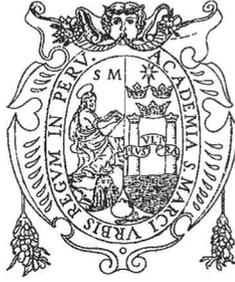


# LETRAS

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DE LA FACULTAD  
DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS  
Universidad del Perú, Decana de América



UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS  
Universidad del Perú, Decana de América

# LETRAS

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DE LA FACULTAD  
DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

**Vol. 90, N.º 132, julio-diciembre 2019**  
**Lima, Peru**

**Letras**  
**Revista de Investigación de la Facultad de Letras y Ciencias**  
**Humanas**  
**Acerca de la revista**

ISSN versión impresa: 0378-4878

ISSN versión electrónica: 2071-5072

**Misión**

Español: Publicar artículos de investigación, revisión bibliográfica y artículos de opinión, vinculados a los estudios humanísticos en el ámbito nacional e internacional.

Inglés: Publish research articles, bibliographic reviews and opinion articles related to national and international humanities field.

Portugués: Publicar artigos de pesquisa, revisão bibliográfica e artigos de opinião relacionados com a área de humanidades no nacional e internacional.

**Información básica:**

*Letras* es la revista de investigación científica de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM, destinada a la publicación de artículos de investigación, revisión bibliográfica y artículos de opinión relacionados con los estudios humanísticos en el ámbito peruano y latinoamericano.

**Periodicidad**

Semestral

## **Indexación**

- DOAJ
- Redib
- Open Access Map
- Google Scholar
- Latindex
- Proquest
- Sherpa Romeo
- SciELO
- Emerging Sources Citation Index

## **Licencia**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas



Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

## **Dirección Postal**

Facultad de la Letras y Ciencias Humanas. Ciudad Universitaria de la UNMSM  
Calle Germán Amézaga N.º 375, Lima 1 - Perú  
Teléfono: (511) 619-7000 anexo 2801

## **Correo electrónico**

revista.letras@unmsm.edu.pe

**Letras**  
**Revista de Investigación de la Facultad de Letras y Ciencias**  
**Humanas**  
**Cuerpo Editorial**

**Director**

Alonso Estrada Cuzcano

**Editor general**

Rubén Quiroz Ávila, Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú.

**Comité Editor**

Marcel Velázquez, Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú.

Pedro Falcón Ccenta, Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú.

Yolanda Westphalen Rodríguez, Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú.

Agustín Prado Alvarado, Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú.

Jairo Valqui Culqui, Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú.

Karen Alfaro Mendives, Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú.

María Jacqueline Oyarce Cruz, Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú.

**Comité Consultivo**

Carlos García Bedoya Maguiña, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú.

[egarciabedoyam@unmsm.edu.pe](mailto:egarciabedoyam@unmsm.edu.pe)

Jesús Flores Vivar, Universidad Complutense de Madrid, España.

[jmflores@ccinf.ucm.es](mailto:jmflores@ccinf.ucm.es)

Rómulo Monte Alto, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

[romulomalto@uol.com.br](mailto:romulomalto@uol.com.br)

José Antonio Moreiro, Universidad Carlos III de Madrid, España.

jamore@bib.uc3m.es

Ulrich Mücke, Universität Hamburg, Alemania.

ulrich.muecke@uni-hamburg.de

Raúl Bueno, Dartmouth College, Estados Unidos.

raul.bueno@dartmouth.edu

Miguel Ángel Garrido Gallardo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, España.

miguel.angel.garrido@cchs.csic.es

Ambrosio Velasco Gómez, Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM.

ambrosio@unam.mx

Yanna Hadatty Mora, Universidad Nacional Autónoma de México.

yanna@unam.mx

Gary Urton, Harvard University, Estados Unidos

gurton@fas.harvard.edu

**Gestión de la revista electrónica:**

Luis Gutierrez Coral, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

lgutierrezc@unmsm.edu.pe

**Corrección y cuidado de la edición:**

Odín del Pozo

# LETRAS

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DE LA FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS.

Vol. 90, N.º 132



julio-diciembre 2019

ISSN: 0378-4878 - ISSN-e: 2071-5072

DOI: <http://dx.doi.org/10.30920/letras>

## CONTENIDO

### ESTUDIOS

#### **Dante Callo Cuno**

Interferencia gramatical en el quechua de hablantes bilingües  
del valle del Colca ..... 4

#### **Luis Andrade Ciudad**

Diez noticias sobre el quechua en el último censo peruano ..... 41

#### **Sofía Karina Pachas Maceda**

Las primeras profesionales del arte peruano en los escritos de  
Elvira García y García ..... 71

#### **Edison Lasso Rocha**

Del bildungsroman a los estudios de juventud, un análisis de  
La tía Julia y el escribidor de Mario Vargas Llosa ..... 94

**Mauro Mamani Macedo, Carlos Huamán López, Yolanda Ruth Julca Estrada**  
José María Arguedas: poeta quechua de la transformación ..... 110

#### **Américo Mudarra Montoya**

Negritud, oralidad y carnaval en la narrativa afrodescendiente peruana  
del siglo XX (Gálvez Ronceros, Martínez y Charún-Illescas): hacia la  
conformación de un corpus autónomo ..... 138

#### **José Antonio Moreiro-González**

La Bibliotecología y Documentación en su cruce con otras disciplinas.  
Su importancia para la organización del conocimiento ..... 167

**Richard Orozco C.**

De los apuntes al esquema. Repensando a Francisco Miró Quesada  
y en defensa de una razón limitada y pragmática ..... 188

**COMUNICACIONES CORTAS Y AVANCES DE INVESTIGACIÓN**

**María del Mar Rodríguez Zárate**

La palabra como pincel del desengaño: la écfrasis y el vanitas  
en tres sonetos del Príncipe del Esquilache ..... 210

**Jorge Esquivel Villafana**

La perífrasis de gerundio en el castellano andino de La Mar (Ayacucho) 228

**Juan Carlos Rojas Rúnsmán**

Imagen de un escritor comprometido: recursos de la autoficción  
en *La tumba del relámpago* de Manuel Scorza ..... 244

**Félix Julca Guerrero, Laura Nivin Vargas**

Recursos expresivos y literarios en el huayno ancashino ..... 260

**RESEÑAS**

**Rolando Álvarez**

Gonzales Fernández, Guissela (2019). Tengo el color mismo de mi Madretierra.  
Rito Andino y decolonialidad en la poética de Efraín Miranda Luján. Lima: Uni-  
versidad Nacional Mayor de San Marcos, Universidad Nacional del Altiplano,  
Latinoamericana Editores. .... 286

**Marco Antonio Lovón Cueva**

Curatola Petrocchi, Marco (Editor) (2019). El estudio del mundo andino. Lima:  
Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú..... 290

**Sara Beatriz Guardia**

Pachas Maceda, Sofía (2019). Zoila Aurora Cáceres y la ciudadanía femenina.  
La correspondencia de Feminismo Peruano. Lima: Jurado Nacional de  
Elecciones, Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos,  
Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán. .... 293

**Giancarlo Nathanael Peralta Luis**

De Lima, Paolo (editor) (2019). Lo real es horrenda fábula.  
La violencia política en la literatura peruana. Lima: Editorial Horizonte. .... 297

# ESTUDIOS

# **Interferencia gramatical en el quechua de hablantes bilingües del valle del Colca**

Grammatical interference in Quechua of bilingual speakers from Colca Valley

**Dante Callo Cuno**

Universidad Nacional de San Agustín, Arequipa, Perú

Contacto: [dcallo@unsa.edu.pe](mailto:dcallo@unsa.edu.pe)

<https://orcid.org/0000-0002-1327-9878>

## **Resumen**

Este artículo documenta los mecanismos que emplean los hablantes bilingües del valle del Colca en su comunicación cotidiana. A partir de evidencias, muestra unos comportamientos propios de los bilingües en el uso del quechua que se manifiesta en todos los niveles de la lengua, principalmente en el sistema gramatical. El contacto de lenguas permanente e intenso entre el español y el quechua viene provocando una serie de cambios en la estructura immanente y trascendente de ambos idiomas. Esta conjunción de sistemas se manifiesta en una amplia gama de hechos que van desde la alternancia de códigos hasta las transferencias o interferencias, entendidas como cualquier rasgo lingüístico que se introduce en una lengua A por injerencia de una lengua B, y debe entenderse como un fenómeno que no deteriora la estructura de las lenguas implicadas, sino más bien como una especie de enriquecimiento del sistema lingüístico.

