultar. Como cuentos son más bien esquemáticos. Sin embargo, creo que Valdelomar, escritor irónico y con momentos de gran humor, pasó por el tamiz de una crítica implacable en los *Cuentos chinos* a personajes, a instituciones y a todo un sistema corrupto y lleno de vicios.

Quizá tendríamos que remontarnos, para encontrar ejemplos similares entre otros escritores peruanos, a la crítica muchas veces acerba y disolvente de Manuel González Prada. En el caso de Valdelomar, que utiliza como vehículo la narración, la sátira, por ratos, deriva a la ironía y al humor. Pero la crítica social, no por ello, es menos vigorosa.

En el estudio de Willy Pinto Gamboa, *La sátira en Valdelomar y en Yerovi* (1973:31), se encuentran desentrañadas las alusiones geográficas, de perso-

najes, de instituciones y de partidos políticos contenidas en estos cuentos, a partir de informaciones proporcionadas por el doctor Luis Alberto Sánchez. Esta información (que se encuentra citada en el segundo tomo de las *Obras completas*, p. 17), ha sido muy bien resumida por Manuel Miguel de Priego en su biografía de Abraham Valdelomar:

El escenario en que se mueven los personajes de las fábulas es *Siké* (el Perú) y específicamente la *Gran aldea de Siké* (Lima), el *Palacio* (sede de gobierno), el *Castillo* (el cuartel de Santa Catalina), el local del Congreso (habitado por el *Gran Consejo de Siké*, también llamado el *Hediondo pozo siniestro* o *Chun-Gau-Loó*).

Los personajes protagónicos son *Chin-Kau* (el Presidente Billingham), *Ton Say* (el general Enrique Varela) y *Rat-Hon* (el coronel Óscar R. Benavides); luego *Tu-Pay-Chong* (Fernando Gazzani), *Si-Tay-Chong* (Hildebrando Fuentes), *Si-Tu-Pon* (general Pedro E. Muñoz), y son también aludidos *Si-Mo-Hon* (Bolívar) y *Kon-Sin-Sak* (don Nicolás de Piérola).

Hacen comparsa los *Chan-Laá* (políticos) grupo en el que se infiltran los *Chin-Fu-Ton* (arribistas serviles y soplones), los *bati-ku* (civilistas), los *chicané* (leguístas), los *Sac-Chay* (gobernadores) y “un tercer partido encabezado por disidentes del de la barba de nieve” es decir, del ya mencionado *Kon-Sin-Sak*. Los españoles son aludidos como los *manchúes* (2001: 235).

Como puede apreciarse por una simple lectura, los nombres chinos forjados por Valdelomar son completamente fantásticos. Unas veces cumplen funciones de sarcasmo. Por ejemplo al coronel Benavides, autor material del golpe de estado, se le da el apelativo de *Rat-Hon*. En otros casos sirven como identificación. En el caso del Perú, como se sabe, existen dos grandes libertadores extranjeros: José de San Martín, argentino, y Simón Bolívar, venezolano. Valdelomar se refiere al segundo como *Si-Mo-Hon*. Se trata, pues, de transparentes referencias en clave de personajes, instituciones, grupos, ciudades, partidos políticos, etc. Otras, lo son menos y por eso la cita del autorizado comentario de Manuel Miguel de Priego.

Valdelomar parece haber tenido desde el inicio de la escritura de los *Cuentos chinos*, el componer una serie. Cerca del final del primero de ellos, “Las vísceras del superior”, indica con claridad que la conducta de los lugartenientes de *Rat-Hon* “serán motivo de otro capítulo”. Quien se encarga de narrar los cuentos es “*Ta-Ku-Say-Long* Exdirector de la Biblioteca Nacional de Tokio, condecorado con el dragón rojo, oficial del Crisantemo Azul, etc.”, según se indica al final de los cuentos en las publicaciones periódicas. Puede apreciarse, la inconsistencia respecto de la biblioteca de la capital japonesa, no china. *Ta-Ku-Say-Long* un alter ego oriental de Valdelomar.

En el primero de los cuentos, “Las vísceras del superior”, Ta-Ku-Say-Long tiene como escucha a su sobrino a quien le narra cómo Chin-Kau fue elegido para gobernar Siké:

Ante la amenaza de una disolución y de que el fuego del cielo arrasara la aldea, y aniquilara a sus habitantes, acordaron un día dar tregua a sus pasiones y elegir, de común acuerdo un mandarín que fuese aceptado por todos. El designado fue Chin-Kau. Una tarde, cuando empezaban a caer las hojas de los ciruelos y el arroz florecía, el Gran Consejo entregó el gobierno a Chin-Kau, quien, por haber vivido muchos años lejos de su pueblo, por su reconocida honradez, por su notable competencia, por su espíritu generoso y benévolo era la esperanza de Siké. Cuando el Gran Consejo le ungió, todo el país aplaudió el ungimiento. Los altos dignatarios, las más discretas damas, la sana juventud, los sacerdotes de Budha, y hasta los más humildes laboreros dejaron aquel día sus arrozales y se dirigieron al palacio de Chin-Kau a darle el saludo. Desde el más alto y gordo juez hasta el más sabio sacerdote y el más infeliz y flaco chino de Siké, concurrieron a la fiesta; se quemó innumerable cantidad de coheteillos, se representó en el teatro grandes dramas legendarios y el espíritu nacional vibró en Siké. Con extraordinaria fuerza se alababa la prudencia, la sabiduría, la honradez, la generosidad y hasta la belleza física de Chin-Kau, que era feo, porque los habitantes de Siké parecían hijos directos de Chin-Chun, el dios del Servilismo (1918: 157).

Pero al poco tiempo de su elección comienzan de nuevo las pugnas, las intrigas y, finalmente, la conspiración. Enterado de ello Chin-Kau, es decir el presidente Billingham, manda llamar a Ton-Say (junco flexible), es decir el general Enrique Varela, sobre la conspiración de Rat-Hon, es decir el coronel Óscar R. Benavides. Ton-Say llama a Rat-Hon para aclarar el asunto:

Rat-Hon oyó en silencio; entristecióse y dos lágrimas cayeron de sus ojos desviados. Temboloroso, solo pudo contestar, entrecortadamente.

-Por los arrozales sagrados de Kay-Pen; por las sabias máximas de Confucio; por los crepúsculos rosados de Haytay; por todos los cerceros en flor de los siete cielos; por los colmillos del elefante gordo de Budha, ¿cómo puedes concebir gran general y padre y jefe mío, que yo pueda conspirar contra la estabilidad del magnánimo sabio Chin-Kau a quien acabo de pedir puestos para los míos? Tu reproche entristece mi alma como la caída del sol entristece el mundo... ¡Ay! ¡Yo me muero de pena!

Ton-Say se conmovió con la respuesta de Rat-Hon. Otras dos lágrimas igualmente gordas cayeron sobre los pómulos de Ton-Say y solo pudo agregar:

-¡Te envidian, Rat-Hon; y por eso te calumnian!...

- Puedes dormir tranquilo –dijo, retirándose, conmovido, Rat-Hon.

Ton Say se dirigió donde el gran mandarín Chin-Kau y le repitió la frase de Rat-Hon, agregando:

-¡Podemos dormir tranquilos, Gran Señor! (1918: 159-160).

Pero ya se sabe que, precisamente entre los militares, el honor es una virtud muy relativa y esa misma noche se produce la revuelta del vituperable Rat-Hon:

Chin Kau durmió aquella noche en el palacio de Siké y Ton-Say en el Castillo, rodeado de su ejército. Pero he aquí que cuando cayó la noche sobre la ciudad y cuando las tinieblas eran tan negras como el alma de Rat-Hon, unas sombras se dirigieron hacia el dormitorio del General Ton-Say, convirtiéndolo en una verdadera papilla. Después, otras legiones capitaneadas directamente por Rat-Hon se dirigieron al palacio, atacaron a Chin-Kau, lo deportaron y lo asesinaron a disgustos. El autor de todo este proceso vituperable fue declarado mandarín y Rat-Hon subió al poder por el servilismo, la cobardía y la confabulación pecaminosa de los habitantes de Siké (1918: 160-161).

Si el primero de los *Cuentos chinos* se centra en la innoble y desleal conducta de Rat-Hon, en el segundo, “El hediondo pozo siniestro”, se narra la conquista del Tahuantinsuyo por los españoles, la emancipación lograda finalmente por Simón Bolívar y la humillación a la que somete al Perú este libertador por la carencia de patriotismo del Congreso —es decir, el hediondo pozo siniestro— para luego tratar nuevamente de Rat-Hon y de algunos de sus lugartenientes. El personaje principal atacado es el primer ministro Si-Tay-Chong, es decir, Hildebrando Fuentes:

... y sobre todo el inolvidable, el inolvidabilísimo Si-Tay-Chong, “el desvergonzado”, que era más sucio y asqueroso que un escupitajo de suegra desdentada en cara de borracho tuberculoso. Si-Tay-Chong era plebeyo, astroso, mala persona, bajo de alma y de cuerpo, de espíritu mefítico, de uñas largas y negras, pedigüño en su mocedad, insolente en su apogeo; adulador a los señores, déspota de los infelices, megalómano, cínico, inmoral, bruto, sucio, servil, falso, artero, intrigante, malévolo, presuntuoso, vacuo, fatuo, desleal, sin ley, sin conciencia, sin dios, algo buen mozo y de ojos dormidos, creía poseer el secreto de las siete ciencias, la trascendental filosofía de Buda, las sabias máximas de Li-Kay-Pé, el noble uso de las armas, la difícil ciencia de la administración y la brillante virtud de la oratoria. Hablaba de honradez immaculada y cobijaba malhechores; enseñaba en la Academia de Siké y engañaba en ella, con falsas doctrinas, a la candorosa juventud; era capaz de vender su alma por un mimpau; su cuerpo por un nido de golondrinas; su honor por una torta de sesos de murciélago; era un chino infecto; no había por dónde cogerlo. Todo esto es pálido retrato de lo que era en verdad, Si-Tay-Chong, “el desvergonzado”.

Y así llegó a ser ministro de Siké en el gobierno desgraciado del famoso

mandarín Rat-Hon. Por todo esto se verá que los habitantes de Siké merecían la suerte que les estaba deparada por Buda, el admirable padre de la sabiduría, el dispensador de beneficios, el que hace florecer los crisantemos en la primavera, y rompe el broche verde por donde surgen en los lagos tranquilos, las blancas flores del loto frágil, bajo el cielo hondo y azul, en los paisajes multicolores de las comarcas chinas... (1918: 168-169).

Puede observarse, por la lectura del último párrafo, que este tiene la función de endulzar en algo la página de oprobios que la precede. Como bien dice Manuel Miguel de Priego:

Probablemente jamás nunca antes ni después en el Perú y en el mundo encontraremos en las páginas de la literatura una acumulación tan grande de adjetivos y frases agravantes como ésta de Ta-Ku-Say-Long contra el carcelero Si-Tay-Chong ( 2001:240).

No extraña, pues, que Valdelomar incluyera la serie completa de los *Cuentos chinos*, a pesar de sus debilidades narrativas, en su selección de *El Caballero Carmelo* de 1918. Quizá todavía no podía él mismo apreciar la calidad de la serie con relación a la de sus otros cuentos. Quizá también se tratara de un último homenaje a don Guillermo Billinghurst, no solo su antiguo jefe sino también uno de los amigos a quien estaba dedicado *El Caballero Carmelo*. De cualquier forma, se había vengado de Rat-Hon y de sus lugartenientes y pudo poner así el dedo en la llaga de instituciones y personajes que merecían el justo castigo de su pluma.

## Referencias bibliográficas

- HODGART, Matthew (1969) *La sátira*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- MIGUEL DE PRIEGO, Manuel (2001) *El conde plebeyo*. Lima: Fondo Editorial del Congreso.
- PINTO GAMBOA, Willy (1973) *La sátira en Valdelomar y en Yerovi*. Tesis de Doctor. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- SILVA SANTISTEBAN, Ricardo (editor) (2000) *Valdelomar por él mismo*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- VALDELOMAR, Abraham (1918) *El Caballero Carmelo. Ciudad de los Reyes del Perú*. Lima: Talleres de la Penitenciaría de Lima.
- VALDELOMAR, Abraham (2001) *Obras completas*. Cinco tomos. Lima: Ediciones Copé.



# REVISTA de REVISTAS

*Comunicación.* Revista de la EAP de Comunicación Social. Año XI, N.º 8, 2012; 76 pp.

La revista se abre con el artículo de Carlos Cornejo Quesada titulado “La Sociedad Amantes del País y el Mercurio Peruano”. El autor se ocupa, en primer término, de presentar a los integrantes del grupo de la Academia Filarmónica como antecedente de los que serían los fundadores de la Sociedad Amantes del País, los mismos que asumirían la responsabilidad académica de *El mercurio peruano*. Luego, se refiere a los estatutos que rigieron a la preclara organización de intelectuales y realiza una breve reseña de la publicación. Esta se ocupa de seguir a este bisemanario desde que se tramita la aprobación real para su difusión hasta que se disuelve la sociedad en 1794. El artículo destaca los intereses de la revista bajo la dirección de Hipólito Unanue, secretario de la organización. Se menciona que la revista buscó informar de la realidad peruana frente a los acontecimientos de la realidad europea y que su objetivo era conocer al Perú detalladamente. Se cierra el artículo con la referencia a algunos aspectos que pueden permitirnos conocer su verdadera relación con los movimientos independentistas de la época. Por ejemplo, un hecho revelador de la influencia de la censura virreinal sobre el bisemanario fue que no trató la revolución de Túpac Amaru.

En el estudio “El centenario de Carl Hovland: el cine como propaganda bélica” Alberto Villagómez trata dos temas importantes: la relación entre la comunicación y la sociedad de masas y, los *mass media* y su influencia en los nuevos comportamientos individuales y sociales. Su interés se centra en el intento de responder a la siguiente pregunta: ¿qué efectos produce la propaganda política en la opinión pública? Para ello se centra en la experiencia del cineasta Carl Hovland quien utilizó el cine a favor de la intervención militar norteamericana en la Segunda Guerra Mundial. Destaca el hecho de que Hovland investiga experimentalmente sobre la persuasión de la imagen y sus efectos en el cambio de actitud a través de la información y la propaganda. Para ello estudia las opiniones y actitudes de los soldados y del público en general sobre la guerra y se centra en el uso político y propagandístico del cine soviético en el contexto de la revolución rusa como precedente importante.

“La realidad del periodismo móvil: una nueva especialidad periodística” del

maestro Julio Estremadoyro se centra en el llamado MOJO (Mobil Journalism) cuyo lenguaje es muy distinto al del periodismo escrito, radial, televisivo y *online*. El autor destaca el hecho de que este periodismo emplea la tecnología celular en la grabación y difusión de los grandes sucesos de modo que podamos ser testigos en vivo de lo que está sucediendo en el mundo mientras nos movilizamos. Las consecuencias de esta tecnología para Estremadoyro son importantes. Estamos, sostiene, frente al surgimiento del periodista móvil con capacidad de transmitir información en tiempo real, sin limitaciones de lugar, dependiente de un equipo mínimo y con capacidad de expresar los contenidos por los caminos de la multimedia.

En “Bamsé, el otrora Carlitos Marx de los niños suecos ha caído en la pendiente del neoliberalismo y de la economía de mercado” de Gorki Tapia analiza la transformación de este memorable personaje del comic infantil sueco y finlandés de los años setenta y ochenta. El autor estudia la evolución del oso Bamsé quien, en los años mencionados, defendía los valores de la social democracia sueca, para, en el presente, orientarse por los valores del libre mercado, el consumismo indiscriminado y el individualismo. El propósito del autor es acercarse a los valores políticos con los que se forma a los jóvenes lectores y observar el modo en que un producto de la cultura de masas como el comic puede influir en las conciencias en formación.

“De Amauta a Adán” de Ricardo Falla estudia la manera en que Mariátegui se convierte en un promotor del poeta Martín Adán. Es conocida la admiración del autor de los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* por la poesía de Adán a quien consideraba un revolucionario a pesar de sus “creencias” religiosas. El artículo se detiene en momentos claves que permiten conocer la relación de admiración entre ambos intelectuales y la percepción que uno tenía del otro. Es interesante, de otro lado, destacar el interés del autor por reconstruir el ambiente y las relaciones que rodearon la gestación de la revista *Amauta* que sirvieron para el surgimiento de personalidades como las del propio Adán o Xavier Abril quien estuvo muy cerca del nacimiento del surrealismo en Europa.

La revista incluye el trabajo de Jorge Luis Villacorta sobre el espionaje oficial norteamericano y la industria del cine en Hollywood; el aporte de Urbano Muñoz sobre cultura e identidad en la televisión peruana de señal abierta; el estudio de Pedro Lovatón sobre la fuerza de la interacción social en el desarrollo de las comunicaciones y el artículo de Roberto Revoredo sobre la influencia del periodismo militar en la Independencia del Perú (*Jorge Valenzuela*).

**Tesis.** Revista de Investigación de la Unidad de Postgrado de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Año VI, N°5, Volumen 5, diciembre del 2012; 342 pp.

Esta entrega contiene 18 artículos que podemos organizar en 5 áreas temáticas: Lógica, Historia de la filosofía y del pensamiento, Historia de las ideas en el Perú, Teoría de la comunicación y Crítica y teoría literaria. Por razones de espacio me limitaré a comentar algunos de los artículos.

Miguel León Untiveros en su artículo “Aplicación de la lógica deóntica en la formalización de las reglas jurídicas”, sostiene que la lógica deóntica requiere un aparato simbólico propio y por ende distinto al de la lógica clásica si bien hace uso de ésta como en el *argumentum e contrario*. Sostiene también que uno de los puntos neurálgicos de dicha lógica es la etapa de simbolización, esto es, el paso del lenguaje natural en el que se dan las inferencias jurídicas, al lenguaje formal de la lógica deóntica pues es en esta etapa donde usualmente hay errores técnicos.