La hipótesis de nuestra investigación determina que la interferencia gramatical en los hablantes bilingües del valle del Colca y los rasgos característicos del quechua están definidos por el contacto con el español y por las variaciones de edad, sexo y nivel de instrucción.

**Palabras claves:** Contacto de lenguas; Quechua arequipeño; Interferencia gramatical

## **Abstract**

This article documents the mechanisms used by bilingual speakers from the Colca Valley in their daily communication, and shows from evidence typical behaviors of bilinguals in the use of Quechua that is manifested in all levels of the language, mainly in the grammatical system.

The permanent and intense contact of languages between Spanish and Quechua has been causing a series of changes in the immanent and transcendent structure of both languages. This conjunction of systems is manifested in a wide range of events that range from alternating codes to transfers or interferences, understood as any linguistic feature that is introduced in a language A by the interference of a language B, and must

be understood as a phenomenon that does not deteriorate the structure of the languages involved, but rather as a kind of enrichment of the linguistic system. The hypothesis of our research determines that the grammatical interference in the bilingual speakers from Colca Valley and the distinguishing characteristics of Quechua are defined by the contact with Spanish and by the variations of age, sex and level of education.

**Keywords:** Contact of languages; Quechua from Arequipa; Grammatical interference

Recibido: 17.04.19

Aceptado: 23.09.19

## Introducción

El Perú es, sin duda, producto del mestizaje de las diferentes culturas que se han desarrollado en su territorio y, sin la comprensión de este hecho, difícilmente podría explicarse su idiosincrasia. En efecto, los procesos de mestizaje que se han dado en nuestro país han sido variados y heterogéneos, diferentes en grado e intensidad y en función de factores temporales, espaciales, históricos, sociales, políticos o religiosos. La diversidad y riqueza lingüística y cultural son el efecto de este complejo proceso de enfrentamiento y fusión de culturas.

El valle del Colca, área situada en la provincia de Caylloma, Arequipa, constituye una parte de este gran espacio geográfico. Las pocas investigaciones que existen sobre el quechua arequipeño han permitido reconocer y valorar la gran diversidad cultural de la zona. Las variaciones lingüísticas que se producen en el quechua de hablantes bilingües del valle del Colca, por el contacto lingüístico entre la lengua andina e hispana, constituyen una clase de habla con una larga tradición que arranca desde la época de la conquista hasta nuestros días.

Existen numerosos trabajos sobre el español en contacto con las lenguas amerindias del país; sin embargo, tenemos pocas investigaciones sobre las influencias del español en la estructura lingüística de las lenguas nativas de la región. Por ello, aún queda mucho por hacer en este campo, y es importante entonces concentrar nuestros esfuerzos teóricos y metodológicos en el estudio del contacto de lenguas que abarquen cuestiones de descripción lingüística y explicaciones fiables y rigurosas sobre las distintas áreas del contacto de las lenguas amerindias con el español.

La investigación se constituye en un aporte a los estudios de la lingüística del contacto, la cual en los últimos años tiene un desarrollo vertiginoso.

### **1. Antecedentes, objetivos y métodos de la investigación**

Fueron hombres del clero quienes se encargaron de la documentación de las lenguas indígenas en la época colonial. Entre sus textos se encuentran fuentes indispensables para la historia de la lingüística, como el diccionario y gramática del fraile dominico Domingo de Santo Tomás (1996) y el trabajo lexicográfico del padre jesuita Diego Gonzales Holguín (1993)<sup>1</sup>. Por otro lado, en el marco de la lingüística contemporánea tenemos obras históricas, descriptivas y comparativas. Nos referimos a los trabajos de dialectología quechua de Gary Parker (1963), Alfredo Torero (1964, 1974), Xavier Albo (1974), Willem Adelaar (1977), Gerald Taylor (1984) y Rodolfo Cerrón Palomino (1987).

A finales del gobierno militar de Juan Velasco Alvarado se oficializó el quechua mediante el D.L. 21156 del 27 de mayo de 1975. Al año siguiente, el Instituto de Estudios Peruanos publicó las primeras gramáticas y diccionarios sistemáticamente estructurados de los principales dialectos quechuas<sup>2</sup>. Sin embargo, no existen mayores estudios sobre la interferencia gramatical en el quechua arequipeño, pero tenemos algunas investigaciones que han sido tomadas como referencia para el desarrollo del trabajo.

Siguan (2001) ha desarrollado un capítulo sobre la interferencia lingüística, la gramática de las interferencias, actitudes ante las interferencias, etc. Es un texto de reflexión y divulgación que tiene aportes importantes en torno al tema que nos ocupa. Por otro lado, Payrató (1985) propone una concepción “neutra” con un sentido global de la interferencia al señalar que una interferencia, en sentido amplio, es un cambio lingüístico (una innovación, una pérdida, una sustitución) que se da en una lengua A (o registro), y que es motivada directamente por la influencia de una lengua B.

Así mismo, Escobar (2000) propone que el surgimiento de diversos usos lingüísticos se debe a las circunstancias socioeconómicas, políticas e históricas por las que ha atravesado nuestro país en las últimas décadas. También, Quesada

(2007) examina aspectos referentes a la caracterización de la composición del léxico de los dialectos quechuas y propone una muestra de la reconstrucción de los elementos lexicales más tempranos a través de cambios fonéticos y semánticos.

Otro estudioso que ha realizado investigaciones importantísimas sobre lingüística del contacto es Germán de Granda (2001), quien analiza de manera acuciosa aspectos lingüísticos y sociolingüísticos del español y el quechua contemporáneos. Su taxonomía sobre la interferencia gramatical ha sido un referente importante en la estructura del presente trabajo de investigación.

Con relación al quechua arequipeño tenemos a Eva Gugenberger (1995) que estudia las actitudes lingüísticas en contextos bilingües de Arequipa; también hay algunos trabajos inéditos, entre ellos podemos citar la tesis de licenciatura de Nidia Callata y María Cervantes (1999), investigación descriptiva que ofrece una caracterización del léxico de la zona. También puede verse nuestra tesis doctoral en lingüística defendida en la UNMSM (Callo, 2015). Los objetivos de la tesis fueron identificar y explicar los rasgos gramaticales de los hablantes bilingües del valle del Colca y determinar las influencias del español en el proceso de configuración gramatical del quechua arequipeño.

La investigación es descriptiva y explicativa porque realiza un análisis sincrónico de la interferencia gramatical en el quechua de hablantes bilingües del valle del Colca y da una explicación del proceso con base en los fundamentos teóricos de la lingüística y la sociolingüística. Es descriptiva debido a que realizamos una observación sistemática de las interferencias gramaticales en el quechua del valle del Colca, indicando los casos más importantes que tendrán una valoración cualitativa. También presentamos las características de cada uno de los fenómenos de interferencia gramatical que ocurren en el quechua del valle del Colca, con el objeto de realizar el análisis correspondiente. Es explicativa porque mostramos las causas de dichas formas lingüísticas. Así mismo, damos a conocer el origen de los fenómenos de interferencia gramatical más importantes.

La población estuvo constituida por hablantes bilingües (español-quechua) del valle del Colca (Chivay, Coporaque, Yanque, Achoma, Maca y

Cabanaconde). La muestra es representativa porque la comunidad de hablantes bilingües ha sido distribuida de acuerdo con las variables establecidas en la investigación. Sus actividades principales son la agricultura, la ganadería y el comercio; por lo general, jóvenes, padres y madres de familia mayores de edad.

Las muestras se han estructurado por cuotas de afijación uniforme. Este proceso consiste en dividir el universo relativo en subgrupos, estratos o cuotas —atendiendo a unas variables sociales determinadas— y asignar igual número de informantes a cada una de esas cuotas (tomamos como referencia la metodología del proyecto para el estudio sociolingüístico del español de España y de América, PRESEEA, del año 2003<sup>3</sup>). Las razones que nos llevaron a usar este sistema y no una muestra aleatoria o probabilística es que el trabajo por cuotas permite una comparación estadística más efectiva entre las cuotas internas de la misma y entre muestras diferentes. Además, estuvimos obligados a la búsqueda de informantes más allá de nuestros círculos que tienden a dejarse entrevistar fácilmente. Así, hemos considerado razonable crear las cuotas de la muestra a partir de tres variables sociales: el sexo, la edad y el grado de instrucción.

### Cuadro 1. Estructura de la muestra utilizada

	Generación 1 (de 19 a 34 años)		Generación 2 (de 35 a 54 años)		Generación 3 (de 55 años a más)	
	Hombres	Mujeres	Hombres	Mujeres	Hombres	Mujeres
Grado de instrucción 1	5	5	5	5	5	5
Grado de instrucción 2	5	5	5	5	5	5
Grado de instrucción 3	5	5	5	5	5	5

Fuente: Elaboración propia.

Referente al tamaño de la muestra, cada casilla la hemos contabilizado con una afijación uniforme de cinco informantes, por lo que el tamaño total de la muestra es de noventa informantes. Consideramos que el promedio fue razonable para el presente estudio, aunque el número de informantes fijado por PRESEEA es de tres para núcleos de menos de 500.000 habitantes; no obstante, para la investigación que realizamos optamos por seleccionar un número mayor de informantes

con el fin de enriquecer el trabajo. Sin embargo, la población en cuestión es significativamente menor al medio millón de habitantes; todo el valle del Colca, según el último censo 2017, cuenta con una población de 86.771 personas. Al escoger 90 informantes (cinco por cuota) obtenemos una representatividad de 1/2234, que supone el 0,07% de la población, bastante superior al nivel canónico (0,025% de representatividad propuesto por Labov).

Para que un informante pudiera ser considerado válido debía cumplir con un requisito más: haber nacido en el valle del Colca o tener una residencia mayor a quince años.

## **2. Lenguas en contacto**

Las lenguas en contacto están definidas como el discurso de la comunicación entre dos comunidades lingüísticas. Según Weinreich “dos lenguas están en contacto si se usan alternadamente por las mismas personas” (1953, p. 1), por ejemplo, el caso de los hablantes bilingües (español-quechua) del valle del Colca.

Para estudiar las lenguas en contacto se deben considerar dos tipos de factores: los intrínsecos, que se refieren a la estructura y la relación entre las lenguas; y los extralingüísticos, que analizan las condiciones sociales. Por ello, para examinar el fenómeno de la interferencia (en un ambiente bilingüe), no son suficientes los estudios puramente lingüísticos de las lenguas, pues se deben incluir otros factores, los extralingüísticos.

El contacto de lenguas genera una serie de variedades lingüísticas. Estas variedades constituyen un conjunto de modalidades expresivas que se usan en diversas comunidades de habla; llegan a adquirir en muchas ocasiones el valor de variantes diastráticas o diafásicas y forman parte de un sistema pragmlingüístico condicionado.

La situación lingüística en nuestro país, tomando en cuenta toda su problemática, es una situación de bilingüismo social diglósico. En la región Arequipa se usan dos lenguas en la comunicación convencional: el quechua y el español; la primera es minoritaria y usada de manera informal; mientras que



### **3. Aspectos geográficos y sociolingüísticos del valle del Colca**

El quechua arequipeño que examinamos es hablado en la provincia de Caylloma, ubicada en el extremo nororiental de la región Arequipa en el sur del país. Tiene una extensión total de 14.780 km<sup>2</sup> distribuidos en 20 distritos, lo que equivale al 27,07% de la superficie total. Su población actual, según el censo del año 2017, es de 86.771 habitantes.

Partiendo de la ciudad de Arequipa (a 2363 msnm en la zona quechua), a 160 km se encuentra el valle del Colca, un lugar hermoso y apacible. Accesible por un camino que bordea las faldas del Chachani, pasando por zona de punas, la meseta de Vincocaya, la pampa de Tocra y estrechos desfiladeros, se arriba a los altos desde donde se divisa el pueblo de Sibayo. El río que nace a una altura de 5000 metros en la zona de Condoroma y desemboca en el océano Pacífico se le conoce con el nombre de río Camaná.

El valle del Colca es el corazón de la provincia de Chivay, que a la vez es el centro del quechua arequipeño. Es un valle de riqueza agronómica, arquitectónica y tradicional, en el que el hombre vive en relación íntima con la tierra.

En estas punas del Perú profundo existen abundantes pastos naturales propicios para la crianza de ganado. Toda esta región se levanta sobre los 3000 metros de altitud. El río principal en esta región es el Colca, que nace en Crucero Alto, y el Tarucani que se desliza por lo más profundo de la quebrada del mismo nombre (Pease, 1977, pp. 152, 157, 170).

#### **3.1 Collaguas y Cabanas**

En 1586, Juan Ulloa Mogollón<sup>4</sup> había observado que los habitantes de Cabanaconde eran diferentes a los demás collaguas de las partes altas (1965, p. 327). No solo por la mayor fertilidad de sus tierras, sino por razones esencialmente lingüísticas. Mientras los pobladores de las zonas más bajas y cálidas de Cabanaconde hablaban quechua, los hombres de las tierras más altas y frías de Yanque, Lari, Tuti, etc., hablaban aimara.

Según Manrique es evidente la existencia de dos etnias diferenciadas que

ocupan el valle: los collaguas en la zona alta del curso del Colca y los cabanas en la zona baja (1985, p. 31). Las diferencias entre ambos grupos eran claramente perceptibles aun a fines del siglo XIV, como se desprende de la visita realizada en 1586 por Ulloa Mogollón. Estas se manifestaban, en primer lugar, en la zona que ambas etnias reconocían como *pacarina* (o *pacarisca*: lugar de origen).

Los collaguas decían proceder del volcán situado en Vellille, denominado Collaguata. De este derivaba su nombre. Los cabanas, en cambio, reconocían como *pacarina* el nevado Wallka allka, de donde, derretida la nieve, se aprovechan del agua para sus tierras de regadío. Los cabanas habían asumido la denominación de Cabanaconde (Kunti).

Ambas etnias reconocían haberse instalado en el valle del Colca luego de expulsar por las armas a sus antiguos pobladores. Collaguas y cabanas eran diferentes, además, en vestimenta, lenguaje e incluso en su aspecto físico; esto último debido al uso de diversas deformaciones craneanas. Los collaguas apretaban la cabeza a los niños tan reciamente que se la ahusaban y adelgazaban, de manera alta y prolongada, lo más que podían, pues las cabezas debían tener la forma alta del volcán de donde salieron. Los cabanas, en cambio, ataban la cabeza a los recién nacidos para hacerla ancha y desproporcionada.

Como dijimos anteriormente, es importante indicar las diferencias lingüísticas de ambas etnias. Los collaguas hablaban aimara y los cabanas el quechua cusqueño; aunque existían también otros idiomas locales: el puquina, el coli y el isapi. Torero sugiere que estas últimas lenguas debían ser variedades del puquina, la tercera lengua general en importancia en el período (1972, p. 74). La presencia del aimara en la zona no nos debe extrañar, puesto que esta lengua se hablaba aun en Vilcashuamán (Ayacucho). Así, su presencia no implica una relación con el Collao, como suponen algunos autores. Torero ha demostrado que el aimara se originó en el eje geográfico Nazca-Ayacucho de un tronco lingüístico originario denominado por el lingüista huachano Aru. De este derivaron el aimara (que avanzó hacia el sur y penetró el Collao, obligando a replegarse al puquina recién hacia el siglo XII d. C.) y dos idiomas que existían, aunque en proceso de extinción, en la provincia de Yauyos: el cauqui y el jaqaru.

Actualmente pocos hablan la lengua aimara en esta zona, pero los nombres de una gran parte de las comunidades y poblados del valle del Colca tienen dicho origen. Mas la uniformación lingüística en el valle del Colca en torno al quechua es un fenómeno mucho más reciente de lo que generalmente se cree.

### 3.2 *El quechua del valle del Colca*

Torero clasifica al quechua de Arequipa junto con el quechua “cusqueño-boliviano”, aunque sostiene que no todo se ha descubierto. La divergencia entre sus variedades del cusqueño-boliviano es probablemente mayor de lo que aparece en los estudios comparativos hasta el momento (Torero, 1974, p. 35). Además, esta variedad quechua se habla en la mitad de la región Apurímac hacia el sur; la región Cusco; las provincias altas de Arequipa: La Unión, Condesuyos, Castilla y Caylloma; las provincias de Carabaya, Melgar, Azángaro, la parte occidental de Sandía, Puno y Lampa, en la región Puno; la provincia de Sánchez Cerro en Moquegua y gran parte del territorio boliviano, cuyas irrupciones modernas llegaron a Salta y Jujuy en Argentina y Antofagasta en Chile.