José Antonio Tejada Sandoval en su trabajo “La postmodernidad y el abandono de los ideales de la Ilustración. A propósito de Isaiah Berlin y Richard Rorty”, estudia las críticas hechas a los ideales modernos por los dos autores mencionados, proponiendo ciertos puntos comunes en ellos y, a través de ellos, vislumbra una tradición de pensamiento crítico a la modernidad.

Miguel Martínez La Rosa en “Jesús ante la muerte. Arquetipo metafísico-antropológico en Luis Felipe Alarco”, estudia la obra de uno de los más importantes metafísicos sanmarquinos del siglo XX, como lo fue Alarco, discípulo de Nicolai Hartmann, y quien profundizó en el tema de la muerte con dos textos ya clásicos; *Sócrates ante la muerte* (1977) y *Jesús ante la muerte* (1981). En el presente artículo, el autor analiza el segundo de ellos para, a partir de su análisis, reconstruir el ideal o concepción antropológica desde la óptica metafísica de Alarco.

Ulrike Sallandt en su trabajo “El pensamiento complejo. Un acercamiento al planteamiento de Edgar Morin” nos presenta de manera bastante accesible al lego, el llamado “pensamiento complejo”. El autor parte del supuesto de que el paradigma claro y distinto del pensamiento, así como ordenado, gradual y concatenado de la realidad óptica ha sido puesto en cuestión el siglo XX. Entre los principales exponentes de esta postura crítica al paradigma cartesiano-galileano-newtoniano está Edgar Morin quien como alternativa propone el llamado “pensamiento complejo” un concepción holista de lo real que debe tener, como correlato cognitivo, un pensar también múltiple, polifónico y holista. En este artículo la autora presenta de manera bastante clara las características de este nuevo pensar.

Roberto Juan Katayama Omura en su artículo “La soberanía popular y el pueblo soberano en el virreinato del Perú” propone, contrariando la interpretación dominante, que las tesis políticas populistas en el virreinato peruano fueron de dos tipos: la de una soberanía popular restringida aplicada sólo a españoles y criollos y la de una soberanía popular universal. Sin embargo, sostiene que será la primera la que dominará en todo el periodo virreinal.

Miguel Salinas Molina en “¿Qué significa información?” realiza un estudio, apoyado en las contemporáneas teorías de la Información, en el que sostiene que toda información tiene dos características: una objetiva (el llamado “dato”) y otra subjetiva (el valor del “dato” para cada sujeto).

Sonia Luz Carrillo Mauriz nos presenta en “Sociedad de la comunicación y crisis del sentido”, la tesis de que los mensajes difundidos a través de los *mass media* son portadores no sólo de datos sino también de una carga moral implícita que jerarquiza, significa y ordena lo que acontece llegando incluso a tratar directamente sobre aspectos morales de la vida individual como violaciones, feminicidios, asesinatos, estafas, etc. Y que son estas noticias o “datos” los que mayor cobertura tienen en los *mass media* con lo que no sólo difunden sino reproducen y expanden la crisis de sentido moral que dichos datos llevan implícita. Este artículo se trata así de una crítica a los medios de comunicación masiva.

Marco Antonio Inca Condorpuza en “Tópicos del amor cortés en el cuento de la Pastora Marcela”, analiza y aplica los tópicos literarios del llamado “amor cortés” al cuento de la Pastora Marcela

María Brunner-Sciara en su artículo “El pensamiento crítico: dimensiones flexibles en la lírica de José Watanabe”, realiza un estudio sobre las propuestas de periodización en torno a la obra de José Watanabe (*Roberto Juan Katayama Omura*).

# RESEÑAS

Carlos García-Bedoya M.

*Indagaciones heterogéneas. Estudios sobre literatura y cultura.*

Lima, Grupo Pakarina, 2012; 291 pp.

Carlos García-Bedoya Maguiña es autor de dos libros imprescindibles para el estudio de la literatura peruana: *Para una periodización de la literatura peruana* (Latinoamericana Editores, 1999) y *La literatura peruana en el periodo de la estabilización colonial* (UNMSM, 2000). A esta importante producción se suma una compilación de los textos publicados durante los últimos veinte años con el título de *Indagaciones heterogéneas. Estudios sobre literatura y cultura* (2012) que reúne, en un solo volumen, un breve prólogo y cuatro secciones que incluyen veinte ensayos que tratan temas fundamentalmente relacionados con problemáticas latinoamericanas y peruanas inscritas dentro de la denominada tradición del pensamiento latinoamericano autocentrado (en términos de Franciose Pérus). Forman parte de esta tradición los planteamientos de ensayistas, estudiosos de la literatura, filósofos, teólogos, educadores, historiadores, antropólogos y sociólogos cuyos aportes y trascendencia son imposibles de nombrar y enumerar aquí. García-Bedoya dialoga permanentemente con su tradición; tam-

bién lo hace con los planteamientos de los maestros sanmarquinos como Tomás Escajadillo, Francisco Carrillo y Raúl Bueno y con los planteamientos de sus maestros de la universidad de Pittsburgh como John Beberley y Gerald Martin. No descuida, por supuesto, el diálogo con sus alumnos y sus colegas latinoamericanos.

Por la propuesta de construir un dialogismo intercultural, el libro revela claramente su lugar de enunciación que -como dice su autor- no es solamente geográfico, sino y sobre todo geocultural y epistémico. A él no se le puede aplicar la discutible distinción entre el lugar del enunciado y el lugar de la enunciación porque son uno y lo mismo en su discurso. No obstante, este libro no cierra su horizonte en la literatura peruana y latinoamericana, sino que se abre a otras *Otras indagaciones* (título de la cuarta sección) de tradiciones literarias como la española, que García-Bedoya conoce muy bien, y a lecturas de diferentes zonas del mundo como se puede desprender de un amplio dominio de la teoría y los estudios literarios expuestos con un orden y una claridad sencillamente

paradigmáticos como dice Raúl Bueno en la tapa del libro, es decir, con un lenguaje preciso, claro y directo que se diferencia del barroquismo de otros libros que haciendo alarde de todo y usando un lenguaje críptico no hacen nada más que repetir las ideas de otros.

En los estudios de los procesos de la literatura peruana y latinoamericana se evidencia su “preferente inclinación hacia los enfoques panorámicos” (12). De hecho en la tercera sección denominada *Indagaciones peruanas* se traza un recorrido que explica muy bien el proceso de la literatura peruana sin descuidar sus reflexiones sobre el canon literario peruano que ha pasado, siguiendo lo planteado por Walter Mignolo, del *canon*, entendido como las obras maestras o las bellas letras al *corpus*, entendido como un vasto campo de discursos heterogéneos. La especialización de García-Bedoya se nota claramente en sus lúcidos ensayos sobre el discurso criollo y el discurso andino en la literatura peruana colonial cuyas características explica al detalle; sobre las élites andinas y el renacimiento inca donde analiza y compara *El primer Nueva Corónica* y *Buen Gobierno* del indio aristócrata, errante y reclamador Felipe Guamán Poma de Ayala y la *Representación verdadera y exclamación rendida y lamentable que toda la nación indiana hace a la majestad del señor rey de las Españas y emperador de las indias, el señor don Fernando VI, pidiendo los atienda y*

*remedie, sacándolos del afrentoso vituperio y oprobio en que están más de doscientos años* de fray Calixto Túpac Inca que “era étnicamente mestizo, pero culturalmente un andino” (184); sobre la conquista del Perú en dos obras dramáticas coloniales insertadas plenamente en el ámbito de la ciudad letrada aunque estén escritas en quechua “por clérigos filo-indigenistas, a pedido de la aristocracia indígena y para el consumo de ese sector social” (210): la anónima *Tragedia del fin de Atahualpa* y *La conquista del Perú* del fraile mercedario Francisco del Castillo. En estas obras se reconstruye y se reinterpreta la conquista del Perú.

Su interés por la literatura peruana del siglo XIX está determinado por el magisterio de Francisco Carrillo y se manifiesta en un análisis iluminador sobre *La ciudad de los Reyes* de Pedro Dávalos y Lissón. Continúa con un ensayo sobre la denominada novela regionalista o novela de la tierra que entre los habitantes del área andina se manifestó como indigenismo. García-Bedoya, en su ensayo sobre Ciro Alegría de quien Mario Vargas Llosa ha dicho que es “nuestro primer novelista clásico”, afirma que *El mundo es ancho y ajeno* es “la novela peruana más importante de todos los tiempos” (233). Además, compara el clásico universal de Alegría con una obra coetánea, similar y representativa de la “novela del nordeste” brasileño como es *Vidas secas* (1938) de Graciliano Ramos y, en un ámbito mayor, con

la novela del turco Yashar Kemal titulada *El halcón* (1955). En este ensayo se nota claramente el magisterio de tal vez los más destacados estudiosos del indigenismo como lo son Tomás Escajadillo y Antonio Cornejo Polar. Cuando expone sus ideas sobre la trayectoria del vanguardismo peruano hace gala de su conocimiento de la complejidad del proceso de la vanguardia en el Perú que muchas veces es simplificado y reducido al extremo. Para ello dialoga con el planteamiento de Octavio Paz que sostiene que nuestro vanguardismo es al mismo tiempo continuidad y ruptura. La propuesta de García-Bedoya explicado también al detalle contempla a) un vanguardia histórica, b) una posvanguardia y c) una neovanguardia. Finalmente nos presenta una nota sobre la teoría de las generaciones y su aplicación a la literatura peruana del siglo XX.

A los teóricos (no a los estudiosos de la literatura) les suele ocurrir que les faltan lecturas de creación literaria, tal vez por eso prefieren realizar lecturas de otras disciplinas afines en las que encuentran el placer y el goce. Este no es el caso de García-Bedoya que en la segunda sección titulada *Indagaciones latinoamericanas* exhibe un vasto conocimiento de la tradición literaria de América Latina, especialmente de la narrativa a la que le dedica estudios que tienen que ver con su trascurso. Siguiendo esta vez las ideas de Gerald Martin, dice: "Sostenemos que la Nueva Narrativa

(o Nueva Novela) y el llamado Boom no son más que expresiones, en el campo de la narrativa hispanoamericana, de una secuencia literaria cuyo impacto ha sido central en toda la literatura de Occidente en el siglo XX, es decir el Vanguardismo, lo que en inglés se suele denominar *Modernism*" (82). En esta segunda sección se evidencia un enorme interés por colocar en su exacta dimensión los enormes aportes de los novelistas anteriores al Boom como Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier como antes lo había hecho con Ciro Alegría para el caso peruano.

En esta sección aparece un ensayo categórico sobre los derroteros por los que transitan los estudios literarios latinoamericanos desde 1972 hasta 1992 donde destaca, entre otros, los aportes de la crítica fenomenológica de Félix Martínez Bonati y Alberto Escobar; la historia literaria y la relación entre literatura y sociedad desarrolladas por Antonio Candido; la estilística, el estructuralismo, la crítica genética y la teoría de los actos de habla desarrollados por Ana María Barrenechea; la combinación de historia, biografía y crítica literaria que realiza Octavio Paz; la sensibilidad estética y vasta información de Emir Rodríguez Monegal; la deconstrucción moderada combinada con instrumentos más tradicionales provenientes de la filología y la historia en las ideas de Roberto González Echevarría; la crítica de inspiración marxista de Roberto

Schwarz; los planteamientos no suficientemente divulgados de Antonio Cornejo Polar y Ángel Rama; el desplazamiento hacia los estudios culturales de Beatriz Sarlo; el reclamo urgente de hacer una teoría literaria latinoamericana de Roberto Fernández Retamar; y los aportes a la teoría de recientes latinoamericanistas como Walter Mignolo y Luiz Costa Lima.

Una constante recorre las *Indagaciones teóricas* (título de la primera sección del libro), me refiero a su preocupación por el diálogo asimétrico norte-sur y por el reto de potenciar el diálogo sur-sur. Así reflexiona sobre el impacto de los Estudios Culturales en América Latina que si no cuestionan las relaciones de poder, entonces no sirven de mucho. En efecto, el investigador sanmarquino rescata el planteamiento original de Raymond Williams que sostiene que los cambios sociales trascendentes no pueden ser solo políticos y económicos, sino también y sobre todo cambios culturales, es decir, cambios de mentalidades, de valores, de ideas y de sensibilidades. Por ello, García-Bedoya cuestiona ciertas versiones del culturalismo posmoderno que solo están interesadas en los discursos, los lenguajes, los sistemas simbólicos y descuidan la relación con prácticas o instituciones sociales. “Tales enfoques suelen explicar con entusiasmo bastante mecanicista y reduccionista los métodos textualistas y del análisis del discurso a los más diversos fenómenos sociales, sin atender a su

especificidad, con resultados frecuentemente empobrecedores” (19). Es contundente el argumento según el cual el reduccionismo en que han caído los Estudios Culturales se debe a que han perdido el horizonte de la totalidad. En efecto, “La totalidad sigue siendo un horizonte epistemológico necesario para la reflexión social” (20) especialmente en sociedades conflictivas, contradictorias, problemáticas o heterogéneas como las nuestras. Por eso, le parece imprescindible retomar esta categoría desde tres esferas o perspectivas distintas entre las que existen múltiples interrelaciones: la esfera del poder o esfera pública, la esfera de la producción o esfera económica y la esfera cultural. Cito a García-Bedoya para evidenciar la claridad y contundencia de su planteamiento: “El pluralismo metodológico implica que ninguna vertiente teórica detenta el monopolio de la verdad, más bien el rigor científico surge del intercambio dialógico entre diversos puntos de vista. Por cierto, tampoco se trata de combinar a la ligera aparatos conceptuales muy disímiles, como suele suceder en ciertas versiones de los estudios culturales posmodernos, de los estudios poscoloniales y subalternos (por ejemplo mezclas de marxismo althusseriano, psicoanálisis lacaniano y deconstrucción derridiana), sino más bien de construir *bricolages* teóricos con enfoques que presenten ciertos terrenos de compatibilidad” (22-23).



Los Estudios Culturales están redefiniendo los campos disciplinarios y los que se inscriben dentro de esta disciplina transdisciplinaria, antidisciplinaria o interdisciplinaria deben integrarse a proyectos y equipos interdisciplinarios, propiciando diálogos multidisciplinarios para asumir una perspectiva transdisciplinaria. Esto pone el dedo en la llaga puesto que no son serios aquellos Estudios Culturales realizados por personas o equipos monodisciplinarios, narcisistas o ególatras que creen estar en la capacidad de conocerlo todo o se creen con la licencia de usar aparatos teóricos de otras disciplinas sin rigor. “Creo que para navegar con solvencia en los procelosos mares de la totalidad cultural se requiere dominar el instrumental de varias disciplinas, no de una sola; es obvio que son pocos los investigadores que tienen la capacidad y la posibilidad de dominar tan vastos arsenales cognoscitivos. Sus aportes serán sin duda fundamentales y orientadores” (25). A los que provenimos del campo de los estudios literarios nos hacen falta ejercicios de “abajamiento”, una dosis de humildad intelectual que nos permita reconocer nuestras limitaciones disciplinarias y, paradójicamente, el reconocimiento del saber del otro. Cito nuevamente a García-Bedoya: “Pero me parece necesario también alertar contra los facilismos: muchas veces los estudios culturales pueden terminar convirtiéndose en patente de corso para el

aventurerismo intelectual de quienes adiestrados (y no siempre a cabalidad) en el instrumental de una disciplina (muchas veces los estudios literarios) discurren con frecuente ligereza sobre los más variopintos fenómenos culturales, a los que suelen aplicar sin más mediaciones las clásicas herramientas de análisis textualista, con los resultados que suelen ser lamentablemente empobrecedores” (24-25).

En todos los ensayos que conforman este libro hay un interés manifiesto por rescatar “Categorías latinoamericanas para una mundialización intercultural”, categorías teóricas diseñadas desde América Latina para dar cuenta de nuestra compleja problemática. Así, García-Bedoya discute y cuestiona la división internacional del trabajo intelectual vigente, de raíz eurocéntrica, que margina los aportes de los intelectuales de América Latina. En efecto, en América Latina es pertinente referirse a la coexistencia conflictiva, a las superposiciones, a los cruces, a las hibridaciones, a las mezclas y a los mestizajes de una realidad a todas luces heterogénea. Pero, no por exaltar la fragmentariedad y la diseminación debemos abandonar la perspectiva de la totalidad como horizonte epistemológico que nos permita comprender las múltiples interrelaciones que configuran la vida social. No tomar en cuenta el horizonte de la totalidad contradictoria implica consentir la moda intelectual posmoderna. Aparte de evidenciar los aportes

fundamentales de Ángel Rama (transculturación y ciudad letrada), Antonio Candido (sistemas literarios) o Néstor García Canclini (culturas híbridas), Carlos resalta muy especialmente el pensamiento seminal de Antonio Cornejo Polar (heterogeneidad, totalidad contradictoria, sujeto migrante) que ha dejado huellas en los escritos de intelectuales como Aníbal Quijano, David Sobrevilla, José Antonio Mazzotti, Song No, Raúl Marrero Fente, Carlos Orihuela, Franklín Miranda Robles, Miguel Arneo-Gómez o el propio Carlos García-Bedoya.