Cusihumán reconoce la variación notoria en el quechua que él denomina Cusco-Collao pero, como otros, no le da mayor importancia (1976, p. 32). Declara que dicha variedad abarca las regiones de Cusco, Arequipa, Puno y unas partes de Apurímac, y que el sistema fonológico y la estructura gramatical de este quechua son homogéneos.

El quechua del valle del Colca es una variedad dialectal parecida en ciertos aspectos al quechua cusqueño y, en otros, al quechua ayacuchano. Sus diferencias son más morfofonológicas que gramaticales. Veamos: las terminaciones *-chis* (Cusco) y *-chik* (Caylloma); el uso del grafema /h/ en reemplazo del fonema semivocal /y/: *haykuy*, *yaykuy*; presencia de fonemas adicionales: *allpa*, *hallpa*; la utilización del morfema del pretérito imperfecto *-ra*: *maskharanku mikhunata*, ‘buscaban comida’; *maskharanku qurpachanata*, ‘buscaban alojamiento’.

El quechua del valle del Colca tiene mucha influencia del aimara porque la mayor parte de los topónimos de la zona tiene este origen. Ello se puede explicar porque a inicios del siglo XVII, los collaguas que habitaban los pueblos de Maca

hasta Tisco hablaban aimara. Así mismo, igual que en el quechua cusqueño los hablantes del valle del Colca usan los fonemas oclusivos, africados y glotalizados (*p', t', k', q', ph, th, kh, qh, ch, ch', chh*): *sumaq rit'i umayuq* 'majestuosa nieve en la cabeza', *hukniraq sach'aman tukun* 'a veces se convierte en árbol'.

En tal sentido, clasificaremos las variedades del quechua arequipeño con base en criterios etnológicos y geográficos.

### **3.3 Las variedades arequipeñas**

Las dos concentraciones mayores de quechuahablantes, fuera de la ciudad de Arequipa, se encuentran en los valles de los ríos Colca y Cotahuasi. El quechua se habla también en las comunidades esparcidas en el Altiplano, donde es el idioma predominante en el norte del departamento. Las tres variedades que se hablan en Arequipa corresponden a las regiones mencionadas: el quechua arequipeño de altura (QAA), el quechua arequipeño central (QAC) y el quechua arequipeño occidental (QAO).

El valle del Colca, en el centro de la provincia de Caylloma, presenta una muestra de las tres variedades del quechua arequipeño. El valle se divide naturalmente en tres zonas ecológicas mayores que también marcan las divisiones dialectales: la zona alta, con la variedad QAA; la zona central, con la variedad QAC; y la zona baja, donde se habla la variedad QAO.

La variedad QAA es usada mayoritariamente por toda la comunidad de hablantes, aquí mucho tiene que ver la ubicación geográfica de los poblados del valle del Colca. En los distritos de Callalli, Sibayo, Tisco y Caylloma, el uso de la lengua se mantiene en todos los ámbitos. Hemos observado que en la plaza de Callalli los pocos comerciantes que venden chicha y algunos otros alimentos emplean el quechua como medio para el intercambio de mensajes. También en el campo, en la chacra y en la casa solo usan quechua, tanto mayores como jóvenes. En el trabajo de campo, al visitar a una de las familias en Callalli, hemos observado y escuchado el diálogo de Melchor (62 años) y Antonia, su esposa (58 años). Veamos:

MELCHOR : *Runakuna hamusqachu manachu*  
'Los hombres vinieron o no'

- ANTONIA : *Ari, hamurqanku ratulla*  
'Sí, han venido rápido'
- MELCHOR : *Pitaq, kay q'ariri*  
'Quién es este hombre'
- ANTONIA : *Manan riqsinichu, ususinchis aparqamuska*  
'Yo no lo conozco, creo que es amigo de nuestra hija'
- MELCHOR : *Imata munan*  
'Qué quiere'
- ANTONIA : *Manan yachanichu*  
'No sé'

**Callalli, 15.06.2010**

Como podemos observar, el diálogo entre los participantes ha sido en quechua. No encontramos ningún tipo de préstamos; mantiene su pureza gramatical, fonética y léxica. Además, su uso mayoritario entre los pobladores de las zonas altas, se debe a las exigencias que hacen los mayores de mantener el quechua en la comunicación con las nuevas generaciones.

Los hablantes de Chivay reconocen que en las partes altas —dígase: Caylloma Callalli, Sibayo, etc.—, los comuneros solo hablan quechua. Así lo hemos constatado en nuestras visitas; en todo caso, veamos lo que dice un hablante de Chivay:

*Punapin allinta rimakunku runisimita; kaypiqa masta  
castillanullata puniya rimakunku.*

'En la puna hablan bien el quechua. Aquí se habla más el castellano'.

**Chivay, 20.11.2009**

Como hemos podido observar, los señores que hablan usan indistintamente el quechua y el español. Cuando no encuentran la palabra quechua en su real dimensión —a veces desconocen su existencia—, usan el español rápidamente. Se trata de hablantes bilingües.

El uso de la variedad QAA tiene un elevado índice de identificación y lealtad a la lengua de sus mayores o ancestros.

Los hablantes de la variedad QAC usan de manera alternada el quechua y el español. Observamos el diálogo de dos personas en la iglesia de Chivay, cuando conversaban sobre el inca Maita Cápac:

*kay llaqtamanmi inka Mayta Qhapaq Chayamusqa. Kaypi karqan llampu runakunalla, pisilla tiyakurqanku.*

‘Cuando el Inca Maita Cápac llegó a este pueblo con todos sus guerreros, aquí vivían pocos hombres y eran pacíficos’.

**Chivay, 10.06.2010**

Es importante indicar que los diferentes grados de predominio de uso del quechua en el valle del Colca se deben a la ubicación geográfica, la edad de los hablantes y la lealtad lingüística. En tal sentido, la historia etnológica y lingüística del Colca ayuda a comprender la razón de las diferencias que existen hasta hoy en las variedades del Colca.

#### *a) La variedad QAA*

Es la variedad hablada en las zonas altas de Arequipa, al norte y en el extremo oriental de este departamento. Abarca toda la parte alta de la región y se extiende desde los límites con Apurímac y Ayacucho por el noroeste (incluyendo Puica), hasta Chachas y Choco en la orilla oriental del río Orcopampa, las cabeceras del río Colca, y Tarucani, Pati y los demás pueblos en los límites con Moquegua.

En el Colca, el QAA tiene presencia en los pueblos y las comunidades desde Callalli, Pulpera y Tisco hacia arriba. Las actividades y las costumbres de los habitantes de esta zona tienen su origen en las condiciones climatológicas y de altitud que no les permiten el cultivo de la tierra. Son pastores, artesanos y comerciantes: migrantes que pastan animales en lugares alejados del pueblo la mayor parte del año.

Los vocablos que usan los comuneros de esta zona se ven menos interferidos por el español. El quechua mantiene su pureza lingüística en el aspecto fonético y fonológico, morfosintáctico y léxico.

*b) La variedad QAC*

Tradicionalmente, la región donde se habla el QAC, con la mayor concentración de población quechua del valle, ha sido el centro de influencia en la parte nororiental de región Arequipa.

En esta zona la mayor parte de los habitantes se dedica a la agricultura y la ganadería, en algunos casos al comercio y al turismo. Viven en centros poblados importantes, entre ellos los distritos de Sibayo, Tuti, Chivay, Yanque, Coporaque, Achoma, Ichupampa, Lari, Maca, Cabanaconde y Madrigal. Coporaque es reconocido como el primer centro poblado del Colca; Yanque se estableció como el centro político Collao-Incaico y la primera capital provincial; y Chivay es el actual centro político y comercial de la provincia de Caylloma.

*c) La variedad QAO*

La variedad arequipeña que tiene más rasgos comunes con el dialecto ayacuchano, lógicamente se encuentra en la frontera occidental de Arequipa. Empezando en la provincia de La Unión, se extiende hacia el sur en forma de una herradura siguiendo los valles de las provincias de Condesuyos y Castilla.

Desde Alca baja por Cotahuasi, abarca Sayla, Salamanca-Chichas, Yanaquihua y Chuquibamba. La frontera nororiental empieza en Orcopampa y comprende los distritos ubicados en la margen occidental del río Orcopampa hasta los pueblos cercanos a Cabanaconde, Pinchollo, Yanque y Tapay, en el valle del Colca.