Pero no crean que el profesor sanmarquino está de acuerdo con todos los planteamientos de los intelectuales con los que dialoga; muchas veces corrige y cuestiona con argumentos irrefutables los planteamientos de sus interlocutores. Ese es el caso de Walter Dignolo quien en su artículo “Herencias coloniales y teorías poscoloniales” plantea tres tipos de experiencias coloniales: a) colonias de asentamiento (Estados Unidos), b) colonias de asentamiento profundo antes de 1945 (Perú) y c) colonias de asentamiento profundo después de 1945 (India). Dignolo sostiene que de las distintas experiencias coloniales han surgido distintas prácticas teóricas. Así, a las colonias del primer tipo le corresponde una teorización o razón posmoderna propia de los países centrales y a las colonias del segundo y tercer tipo una teorización o razón poscolonial propia de los

países periféricos o del tercer mundo. García-Bedoya cuestiona estas “denominaciones poco afortunadas” de un latinoamericano que trabaja en la academia norteamericana paradójicamente por no haber tomado en cuenta la ineludible propuesta de Darcy Ribeyro, por no aclarar a qué tipo de asentamiento y de profundidad se refiere y por homogenizar el pensamiento diverso del tercer mundo. Pues es evidente que no es lo mismo la experiencia colonial de la India y la experiencia colonial del Perú. Dignolo posteriormente corrigió su postura diferenciando los diferentes tipos de colonialismo del tercer mundo y llamando “posoccidentalismo” a las prácticas teóricas del colonialismo de asentamiento profundo antes de 1945 y “razón poscolonial” a las prácticas teóricas del colonialismo de asentamiento profundo después de 1945. El estudioso sanmarquino sostiene que esta homogeneización tal vez explique “los intentos mecánicos de aplicar a la experiencia colonial latinoamericana las teorizaciones elaboradas por exponentes de los estudios subalternos de la India, configurando una especie de estudios subalternos latinoamericanos epigonales respecto a los teóricos de la India y poco atentos a la especificidad de nuestra herencia colonial” (54). Pero, no se queda en el nivel de la crítica no propositiva y, asumiendo la tripartición planteada por Dignolo, propone denominar respectivamente

a los tres tipos de colonias: a) colonias de transplantación caracterizadas por una homogeneización cultural y étnica de raíz europea y por el casi exterminio de los pueblos y culturas nativas, b) colonias de implantación donde la penetración cultural y étnica europea es muy importante, pero no al punto de homogeneizar “el tejido cultural y social” de modo que todavía sobreviven las culturas y las etnias nativas que experimentan los procesos de transculturación y c) colonias de superposición caracterizadas por el sometimiento al domino imperial europeo, pero que no experimentaron una penetración intensiva de la cultura europea.

García-Bedoya ha sumido ya desde hace mucho rato una posición contraria a lo que acertadamente llama monologismo teórico monopólico, concierto académico globalizado o occidentocentrismo exclusivista y excluyente que nos convierte en productores de materia prima que luego es transformada en productos teóricos de validez general en el hemisferio norte (el famoso efecto Nescafé). Por eso, y apoyado en los planteamientos de Mijail Bajtín y de Edward Said sobre el humanismo, nos propone una epistemología dialógica intercultural. Cito su propuesta: “Particularmente, me

parece más pertinente hablar de una razón o una epistemología dialógica, que permita la comunicación de las heterogéneas culturas mundiales, de los heterogéneos saberes locales, en un intercambio no sesgado por la imposición autoritaria de un monologismo del centro y que más bien posibilite el flujo polifónico de los aportes surgidos desde diversos lugares de enunciación teórica, lo que supone, sin duda, una gigantesca empresa de traducción cultural. Sólo así se podría abordar la compleja tarea de reconstruir una razón crítica con un horizonte genuinamente universal, pero no homogeneizador, desde una epistemología dialógica intercultural que podría hacer posible que las voces subalternas logren finalmente hablar” (73-74)

Por todas las razones expuestas que no hacen más que esbozar tímidamente la riqueza y complejidad de las propuestas de García-Bedoya, este libro deviene en imprescindible para cualquiera que esté interesado en escuchar la propuesta de un investigador inscrito dentro de la denominada tradición del pensamiento latinoamericano autocentrado (que delata un lugar de enunciación) y que quiera contribuir a consolidar una epistemología dialógica intercultural (*Dorian Espezúa Salmón*).

**Carlos Yushimito del Valle (antologador)**

***Subjetividades amenazadas. Una relectura de la crisis social en la narrativa breve de Alonso Cueto, Guillermo Niño de Guzmán y Jorge Valenzuela***  
Lima, Cuerpo de la metáfora editores, 2013; 92 pp.

Quizá la narrativa de la década del ochenta sea una de las más descuidadas de la historia de la literatura peruana. Uno revisa los diarios y revistas de esos años y de inmediato llega a la conclusión de que la atención estaba puesta en la producción poética, al punto que pudiera pensarse en la poesía como el único canal de transmisión, entre sus sujetos artísticos, de sensaciones y emociones ante la avalancha de desconcierto y desarraigo que fueron la marca de agua de aquel contexto incierto y violento. Había necesidad de gritar, sin duda, y la poesía y las canciones subte servían para amainar toda la furia contenida de esa generación que vivía bajo el sonido de las explosiones de cohebombas y el fuego cruzado. Nadie quería vivir en el país, bastaba ser testigo de las interminables colas en migraciones para llegar a la conclusión de que para poder salir adelante, había que huir de la realidad. Parte de este contexto incluía también a los sujetos con vocaciones artísticas o creativa, seguramente más de uno habrá visto truncado sus aspiraciones y proyectos, optando por trabajos alimencios, los que al menos les podría servir para ahorrar y así con el tiempo cumplir el deseo de abandonar de una

buena vez la tierra en la que nacieron y la que no les ofrecía ninguna posibilidad de realización. En esos años no daban ganas de vivir en Perú. Fueron los años del odio sostenido, de la desconfianza. Más de uno tenía la certeza de que era una maldición vivir en este país.

De los poetas peruanos que se dieron a conocer en los ochenta se viene escribiendo mucho, hasta más de la cuenta. Sobre la narrativa de aquella década existen muy pocos documentos que nos permitan acceder a un mosaico de lo que se hizo. De ese minúsculo universo, tenemos al menos dos antologías muy importantes: *En el camino* de Guillermo Niño de Guzmán y *El cuento peruano 1980 – 1989* de Ricardo González Vigil. Quizá pueda destacarse la publicación del cuentario *Caballos de medianoche* de Niño de Guzmán, publicación que sí gozó de atención y publicidad, pero no por la contundente calidad de la propuesta del entonces joven autor, sino por el apadrinamiento del siempre poderoso Mario Vargas Llosa. Esto bien puede servirnos de espejo del circuito literario local, en donde resultaba insuficiente la calidad literaria, sino que era necesaria la “ayudita” de una voz mayor, de peso, para salir del círculo

de amigos y familiares que celebran la aparición de un libro. A tal punto se había llegado, que no sería nada descabellado pensar en las muchas voces que se perdieron en aquella década por falta de un poquito de fe. Pensemos también en Hildebrando Pérez Huaranca, la antípoda de Niño de Guzmán, que se hizo conocido no por ser un buen narrador, sino por sanguinario senderista, responsable de la masacre de Lucanamarca. Por eso, como señalé líneas arriba, publicar un buen libro no era nada, se necesitaban de propicios y nada propicios factores externos a la literatura para empezar a hablar de un autor. Ni hablemos de la industria editorial, que si existía, existía también en la indigencia estética, en donde era frecuente toparnos con novelas y cuentarios en papel periódico, publicaciones que exhibían una portada de cartulina plastificada. En este sentido, el ensayo *Subjetividades amenazadas* de Carlos Yushimito es, bajo todo punto de vista, una invitación a conocer y redescubrir la narrativa de esa generación perdida.

Una invitación como esta no pudo ser más ideal. A lo mejor ayude en su difusión el justo y súbito prestigio de Yushimito, un “Granta Boy”, a quien, aparte de reconocerle su toque mágico para la prosa –cuyo estilo nos recuerda a un Juan Carlos Onetti, pero con afecto–, le conocemos sesudos ensayos y artículos publicados principalmente en la bitácora *El hablador*. Yushimito es a la fecha uno de los

narradores más dotados de su generación y no sería nada extraño considerarlo como un genuino *best seller* de la siempre exigente población conformada por lectores duros y exigentes, de esos que han superado largamente los cuarenta libros leídos en vida.

El presente trabajo muy bien podría marcar un antes y un después en los discursos críticos sobre los años de la violencia política y su representación en la literatura. Es hora pues de los acercamientos desideologizados y de la valoración de la literatura por la literatura, sin denostar, obviamente, el respiro político e ideológico que bien pudieron inspirar a sus autores, puesto que todo discurso de ficción, todo discurso poético, encierra una postura o una visión política de la vida... pero esta nunca debe ser determinante al momento de la valoración literaria. Por ello, y pese a su brevedad, lo que se lee aquí exuda frescura argumentativa y una mirada complaciente para con los relatos de los autores en los que cimienta su trabajo. Lo que hace Yushimito es llevar a buen puerto lo que Octavio Paz llamaba “rigor generoso”, el cual se justifica en los textos literarios que nos gustan, enseñan y quedan en nosotros como una fuerza radiactiva.

No es casual que el autor sustituya su ensayo como “Una relectura de la crisis social”. Es decir, nos entrega en bandeja otra característica de la narrativa ochentera, ahora pauta por los tópicos de la evasión y el exi-

lio interiores, que generó una exploración intimista en la voz de yo, por la que se accedió a un fresco distinto de la convulsionada realidad social fragmentada por el horror. Yushimito encausa y refuerza su exposición en tres relatos, muy bien elegidos, por cierto: “La venganza de Gerd” de Alonso Cueto, “Caballos de medianoche” de Guillermo Niño de Guzmán y “El secreto de Marion” de Jorge Valenzuela.

Pues bien, echemos una mirada a los autores elegidos. Esta escogencia muy bien pudo ser guiada por una estrategia comercial o, lo que es peor, seguir los cauces de las afinidades políticas, pero no. No fue así. Yushimito apuesta, como tiene que ser, por un criterio eminentemente literario y ello se corrobora con Cueto y Valenzuela, narradores que han ido cimentando una voz personal, en cuya poética vemos la mutabilidad del sujeto ante lo que le rodea, poética que a lo mejor recoja de la técnica cuentística

norteamericana, pero enfocada en el realismo mimético stendhaliano, siendo la ciudad de Lima la protagonista mayor en casi todos sus libros.

Yushimito demuestra que es un lector serio y un crítico honesto y es precisamente esta honestidad intelectual la que le ayuda a recrearnos toda una época gracias a su narrativa que se hizo fuerte en la mirada del individuo, una narrativa sobreviviente que merece una lectura más atenta, a la que debemos dejar de observar como si fuera un hiato, un descuido, una tarea para hacer después. Por medio de Cueto, Valenzuela y Niño de Guzmán, tenemos las puertas de nuevos ingresos a una década que nos ofrecerá más de un grato descubrimiento, que nos lanzará a la búsqueda de esos libros de narrativa que se publicaron y que se perdieron, pero que hoy tienen la posibilidad de ser redescubiertos y así ver hasta qué punto la narrativa de los ochenta, en lo literario, ofreció resistencia (*Gabriel Ruiz Ortega*).

Javier Morales Mena

*Juan Ojeda: Poesía metafísica*

Lima, Editorial San Marcos, 2013; 227 pp.

Me permito comenzar esta reseña con algunas palabras sobre el autor de la publicación. Los intereses académicos de Morales Mena han girado en torno a diversos puntos: sus reflexiones propiamente teóricas (su balance de la narratología, su aproximación al proceso de la literatura comparada peruana y su apuesta por la espectropoética por mencionar algunos), su acercamiento a la narrativa (la primera aproximación a la narrativa huaracina última es obra suya), así como sus trabajos interpretativos acerca de la poesía, donde la figura de Juan Ojeda y su quehacer poético han resultado centrales. En todos ellos, un hálito metafísico recorre su reflexión, hálito que, desde mi particular lectura, explica el porqué de su acercamiento a Ojeda. Metafísica entendida como reflexión seria acerca del mundo y sus dinámicas, valga aclarar. De allí que este trabajo de investigación pueda comprenderse como un trabajo académico pero, como toda investigación madura, también como una invitación a la reflexión profunda, al descubrimiento conjunto –pienso en los lectores– del mundo.

Aceptemos, entonces, la invitación que *Juan Ojeda: poesía metafísica* de Javier Morales Mena nos hace. La poesía de Ojeda, inmersa en el contexto, cuando menos temporal, del

sesenta, es el punto de partida de la reflexión de nuestro autor (valga anotar que el texto que nos ofrece el autor tiene como antecedente su tesis de licenciatura). El libro se ha de dividir en tres estancias: “Márgenes”, “Poética” y “Poesía metafísica en «Crónica de Boecio»”. La primera habrá de reparar en el estado de la cuestión. En ella encontraremos, en primer lugar, los discursos testimoniales que dan cuenta de la partida del amigo y del poeta, así como las primeras aproximaciones, epidérmicas ciertamente, pero no por ello deleznable, a su obra; además, del reclamo por la inserción del poeta en el panorama, digamos oficial, de la literatura peruana, entre otros tópicos recurrentes. La memoria y el trabajo del duelo marcan estas primeras aproximaciones. En seguida, aborda los textos académicos de mediano aliento (bajo el rótulo de interpretaciones semióticas que se entienden más como inventarios de tópicos y menos como una reflexión propiamente crítica, interpretativa, semiótica). Finalmente, analizará en detalle las propuestas de investigaciones de largo aliento (dos tesis) que si bien se acercan a la interpretación semiótica, revelan falencias en torno al eje reflexivo que propone Morales Mena: la poesía metafísica de Ojeda. La formas

cómo estas diversas aproximaciones han reparado en el carácter metafísico del texto ha sido insuficiente. Al punto que este carácter se ha comprendido más como un estado insondable, enigmático que lo aleja de las relaciones que posee con la serie filosófica. Se parte así de una premisa, lo metafísico no es lo oculto, no es lo inasible; lo metafísico es un objeto de reflexión de larga tradición en el mundo. A definir cómo se entiende lo metafísico en la poesía de Ojeda habrá de dedicar el autor los dos siguientes capítulos.

En “Poética”, a partir de la lectura de dos entrevistas realizadas al poeta, incide en la relación entre poesía y metafísica que anima la comprensión de los alcances de la poesía ojediana, una relación entre continente y contenido, por usar una jerga harto conocida. Así, la poesía de Ojeda se puede entender desde tres puntos que se presentan, claro está, como complementarios. Estos confirman la noción de poesía, la poética de Ojeda: 1) el discurso se entiende como una práctica de fuerte compromiso con la humanidad; 2) es, además, un discurso autónomo, fruto de una labor crítica con el componente lingüístico; y 3) la poesía se comprende como archivo simbólico o memoria cultural, revela la condición crítica del hombre contemporáneo. Ojeda, habrá de plasmar una concepción de la poesía donde “El rol primordial que asume [la poesía], en tal sentido, es el de revelar la condición crítica

del hombre contemporáneo: «Trato de presentar el desgaste y agrietamiento [menciona ya el mismo Ojeda] de la vida humana, en un espacio lingüístico que incluye su propia destrucción [...] pienso que nuestra época, brutal y deshumanizada, exige una poesía subversiva sin concesiones”.

Comprender la poética de Ojeda es el punto de partida para dilucidar el aspecto metafísico de su escritura. Así, en “Poesía de lo metafísico en «Crónica de Boecio»”, la definición de Giovanni Reale acerca de la metafísica permitirá anclar el concepto en el plano de la reflexión, arrebatárselo a la intuición que ha signado anteriores acercamientos a la obra del vate: “La metafísica es la forma suprema del conocer humano y consiste en el conocimiento de las causas y principios primeros aplicables a la totalidad de lo real”. Continúa Morales Mena: “De esta manera, el primer sentido de la dicción metafísica encierra su alcance en la indagación y reflexión a propósito de cuestiones que comprometen los fundamentos y orígenes universales”. A través de “Crónica de Boecio”, el autor demuestra la doble justificación de lo metafísico en la poesía ojediana, su sentido explícito, científico, filosófico: “Por un lado, lo metafísico como indagación por los orígenes y fundamentos de lo universal; por otro lado, lo metafísico como crítica y cuestionamiento de un tipo de racionalidad logocéntrica”.

Queda mucho por decir. Esta re-



seña no es más que una invitación a la lectura pero, sobre todo, a la reflexión a partir de la lectura de un trabajo notable sobre uno de los poetas peruanos más importantes del último medio siglo. Investigación que se instala en la senda que otros estudiosos han trazado previamente desde diversas tradiciones teóricas y críticas.

Aquel reclamo de los primeros poetas y amigos, alrededor de la muerte de Juan Ojeda, aquel reclamo de que se le diera el justo lugar en nuestro proceso poético es atendido con este libro pues se ofrece la primera aproximación sistemática a su escritura. La inserción de esta en el panorama de nuestra literatura –sin

que esto implique que no pueda partir es búsqueda de mayores públicos en otras tierras– enriquece nuestra tradición literaria. No obstante, cabe resaltar que su inserción no se ha de entender como sumatoria, como ampliación simplemente del canon, pues la investigación de Morales Mena, el aparato teórico que lo asedia permite que ingrese como tiene que hacerlo: a través de una lectura que le haga justicia; lectura que repara en el carácter metafísico de esta poesía, respetando aquello que el autor planteó y que pervive en su escritura, como marca de un viaje que no ha acabado, sino que recién comienza (*Jorge Terán Morveli*).

**POLO SANTILLÁN, Miguel Ángel. Ética. *Definiciones y teorías*. Lima, Universidad de Lima, Fondo Editorial. 2013; 100 pp.**

¿Cómo clasificar y dar unidad a la diversidad de definiciones y teorías éticas que existen? ¿Qué criterios utilizar para llevar adelante esta tarea? Ofrecer un poco de claridad al complejo mundo de los significados de ética y moral, además de clarificar las teorías éticas a la par de establecer su valor es lo que se propone la más reciente obra de Miguel Polo Santillán destacado filósofo sanmarquino. Su libro es un intento de respuesta a estas preguntas.