*3.4 Fonología del quechua del valle del Colca: fonemas consonánticos y vocálicos*

El sistema fonológico del QAC consta de treinta y un fonemas segmentales que se agrupan de la siguiente manera: cuatro oclusivas sordas simples, /p, t, k, q/ que hacen contraste con dos series paralelas de oclusivas: las oclusivas sordas glotalizadas /p', t', k', q'/ y las oclusivas sordas aspiradas /ph, th, kh, qh/; la africada sorda simple /ch/ que hace contraste con la africada glotalizada /ch'/ y la africada aspirada /chh/; tres fricativas sordas /s, sh, h/; tres nasales sonoras /m, n, ñ/; dos laterales /l, ll/; una vibrante /r/; dos semiconsonantes sonoras /w, y/; dos vocales altas, /i, u/; y una baja /a/:

<i>chaqui</i>	‘pie’	<i>churay</i>	‘poner’
<i>kaniy</i>	‘morder’	<i>takiy</i>	‘cantar’
<i>china</i>	‘hembra’	<i>kamay</i>	‘ordenar’
<i>pakay</i>	‘esconder’	<i>killa</i>	‘luna’
<i>tuta</i>	‘noche’	<i>uma</i>	‘cabeza’
<i>chhaqay</i>	‘aquel o aquella’	<i>phaway</i>	‘correr’
<i>khituy</i>	‘raspar’	<i>thanta</i>	‘trapo’
<i>chhuqay</i>	‘arrojar’	<i>khamuy</i>	‘masticar’
<i>qhatu</i>	‘mercado’	<i>thuqay</i>	‘escupir’
<i>phukuy</i>	‘soplar’	<i>ch’aki</i>	‘seco’
<i>qhuña</i>	‘moco’	<i>ch’uño</i>	‘chuño’
<i>k’amiy</i>	‘reñir’	<i>q’asa</i>	‘desportillado’
<i>pákiy</i>	‘romper’	<i>q’uillu</i>	‘amarillo’
<i>t’ika</i>	‘flor’	<i>punku</i>	‘puerta’
<i>t’anta</i>	‘pan’	<i>qankuna</i>	‘ustedes’

El cuadro 2 muestra los fonemas consonánticos del QAC con sus respectivos puntos de articulación:

**Cuadro 2. Fonemas consonánticos del quechua arequipeño**

CONSONANTES	Labial	Alveolar	Palatal	Velar	Posvelar	Glotal
Oclusivas simples	<i>p</i>	<i>t</i>		<i>k</i>	<i>q</i>	
Oclusivas glotalizadas	<i>p’</i>	<i>t’</i>		<i>k’</i>	<i>q’</i>	
Oclusivas aspiradas	<i>ph</i>	<i>th</i>		<i>kh</i>	<i>qh</i>	
Africadas simples			<i>ch</i>			
Africadas glotalizadas			<i>ch’</i>			
Africadas aspiradas			<i>chh</i>			
Fricativas		<i>s</i>	<i>sh</i>			<i>h</i>
Nasales	<i>m</i>	<i>n</i>	<i>ñ</i>			
Laterales		<i>l</i>	<i>ll</i>			
Vibrante		<i>r</i>				
Semivocales	<i>w</i>		<i>y</i>			

Fuente: Elaboración propia.

**Cuadro 3. Fonemas vocálicos del quechua arequipeño**

<b>VOCALES</b>	<b>Anterior</b>	<b>Central</b>	<b>Posterior</b>
Altas	<i>i</i>		<i>u</i>
Medias			
Bajas		<i>a</i>	

Fuente: Elaboración propia.

#### **4. La interferencia gramatical en el quechua del valle del Colca**

El ámbito de la gramática ha sido el menos estudiado desde el punto de vista de la interferencia, déficit que resulta fundamental en la exploración de los fenómenos en los que el quechua convive con el español. El contacto de las dos lenguas en esta comunidad de habla permite que los lugareños conjuguen una serie de recursos lingüísticos que sirven para optimizar la comunicación. Por ello identificamos la estructura y los tipos de interferencia gramatical cuantitativa y cualitativa para el análisis correspondiente.

##### ***4.1 Contacto quechua-español en el valle del Colca***

El quechua de esta zona se caracteriza sociolingüísticamente por un intenso fenómeno diglósico con el español como modalidad H y por un notorio proceso de retracción, tanto de extensión como de uso, por el cual la forma española de comunicación se configura no solo socialmente como lengua hegemónica, sino también, a escala individual, como variedad de predominio; de tal forma, sus estructuras gramaticales funcionan incluso a manera de contextos referenciales en el quechua local.

El contacto de lenguas en el valle del Colca entre el español y el quechua hace que el bilingüismo sea intenso, lo que ha dado origen a una serie de interferencias o transferencias lingüísticas de la lengua fuente a la lengua objetivo. Estas marcas transcódigas deben entenderse como cualquier rasgo lingüístico que se introduce en una lengua A por la influencia de una lengua B, como observamos en el análisis de las secuencias lingüísticas idiosincrásicas que configuran la variedad del quechua del valle del Colca. Así, el hablante emplea piezas o construcciones que son diferentes a los usos del quechua patrimonial.

La producción lingüística de un bilingüe no puede ser evaluada como si fuera la de un monolingüe; el bilingüismo no es la suma de dos monolingües, sino que tiene una particular configuración lingüística a partir de la que ha desarrollado la competencia comunicativa, suficiente para sus interacciones diarias, marcada por la coexistencia de las lenguas.

Referente al contexto lingüístico familiar y social, indicamos que el ámbito como conjunto de factores que hacen posible la comunicación tiene que ver con la organización social como base conceptual. Fishman (1965) toma como punto de partida las preguntas ¿quién habla, qué lengua, con quién y cuándo? Con este enfoque, los hablantes bilingües del valle del Colca en la casa hablan 93% quechua y solo usan de manera ocasional el español (7%). En el pueblo, con sus amigos, 63% de hablantes emplea el quechua y el 37% utiliza el español. En la chacra, las cifras se elevan, porque el 97% habla quechua y el 3% lo hace en español. Ello debido a que la chacra es un espacio privilegiado para las manifestaciones comunales, el cual se relaciona con la productividad o el sustento de vida. No debemos olvidar que en la época de siembra y cosecha es el espacio que congrega a gran cantidad de gente.

Aquí observamos niveles de interacción comunicativa como el contexto y el evento social. Los hablantes bilingües del valle del Colca, en la casa y en la chacra, se interrelacionan de manera notable en quechua porque reconocen el escenario como suyo y los interlocutores se identifican plenamente con el evento social, por lo que resuelven interactuar en la lengua de sus mayores. No obstante, usan indistintamente las dos lenguas en toda situación, ámbito o acto comunicativo. La situación comunicativa tiene que ver con el contexto o el escenario social dentro del cual ocurre la comunicación, el evento constituye la unidad básica para propósitos descriptivos, ya que se refiere a toda actividad que está gobernada por reglas o normas de uso del habla.

En tal sentido, podemos considerar que el uso de la lengua española aumenta en el pueblo porque las personas acuden con mayor frecuencia a las instituciones, sea por asuntos legales, comerciales, educativos, de salud u

otros. Así, el 94% de informantes bilingües en el valle del Colca utiliza la lengua española; esto se debe indudablemente al contacto de lenguas entre estas comunidades de hablas diferentes. Aquí surgen una serie de fenómenos lingüísticos y extralingüísticos: interferencia, alternancia, etc., es decir, los hablantes bilingües emplean elementos del español cuando se interrelacionan en quechua. Estos signos pueden ser palabras, sintagmas o unidades mayores. Usan palabras del español en el quechua porque desconocen el término o concepto específico para un determinado tema; en otros casos, estos usos se dan también cuando el hablante bilingüe alterna un código con otro, mostrando así sus habilidades lingüísticas.

Finalmente, cuando se les preguntó a los hablantes bilingües del valle del Colca sobre cuál lengua preferían para la enseñanza de sus hijos, las respuestas corroboraron que el quechua mantiene su prestigio y vitalidad lingüística: 92% de hablantes considera bueno que la educación de sus hijos se dé en ambas lenguas, hecho que resulta importante pero que constituye un reto para las autoridades del Ministerio de Educación o la Gerencia Regional de Educación de Arequipa.

Siguiendo las pautas clasificatorias establecidas, en una serie de trabajos de investigación desarrollados por Granda (2001), analizamos los fenómenos de interferencia en el quechua del valle del Colca. Thomason y Kaufman (1988) demostraron que no existen restricciones tipológicas ni gramaticales para los fenómenos de interferencia lingüística. Por ello, y con base en la información empírica en nuestro poder, estamos de acuerdo con las principales conclusiones que señala Granda (2001):

- a) No existe ningún tipo de restricción interna a los fenómenos de interferencia que derivan del contacto de lenguas.
- b) La extensión y profundidad de los mismos están condicionadas exclusivamente por factores de índole sociolingüística relacionados, primordialmente, con la duración, intensidad y modalidades de la situación de coexistencia o de la relación que mantienen entre sí las comunidades humanas que manejan las lenguas en cuestión.
- c) No es admisible, metodológicamente, la anteposición sistemática de los factores internos o los externos para la determinación de los

elementos condicionadores de los fenómenos de cambio lingüístico. Una explicación externa derivada en muchas ocasiones del proceso de contacto lingüístico fuerte y unificada es preferible a otras, de índole interna, débil o múltiple (p. 300).

Los fenómenos de interferencia gramatical pueden ser de índole cuantitativa, que conllevan la modificación del inventario de rasgos gramaticales existentes en la lengua objetivo (bien por adopción de uno nuevo, procedente de la lengua fuente, bien por eliminación de uno propio); y los de carácter cualitativo, que no varían cuantitativamente dicho inventario, aunque sí alteran alguno o algunos de sus elementos constitutivos (Granda, 2001, p. 304). Estas formas transcódigas pueden ser unidireccionales o bidireccionales, ya que las influencias van y vienen entre las lenguas correspondientes.

Como observaremos, el quechua del valle del Colca presenta una serie de casos de interferencia gramatical que examinaremos a continuación.

#### ***4.2 Interferencia gramatical cuantitativa***

La interferencia gramatical cuantitativa se caracteriza por la aparición de morfemas en la lengua objetivo (quechua) por influencias del español contemporáneo o de la lengua fuente. Estas formas pueden ser por adopción de uno nuevo, procedente de la lengua fuente o por eliminación de uno propio.

##### *a) Interferencia por adopción*

Este fenómeno de interferencia gramatical cuantitativa ocurre cuando un rasgo estructural de la lengua fuente incorpora a la lengua objetivo marcas morfológicas de género presentes en la lengua rectora o dominante, pero inexistentes en la lengua receptora o subordinada.

El quechua patrimonial no cuenta con morfemas de género, es decir, las palabras no tienen flexión para el masculino y el femenino como en el español (gato, gata; alumno, alumna). El sexo de los seres se distingue mediante los modificadores o elementos adyacentes *warmi*, ‘mujer’ y *qhari*, ‘varón’; *warmiwawa*, ‘niña’ y *qhariwawa*, ‘niño’ cuando se trata de personas. Cuando se denotan animales se usan

los modificadores *china*, ‘hembra’ y *urqu*, ‘macho’ (*china allqu*, ‘perra’; *urqu allqu*, ‘perro’). Se emplean también palabras especiales que se refieren específicamente, ya sea a seres de sexo femenino o masculino: *paya*, ‘vieja’; *machu*, ‘viejo’; *ñaña* o *pana*, ‘hermana’; *turi* o *wawqi*, ‘hermano’ (Soto, 2006).

El género es una propiedad de los nombres que sirve para diferenciar el sexo del referente. Como ya dijimos en el párrafo anterior, el quechua no tiene marca para indicar el morfema analítico de género como se hace en el español, pero gramaticalmente aporta información semántica en los nombres que designan seres animados, ya que diferencia el sexo que les corresponde.

En el quechua del valle del Colca se vienen utilizando los morfemas de género -o / -a (-u / -a), para marcar la oposición masculino/femenino. Se añade al morfema lexemático quechua los morfemas flexivos que corresponden a la lengua fuente. Estas formas son **u** para el masculino y **a** para el femenino:

- |                                 |                               |
|---------------------------------|-------------------------------|
| (1) <i>awichuy hamusqa</i>      | ‘mi abuelo ha venido’         |
| <i>awichay waqan</i>            | ‘mi abuela llora’             |
| <i>niñucha purin llaqtata</i>   | ‘el niño va al pueblo’        |
| <i>niñacha kutimusqa</i>        | ‘la niña ha regresado’        |
| <i>mayistru macharqan</i>       | ‘el maestro había marchado’   |
| <i>mayistra purisqa Makaman</i> | ‘la maestra había ido a Maca’ |
| <i>huwis purin plasata</i>      | ‘el juez va a la plaza’       |
| <i>huwisa munay puni kasqa</i>  | ‘la jueza es muy bonita’      |

Como podrá observarse, la mayor parte de los sustantivos que acaban en **-a** son femeninos (*awichay*, *niñacha*, *mayistra*, etc.) y la mayoría de los que lo hacen en **-u** son masculinos (*awichuy*, *niñucha*, *mayistru*, etc.) Al igual que en la lengua española, los que terminan en consonante pueden ser masculinos o femeninos (*huwis* y *huwisa*).

Por otro lado, como se observa en las oraciones (2), el género masculino

y femenino no solo aparece en nombres comunes, sino también en la estructura de nombres propios:

- |     |                                  |                                  |
|-----|----------------------------------|----------------------------------|
| (2) | <i>Alwirtu mikhun sarapilata</i> | ‘Alberto come mazamorra de maíz’ |
|     | <i>Alwirta puñushan</i>          | ‘Alberta duerme’                 |
|     | <i>Antuku hamunqa</i>            | ‘Antonio vendrá’                 |
|     | <i>Antuka chayamun</i>           | ‘Antonia ha llegado’             |

Al igual que en la lengua española, en el quechua del valle del Colca algunos nombres adoptan terminaciones específicas para el femenino:

- |     |                             |                       |
|-----|-----------------------------|-----------------------|
| (3) | <i>misti purinqa Limata</i> | ‘el joven irá a Lima’ |
|     | <i>mistisa takisunki</i>    | ‘la joven te cantará’ |

El nombre común animado *misti*, está en género masculino y se refiere a una persona que no es del lugar y que aparentemente es de una condición económica importante; *mistisa*, es un nombre común femenino. Estas dos palabras se usan frecuentemente en el habla del valle del Colca. El fomento y desarrollo del turismo en el valle del Colca ha hecho que los hablantes usen algunos neologismos en su interrelación cotidiana:

- |     |                                  |                              |
|-----|----------------------------------|------------------------------|
| (4) | <i>huk rinku takiran munayta</i> | ‘un gringo cantaba bonito’   |
|     | <i>tawa rinkakuna takirqanku</i> | ‘cuatro gringas han cantado’ |

Los nombres comunes *rinku*, *rinka* (gringo/-a en lengua española), como es natural, expresan el género masculino y femenino, respectivamente. El contacto de lenguas en el valle del Colca hace que con frecuencia se incremente el vocabulario del quechua de la región, formando nuevas estructuras gramaticales que enriquecen la competencia lingüística del hablante bilingüe. Es decir, producto de la influencia de la lengua dominante en esta comunidad de habla, los bilingües usan los mismos procedimientos que se tienen en lengua española para formar el género correspondiente.

**Cuadro 4. Incidencia de interferencia gramatical cuantitativa por adopción  
-u, -a/ -θ**

	<b>Generación 1 (de 19 a 34 años)</b>			
	<b>Hombre</b>		<b>Mujer</b>	
	<b>-u, -a</b>	<b>-θ</b>	<b>-u, -a</b>	<b>-θ</b>
Primaria	90% (18)	10% (2)	80% (16)	20% (4)
Secundaria	90% (18)	10% (2)	90% (18)	10% (2)
Superior	80% (16)	20% (4)	80% (16)	20% (4)

Fuente: Elaboración propia.

El cuadro 4 permite observar que el uso de morfemas de género en hablantes bilingües del valle del Colca tiene una incidencia importante debido a que el español influye notablemente en la interrelación humana.

Observamos que en la generación 1 (19 a 34 años), la incidencia de uso de los morfemas de género españoles -o, -a / -u, -a es elevadísima tanto en hombres como en mujeres. En el primer caso alcanza 90% y, en el segundo, 80%. Aquí se nota que, pese a la igualdad de condiciones sociales y situacionales en esta comunidad lingüística, el habla de las mujeres es diferente al habla de los hombres. En la variable que indica el nivel de instrucción —primaria, secundaria y superior—, también el uso del morfema español es alto, entre 80% y 90% respectivamente.