Polo es un analista en temas de ética. Esta no es su primera obra en este campo. Ya ha publicado: *Ética y crisis moral* (1996), *Ética. Modo de vida, comunidad y ecología* (2001), *La morada del hombre. Ensayos sobre la vida ética* (2004), *Los lenguajes de la ética* (2007), *Ética y razón práctica* (2009), *Ética y derechos humanos* (2011); además de varios artículos, acerca del tema en cuestión, presentados en revistas especializadas.

El trabajo de Polo Santillán es, ante todo, una importante contribución al campo de la filosofía. Su trabajo traza un derrotero de la evolución de la ética y asume con rigor la tarea de preparar un libro verdaderamente crítico en el cual, además de hacer memoria de las teorías éticas más relevantes, las expone con claridad. Su objetivo cimero es proponer una ética intercultural e inclusiva.

La obra está estructurada en seis capítulos:

Capítulo 1: Ética y moral.

Capítulo 2: La ética como filosofía moral.

Capítulo 3: Principales clasificaciones éticas.

Capítulo 4: Éticas teleológicas y éticas deontológicas.

Capítulo 5: Moral y dialogo en la ética del discurso.

Capítulo 6: Ética del reconocimiento.

En el primer capítulo se justifica por qué es que los conceptos de ética y moral no son lo mismo y como es que, a pesar de ello, los usamos indistintamente. Para ello se hace un recorrido por la historia de las definiciones de estos dos conceptos. Partiendo del *ethos* se buscará arribar al concepto actual de ética, y es que, como sostiene el autor: “*Las formas de entender la ética están muy ligadas a las maneras de entender la filosofía y a los temas centrales de cada época*” (14). Para Polo Santillán hay tres grandes acontecimientos que hacen cambiar de rumbo al significado de lo que es la ética: 1. “...el olvido del *ethos* como morada, centrándose en el *ethos* como hábito o costumbre.” 2. “...el haber convertido la ética en sabiduría de vida.” 3. “...la ética perdió su sustento en la política y en la religión.” (26). Por último nos advierte de otro riesgo que

corre la ética, en nuestros tiempos, debido a la influencia que tienen la ciencia y la tecnología en nuestras vidas cotidianas.

En el segundo capítulo se resalta que los filósofos contemporáneos han hecho una distinción entre ética y moral y que las razones de esta distinción son variadas ya que el fenómeno moral es una realidad sin límites precisos. Rubert de Ventós, por ejemplo, asume la distinción entre ética y moral a través de tres observaciones. Sergio Sánchez-Migallón distingue el ámbito de la ética teórica y el de la ética como ciencia práctica. Adolfo Sánchez Vásquez plantea la ética como ciencia del comportamiento moral distinguiendo los problemas morales como prácticos y los problemas éticos como teóricos. Paul Ricoeur, Xavier Etxeberria, y John Rawls al hacer una combinación de la ética teleológica y la ética deontológica nos hablarán de la ética como búsqueda de la vida buena. José Luis Aranguren y Adela Cortina plantearán cuales son las tareas de la ética como filosofía moral; mientras que otros autores, como Mary Warnock y Fernando Savater, no considerarán un problema relevante la distinción entre ética y moral.

En el tercer capítulo Polo hará una minuciosa clasificación de las principales teorías éticas que se han propuesto para comprender el fenómeno moral, para luego destacar los aciertos y limitaciones de estas cla-

sificaciones. Entre ellas veremos, las éticas descriptivistas y éticas no descriptivistas; éticas naturalistas y éticas no naturalistas; éticas cognitivistas y éticas no cognitivistas; éticas subjetivistas y éticas objetivistas; éticas de móviles y éticas de fines; éticas materiales y éticas formales; éticas teleológicas y éticas deontológicas; éticas de intención y éticas de responsabilidad; éticas sustancialistas y éticas procedimentales; éticas de máximos y éticas de mínimos. El autor considera que: “... *no todo es lo mismo en los discursos éticos, por lo que un mapa como este puede ser orientador a la hora de pensar y tomar decisiones éticas*” (62).

En el cuarto capítulo de la obra se hace una explicación acerca de la ética teleológica o aristotélica y la ética deontológica o kantiana, dos perspectivas éticas que pertenecen a la ética normativa. El método expositivo de Polo Santillán nos permitirá arribar a la conclusión de que estas dos perspectivas éticas se complementan y que no deben ser separadas para abordar temas de gran envergadura, ya que, en palabras del autor: “...*pueden ayudarnos a entender los fenómenos morales actuales, así como afrontar los problemas que surgen en su interior.*” (72). Al final del capítulo Polo hace el análisis de un tema de gran interés para nuestra sociedad: la corrupción; pero, en este caso, vista desde una perspectiva teleológica y deontológica.

En el quinto capítulo Polo nos recuerda que “*Desde siempre vivir en*

*sociedad no ha sido sencillo*" (77). Hoy en día esto resulta más complicado debido a la existencia de sociedades plurales, es por ello que el autor recurre a las ideas de ética discursiva del filósofo alemán Jürgen Habermas como una forma de resolver los conflictos morales.

Por último, el sexto capítulo es un análisis de categorías como desprecio y reconocimiento, y es que si estamos atentos a las experiencias de humillación y desprecio que otros experimentan cotidianamente podemos empezar a pensar en cómo hacer un mundo mejor. Apoyándose en el pensamiento del filósofo de la actual escuela de Frankfurt, Axel Honet, Polo Santillán pasa luego a presentarnos como este pensamiento puede ser abordado desde una perspectiva Latinoamericana, idea propuesta originalmente por el filósofo Raúl Fornet-Betancourt a la cual también suscribe nuestro autor. *"Una ética intercultural, que no sólo hable del otro sino con el otro*

*y de ese modo busque un enriquecimiento humano (más que económico), quizá pueda abrir nuestra mente y nuestro corazón y nos posibilite crear con los otros diferentes un mundo mejor"* (96).

Este manual constituye sin duda un valioso aporte al estudio de la ética, ya que no solo es un recuento de teorías y definiciones sino que, además de brindarnos un derrotero de la evolución de la ética desde sus inicios hasta nuestros días, nos permite volver a preguntarnos acerca de aquellas dudas que surgen en nuestro ámbito cotidiano. ¿Por qué debo de actuar bien? ¿Cómo saber cuándo una acción es buena? ¿Cómo saber que la vida humana es moral? ¿Qué finalidad moral debo perseguir? Estas son algunas de las preguntas que encontraremos en la presente obra; con ellas Polo Santillán nos invita a profundizar en estos temas. Aquellos que se dediquen al ámbito de la ética podrán enriquecer sus conocimientos con este libro (*Jesús Rodomiro Casquier Ortiz*).

# LETRAS

Órgano de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

ISSN versión impresa 0378-4878

ISSN versión on line 2071-5072

*Letras* es la revista de difusión científica de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y fue fundada en 1929 por el entonces decano José Gálvez Barrenechea. Desde sus inicios la revista *Letras* articuló tres campos complementarios. El primero, anclado en la investigación y la cátedra, ocupó el lugar relevante que le corresponde publicando trabajos originales vinculados a los resultados de los proyectos de investigación realizados en el ámbito de los estudios humanísticos. El segundo cumplió con el propósito de dejar constancia de nuestros diversos quehaceres académicos, expresión natural del trabajo en la Facultad.. El tercero destacó la proyección de nuestra facultad reseñando las labores de nuestros docentes en ámbitos extra universitarios.

*Letras* es una revista de periodicidad anual y está dirigida, en primer lugar, a la comunidad científica de investigadores en ciencias humanas. Su público objetivo es también el de los investigadores en ciencias sociales dado el carácter transdisciplinario de las investigaciones realizadas.

## OBJETIVOS

1. Publicar la producción científica en el ámbito de las humanidades y las artes producto de la labor de investigación realizada, fundamentalmente, en el Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
2. Institucionalizar la presencia y el valor social de las ciencias humanas a partir de la construcción de un conocimiento apoyado en instrumentos de valor científico.
3. Contribuir a la consolidación de una comunidad científica de humanistas en el ámbito peruano y latinoamericano.
4. Fomentar la investigación en el ámbito de las humanidades de modo que, a su vez, se fomente la reflexión sobre aspectos cruciales de nuestra vida cotidiana, social y política.
5. Alentar la investigación multidisciplinaria desde el ámbito de las humanidades.

## TEMÁTICA

Los temas que trata la revista están vinculados con los espacios de reflexión propios de la historia de la literatura, la crítica literaria, la teoría literaria, la lingüística, la historia del arte, la filosofía, la comunicación social y las ciencias de la información.