Este procedimiento, que es común en el lenguaje de los hablantes bilingües del valle del Colca, no es visto por los usuarios como algo negativo.

**Cuadro 5. Incidencia de interferencia gramatical cuantitativa por adopción -u, -a/ -θ**

	Generación 2 (de 35 a 54 años)			
	Hombre		Mujer	
	-u, -a	-θ	-u, -a	-θ
Primaria	90% (18)	10% (2)	90% (18)	10% (2)
Secundaria	90% (18)	10% (2)	80% (16)	20% (4)
Superior	80% (16)	20% (4)	80% (16)	20% (4)

Fuente: Elaboración propia.

Se observa que el uso del morfema de género español -o, -a / -u, -a se impone también en la generación 2 (35 a 54 años). Así, el 90% corresponde a hombres y mujeres de nivel primario. En el nivel secundario la incidencia es de 90% en los hombres y 80% en las mujeres. En esta generación, los hombres vienen adoptando los rasgos morfológicos del español con mayor intensidad; las mujeres, en cambio, utilizan estas formas en menor proporción. Ello demuestra que el comportamiento lingüístico de hombres y mujeres en la conversación o en la interrelación humana es diferente, así se observa en esta comunidad de habla; es decir, el análisis sociolingüístico que realizamos en el valle del Colca nos indica que el sexo es uno de los factores extralingüísticos preeminentes en la interferencia gramatical. En el nivel superior, 80% de hombres y mujeres adoptan el morfema genérico de la lengua española.

**Cuadro 6. Incidencia de interferencia gramatical cuantitativa por adopción -u, -a/ -θ**

	Generación 3 (de 55 años a más)			
	Hombre		Mujer	
	-u, -a	-θ	-u, -a	-θ
Primaria	0% (0)	100% (20)	0% (0)	100% (20)
Secundaria	10% (2)	90% (18)	0% (0)	100% (20)
Superior	0% (0)	100% (20)	0% (0)	100% (20)

Fuente: Elaboración propia.

Finalmente, los datos de estos cuadros confirman efectivamente la mayor frecuencia de los morfemas genéricos *-u*, para el masculino y *-a* para el femenino. Estas marcas de género de la lengua española alcanzan su mayor dimensión en hombres y mujeres de la primera y segunda generación; en el primer caso, se observa que 90% de hablantes bilingües del valle del Colca (hombres) utiliza el morfema genérico español *-u*, *-a*; y 80% de las mujeres emplea los morfemas genéricos, respectivamente. En el segundo caso, tanto hombres y mujeres bilingües representan 90% del total de uso.

En la tercera generación, hombres y mujeres únicamente utilizan la forma quechua, que está representada por el morfema libre correspondiente, es decir, no tiene marca y se le denomina morfema  $\theta$ .

En los niveles de instrucción tanto en primaria, secundaria y superior, los porcentajes de uso del morfema de género español son también notables, tal como ocurre en la primera y segunda generación (90 y 80%, respectivamente). En la tercera generación, casi 100% de hablantes utilizan las formas quechuas, excepto en el nivel secundario donde aparece 10% de incidencia para el morfema genérico del español.

#### *b) Interferencia por eliminación*

Ocurre cuando un rasgo gramatical existente en la lengua objetivo, antes del contacto con la lengua fuente, elimina una de sus formas: *-yku* / *-nchis*.

Como ya señalamos anteriormente, en el quechua patrimonial el pronombre de primera persona plural tiene dos formas: *nuqanchis* (incluyente) que incluye al hablante y al oyente, y *nuqayku* (excluyente) excluye al hablante y a algunos oyentes. Las muestras que constituyen el producto de la investigación empírica nos indican que, en el valle del Colca, se viene generalizando el uso de la forma excluyente *nuqayku*. Este fenómeno de interferencia gramatical cuantitativa por eliminación de un morfema existente en la lengua quechua, antes del contacto con el español, ha sido eliminado por un proceso de neutralización.

El quechua distingue la oposición inclusiva (*-nchis*) y exclusivo (*-yku*) para el plural de primera persona:

Inclusivo: *nuqanchis takinchis allinta* ‘todos nosotros cantamos bien’

Exclusivo: *nuqayku takiyku allinta* ‘solo nosotros cantamos bien’

Actualmente existe la tendencia en el quechua de los bilingües del valle del Colca a usar *-yku* como plural de primera persona, eliminando la oposición inclusivo/exclusivo.

En el español, el morfema del pronombre de primera persona plural es nosotros; esto ha hecho que los hablantes bilingües del valle del Colca eliminen en su comunicación diaria la forma inclusiva *-nchis*. De esta manera, *nuqayku* albergará también el significado de *nuqanchis*:

- |  |                                 |
|--|---------------------------------|
| (5) a) <i>nuqayku tusuyku wiritita</i>   | ‘nosotros bailamos el witi’     |
| b) <i>nuqayku puriyku chakraman</i>      | ‘nosotros vamos a la chacra’    |
| c) <i>nuqayku sufriyku pasaqta</i>       | ‘nosotros sufrimos mucho’       |
| d) <i>nuqayku takiyku allinta</i>        | ‘nosotros cantamos bien’        |
| e) <i>nuqayku tapuyku</i>                | ‘nosotros preguntamos’          |
| f) <i>nuqayku tapusqayku</i>             | ‘nosotros habíamos preguntado’  |
| g) <i>nuqayku Limata risaqku</i>         | ‘nosotros iremos a Lima’        |
| h) <i>nuqayku papata tarpuyku</i>        | ‘nosotros sembramos papas’      |
| i) <i>nuqayku Kawana kuntita risaqku</i> | ‘nosotros iremos a Cabanaconde’ |
| j) <i>nuqayku kuisqa kayku</i>           | ‘nosotros estamos felices’      |

La forma exclusiva *-yku* es usada con mayor intensidad por los hablantes bilingües del valle del Colca de la primera y segunda generación. Los hablantes mayores (tercera generación) mantienen aún en su comunicación cotidiana la forma inclusiva. Sin embargo, tal como indicamos en el análisis cuantitativo, muchos varones y mujeres de esta última generación utilizan la forma exclusiva. Es importante indicar que los hablantes bilingües del valle del Colca no diferencian el significado de los pronombres personales en el plural. Aquí se nota con mayor claridad la influencia permanente del español en este proceso de eliminación de la forma incluyente *-nchis*.

Esta oposición incluyente y excluyente, como dijimos, es inexistente morfológicamente en el español; ello ha hecho que en el quechua arequipeño se extienda mayormente el uso de la forma excluyente que amalgama también el significado del morfema sufijal *-nchis*. De tal forma que el morfema *-yku* (yo, mi grupo, él y los oyentes) pasa a significar el sentido exclusivo e inclusivo:

- (6) a) puriyku qhipanta ‘andamos detrás de él’
- b) llapayku puriyku misaman ‘todos vamos a la misa’
- c) tarpuyku papata ‘sembramos papas’
- d) tarpuyku arwihatapis ‘también sembramos arvejas’
- e) kayman hamuyku pusaqhurasta ‘aquí vamos a las 8:00 horas’
- f) munakuyku yachaywasiykuta ‘amamos nuestro colegio’

**Cuadro 7. Incidencia de interferencia gramatical cuantitativa por eliminación *-yku / -nchis***

	Generación I (de 19 a 34 años)			
	Hombre		Mujer	
	<i>-yku</i>	<i>-nchis</i>	<i>-yku</i>	<i>-nchis</i>
Primaria	90% (18)	10% (2)	85% (17)	15% (3)
Secundaria	80% (16)	20% (4)	75% (15)	25% (5)
Superior	85% (17)	15% (3)	80% (16)	20% (4)

Fuente: Elaboración propia.

El morfema plural de los pronombres de primera persona en español es ‘nosotros’ para el masculino y ‘nosotras’ para el femenino. En el quechua existen dos formas: inclusiva y exclusiva. Sin embargo, el pronombre plural exclusivo *-yku* se usa con mayor frecuencia e involucra al inclusivo *-nchis*; es decir, el exclusivo se refiere a todos de una manera general, al que habla y a los que participan en el proceso de la comunicación.