### Instrucciones para los autores

Los textos presentados a *Letras* deben adecuarse a las siguientes normas:

1. Tratar temas relacionados con la investigación en los campos de la filosofía, crítica literaria y teoría literaria, lingüística, ciencias de la información, comunicación social e historia del arte.
2. Ser originales.
3. Ser inéditos.
4. Pueden ser redactados en cualquier lengua.
5. Los textos recibidos serán arbitrados anónimamente por tres expertos de la especialidad, o campo de estudio, antes de ser publicados. Nuestro sistema de arbitraje recurre a evaluadores externos a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
6. Deben enviarse dos ejemplares y estar impresos en papel bond blanco A-4, en una sola cara, a doble espacio, con márgenes a los costados de 3 cm.
7. El texto debe ser entregado, también, en soporte digital, en programa Word para Windows 97/2000 o XP. El tipo de letra es Times New Roman, tamaño de fuente 12.
8. Si el texto incluye gráficos o figuras debe ser en MS-Excel, las imágenes y mapas deben estar en formato TIFF a una resolución mayor de 500 dpi. De preferencia se debe adjuntar fotografías convencionales con buena resolución. Se consideran figuras a los dibujos, mapas, fotografías o gráficos ordenados con números arábigos, en el caso de que sean fotografías convencionales o dibujos. En la parte posterior de cada una se debe anotar su número, ubicándolo arriba y a la derecha, así como el autor y el título del artículo. Las leyendas deben ser escritas en una hoja aparte; las leyendas de microfotografías deberán indicar también el aumento y el método de coloración. Los mapas también deben tener una escala. El comité editor de la revista se reserva el derecho de limitar el número de ilustraciones.
9. Los textos deben presentar el siguiente orden:
  - a) Título del artículo. El título del artículo debe ser corto y claro. Debe estar en castellano e inglés. Además, debe agregar un título corto referido al tema principal del estudio.
  - b) Nombre del autor o autores: apellidos, nombres, filiación institucional y correo electrónico.
  - c) Resúmenes en dos lenguas: español e inglés (incluyendo, a continuación de cada resumen, palabras claves en las respectivas lenguas).
  - d) Texto del trabajo.
  - e) Referencias bibliográficas ( correspondientes a las citas explícitas en el texto).
10. La revista *Letras* incluye las siguientes secciones:
  1. Trabajos originales cuya importancia pueda considerarse como un verdadero aporte. Estos pueden ser:

- a) Artículos de investigación
- b) Ensayos
- c) Investigaciones bibliográficas
- d) Estados de la cuestión

Estos trabajos tendrán una extensión no mayor de 20 páginas escritas en una sola cara y contendrán las siguientes partes:

- a) Un resumen en español y otro en inglés ( con una extensión máxima de 150 palabras en español y 100 en inglés), y de 3 a 6 palabras claves para cada uno.
  - b) Introducción: Exposición breve de la situación actual del problema y objetivo del trabajo e hipótesis general.
  - c) Materiales y métodos: Describir las características de la materia a ser analizada y la metodología utilizada en el estudio.
  - d) Resultados: Presentación de los hallazgos, en forma clara, sin opinar.
  - e) Discusión: Interpretación de los resultados, comparándolos con los hallazgos de otros autores, exponiendo las sugerencias, postulados o conclusiones a las que llegue el autor.
  - f) Referencias bibliográficas. Solo la citada en el texto.
2. Notas y comentarios. Estos deben tener un carácter puntual sobre un aspecto concreto de un tema u obra. De preferencia se recomienda que tengan un carácter polémico. Su extensión no excederá las 6 páginas.
  3. Revista de revistas. Esta sección se ocupa de hacer una evaluación de las revistas académicas del país en el área de las humanidades.
  4. Reseñas. Estas no deben exceder las tres páginas. El lenguaje debe ser informativo al momento de exponer el contenido del libro. Se recomienda que las objeciones o críticas al libro se inserten hacia el final

#### 11. Normas para las referencias bibliográficas

El conjunto de referencias bibliográficas aparece al final del texto y debe estar ordenado alfabéticamente. Las referencias bibliográficas serán únicamente las que hayan sido citadas en el texto y para su registro deben seguir el modelo de la APA *American Psychological Association*. El autor se hace responsable de que todas las citas abreviadas tengan la respectiva referencia bibliográfica al final del texto.

#### Casuística

1. Cuando se refiere una cita indirecta en el cuerpo del texto se sigue el siguiente orden: el apellido principal, la fecha de la publicación y la página. Por ejemplo (Dolezel 1999: 169).
2. En caso de que la referencia señale la nueva edición de un texto antiguo, se debe incluir también la fecha original entre corchetes después de la indicación de la nueva edición:  
CERVANTES, Miguel de (2004)[1605-1615]. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia de la Lengua Española.
3. En caso de libros y monografías de un solo autor, las referencias deben realizarse del siguiente modo:

CUESTA ABAD, José Manuel (1991). *Teoría hermenéutica y literatura*. Madrid: Visor distribuciones S.A.

Si son dos o más autores, se debe indicar el orden en que aparecen en la publicación. Si el autor tiene dos o más referencias del mismo año, estas se distinguirán alfanuméricamente: (2006a), (2006b), etc.

4. Si se hace referencia a una tesis doctoral, debe indicarse, luego del título, su condición de tesis. Seguimos el siguiente modelo:  
ROMERO, José (2000). *El marxismo en la obra de José Carlos Mariátegui*. Tesis doctoral, UNMSM.
5. En caso de una compilación o edición, debe indicarse de la siguiente forma:  
GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (ed.) (1997). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/ Libros S.L.
6. Si se hace referencia a un capítulo de libro incluido dentro de una edición o compilación, se procede de la siguiente manera:  
HARSHAW, Benjamín (1997). "Ficcionalidad y campos de referencia. Reflexiones sobre un marco teórico". En: Antonio Garrido (ed.) *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros S.L. , pp.123-157.
7. En caso de artículos de revista, las referencias deben adecuarse al siguiente modelo:  
GINGERICH, Owen (1982): "El caso Galileo" en *Investigación y ciencia* ,73, pp. 86-96.  
Si son más de dos autores, enumere los primeros seis y añada la expresión latina (en cursiva) *et alii* (y otros).
8. Cuando se trate de un artículo de prensa deberá procederse de la siguiente manera:  
GARCÍA GÓMEZ, Alberto (2007). "La enseñanza de la ética en la Universidad" en *El Comercio*, 18 de octubre, p. 5.
9. Cuando se trate de una cita proveniente de un sitio en la red, se deberá indicar la ruta de acceso pertinente según el siguiente modelo:  
Con autor  
FORTUNY, Ismael (2003): *Los orígenes de la novela en el Perú*, 24 de septiembre de 2004, 22.00 h. <http://www.revistadelinstituto.perucultural.org.pe/index1.htm>.  
Sin autor  
*Constituciones del Perú*, (2001). Archivo Digital de la Legislación en el Perú, Congreso de la República de Perú, 27 de noviembre de 2001, 13.30 h. <http://www.bolivar.ula.ve>
10. En caso de que la referencia tenga que ver con un artículo o libro aún no publicado, ello deberá indicarse con la frase "en preparación". Asimismo, no se debe citar una "comunicación personal" a menos que aporte información esencial que no pueda obtenerse de una fuente impresa.
11. Entrega de trabajos  
Los artículos de los miembros de los Institutos de Investigación y de los docentes de la Facultad de Letras deben ser entregados en original impreso (adjuntando copia del contenido del trabajo en CD) en las oficinas de la secretaría del decanato de la Facultad. Los artículos elaborados por investigadores externos, sean éstos nacionales o internacionales, se enviarán directamente a nombre del editor de la revista al siguiente correo electrónico: [decanolet@unmsm.edu.pe](mailto:decanolet@unmsm.edu.pe).



### **Verificación para la presentación de artículos originales**

Antes de presentar el texto debe verificar el cumplimiento de cada uno de los requisitos señalados. Coloque un «visto bueno» en cada uno de los recuadros.

#### **Requisitos generales**

- El manuscrito se ajusta a las instrucciones para la publicación de artículos en la revista *Letras*. Se envían dos juegos completos en versión impresa del artículo propuesto y el archivo electrónico del texto en word y las figuras en Excel o imágenes en formato TIFF grabados en CD.
- Se adjunta la solicitud de publicación firmada por el autor o los autores y la cesión de derechos de autoría.
- Está redactado a doble espacio, con márgenes de 3 cm, escrito en Times New Roman 12 y las páginas están numeradas consecutivamente. En el caso de un artículo original consta de los siguientes componentes: título en español, título inglés, nombre del autor o autores (primer nombre seguido del apellido paterno y la inicial del apellido materno). Resumen en español, palabras clave, abstract en inglés, key words, introducción, material y métodos, resultados, discusión, agradecimientos (opcional) y referencias bibliográficas.
- La extensión del artículo original no debe ser mayor de 20 páginas incluyendo las tablas y figuras.

*Cepredim*



SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN JUNIO DE 2014  
EN LOS TALLERES GRÁFICOS DEL  
CENTRO DE PRODUCCIÓN EDITORIAL E IMPRENTA  
DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS  
JR. PARURO 119, LIMA 1.  
TELÉF.: 619-7000 ANEXO 6009 / FAX: 1004, 6016  
E-MAIL: [ventas.cepredim@unmsm.edu.pe](mailto:ventas.cepredim@unmsm.edu.pe)  
PÁGINA WEB: [www.cepredim.com](http://www.cepredim.com)  
TIRAJE: 500 EJEMPLARES