En el cuadro 7 observamos que 90% de hombres y 85% mujeres de la primera generación con estudios primarios utiliza *-yku*, y 85% de hablantes varones de la misma generación de nivel secundario y superior también prefieren en su interrelación el pronombre exclusivo. Las mujeres de nivel secundario y superior usan la forma exclusiva (75% y 80%, respectivamente). Debemos indicar que en esta generación, tanto en primaria, secundaria como en superior, las mujeres bilingües prefieren la forma inclusiva *-nchis*, en mayor proporción a los hombres.

**Cuadro 8. Incidencia de interferencia gramatical cuantitativa por eliminación *-yku / -nchis***

	Generación 2 (de 35 a 54 años)			
	Hombre		Mujer	
	<i>-yku</i>	<i>-nchis</i>	<i>-yku</i>	<i>-nchis</i>
Primaria	75% (15)	25% (5)	70% (14)	30% (6)
Secundaria	80% (16)	20% (4)	70% (14)	30% (6)
Superior	80% (16)	20% (4)	75% (15)	25% (5)

Fuente: Elaboración propia.

La forma exclusiva *-yku* se usa con mayor frecuencia en hablantes bilingües del valle del Colca de la segunda generación. Los hablantes varones con estudios primarios prefieren en el uso de *-yku* en 75%; en secundaria y superior usan el morfema inclusivo 80% de hablantes.

Por otro lado, 80% de las mujeres de nivel primario optan por el uso del morfema *-yku*, y en el nivel secundario y superior alcanzan el 70% y 75%, respectivamente.

Estas imágenes diferenciadoras en el habla de las mujeres y los hombres nos permite indicar que la investigación sociolingüística ha demostrado que, en la variación lingüística, incide el factor sexo.

En suma, en todos los niveles de instrucción el porcentaje de uso de la forma exclusiva es elevado.

**Cuadro 9. Incidencia de interferencia gramatical cuantitativa por eliminación  
-yku / -nchis**

	Generación 3 (de 55 años a más)			
	Hombre		Mujer	
	-yku	-nchis	-yku	-nchis
Primaria	50% (10)	50% (10)	50% (10)	50% (10)
Secundaria	55% (11)	45% (9)	50% (10)	50% (10)
Superior	60% (12)	40% (8)	60% (12)	40% (8)

Fuente: Elaboración propia.

Los hablantes de la tercera generación mantienen las formas inclusiva y exclusiva. Aquí se observa que los morfemas plurales de primera persona preservan la estructura patrimonial del quechua.

Finalmente, en el español ‘nosotros’ sirve no solo para atestiguar la inclusión del interlocutor en una acción, sino para significar asimismo la implicación tanto del sujeto como de todos los participantes en ella. Como dijimos muchos hablantes bilingües del valle del Colca no diferencian las funciones de inclusión y exclusión de los pronombres de primera persona plural del quechua patrimonial, por lo que actualmente están optando por el uso de *-yku* como una estructura implicativa de valor enfático de la comunicación. Este recurso, en el que consideramos que están implícitas cuestiones de énfasis, no es ajeno al español, en el que el empleo del plural del pronombre de primera persona, tiene además otras funciones afines, como el plural mayestático, el plural de modestia o el plural asociativo, que indudablemente no tienen esa dimensión o significado en el quechua del valle del Colca.

### ***4.3 Interferencia gramatical cualitativa***

Este proceso de interferencia gramatical actúa en la lengua fuente de dos formas: por sustitución de sus elementos patrimoniales y por reestructuración tipológica.

#### ***a) Interferencia morfológica por sustitución (-s / -kuna)***

Ocurre cuando los elementos estructurales de la lengua objetivo son reemplazados por formas de funcionalidad idéntica procedentes de la lengua fuente.

El morfema numérico quechua *-kuna* viene siendo sustituido por el morfema flexivo de número *-s* de la lengua española. La forma ligada española se adiciona a los morfemas lexemáticos quechuas para formar nuevas palabras diferentes a las estructuras morfológicas del español y del quechua.

Quizá sea evidente que el hablante bilingüe del valle del Colca note la pérdida de prestigio del quechua y para exaltar su identidad adopte los morfemas de la lengua fuente. Estos usos no solo se están dando en esta región sino también en Argentina, Bolivia y otros países.

(7) *warmis*, ‘mujeres’; *allqus*, ‘perros’ (Granda, 2001, p. 306).

Se observa que el morfema de número *-s* español se cambia por el morfema plural quechua *-kuna* (*warmis* y *allqus* en reemplazo de *warmikuna* y *allqukuna*).

Aquí presentamos las interferencias gramaticales cualitativas por sustitución:

Morfema *-s* en reemplazo de *-kuna*

(8) akatanqa	‘escarabajo’	akatanqa –s	‘escarabajos’
alqamari	‘águila’	alqamari-s	‘águilas’
apu	‘cerro’	apu-s	‘cerros’
chukcha	‘cabello’	chukcha-s	‘cabellos’
chuwa	‘plato’	chuwa-s	‘platos’
sach’a	‘árbol’	sach’a-s	‘árboles’
michi	‘gato’	michi-s	‘gatos’
mayu	‘río’	mayu-s	‘ríos’
warmi	‘mujer’	warmi-s	‘mujeres’
kulihiyu	‘colegio’	kulihiyu-s	‘colegios’
taruka	‘venado’	taruka-s	‘venados’

huk'ucha	‘ratón’	huk'ucha-s	‘ratones’
manka	‘olla’	manka-s	‘ollas’
p'asña	‘adolescente’	p'asña-s	‘adolescentes’

Los casos de interferencia gramatical de tipo cualitativo que actúan sobre la lengua objetivo, determinando en ella procesos de sustitución de algunos de sus elementos estructurales por otros, de funcionalidad igual o similar, proceden también de la lengua fuente, que en este caso es el español:

- (9) *wasis*      *wasikuna*      ‘casas’  
*maquis*      *maquikuna*      ‘manos’  
*chaquis*      *chaquikuna*      ‘pies’  
*runas*      *runakuna*      ‘hombres’  
*allqus*      *allqukuna*      ‘perros’  
*wallpas*      *wallpakuna*      ‘gallinas’

Incluso aparece el morfema flexivo en la estructura de otras categorías gramaticales (adverbios y conjunciones): *manachus*. Estos mismos fenómenos también ocurren en el quechua boliviano:

- (10) *porquechus, sichus* (Sichra, 2003, p. 116).

También tenemos en el quechua del valle del Colca la presencia del morfema numérico español *-s* al interior de oraciones nucleares:

- (11) a) *hamunqa tutas*      ‘vendrán en las noches’  
b) *paqariqtin wañun kawallirus*      ‘al amanecer murieron los caballeros’  
c) *uywas waykurusqa*      ‘los animales habían entrado’  
d) *ñawpaq awilitus qarkan sumaqpuni*      ‘antes los abuelitos eran buenos’  
e) *askha chakras chay wichaypi*      ‘varias chacras hay en la parte alta’  
f) *runas mihunku*      ‘los hombres comían’

En a, b, c, d, e y f el hablante bilingüe usa el morfema numérico español *-s*, en reemplazo del plural quechua *-kuna*. Las formas de interferencia gramatical

cuantitativa por sustitución son de uso generalizado entre los hablantes de la comunidad bilingüe del valle del Colca.

Esta influencia del español en el quechua no depende exclusivamente del prestigio de la lengua dominante, sino también de una serie de factores sociolingüísticos, como la intensidad del contacto y la duración del mismo. Actualmente, el valle del Colca es uno de los lugares más visitados por turistas nacionales e internacionales, e, incluso, las vías de comunicación han mejorado y el encuentro entre hablantes de lengua española y quechua ha crecido por cuestiones de turismo y comercio en general.

**Cuadro 10. Incidencia de interferencia gramatical cualitativa por sustitución -s / -kuna**

	Generación I (de 19 a 34 años)			
	Hombre		Mujer	
	-s	-kuna	-s	-kuna
Primaria	25% (5)	75% (15)	25% (5)	75% (15)
Secundaria	25% (5)	75% (15)	20% (4)	80% (16)
Superior	30% (6)	70% (14)	30% (6)	70% (14)

Fuente: Elaboración propia.

El morfema numérico *-kuna* del quechua del valle del Colca es sustituido por la forma española *-s* en diversos niveles. En la primera generación (hablantes varones y mujeres con nivel primario), la incidencia del morfema plural español alcanza 25%; proporción elevada de sustitución. En el nivel secundario y superior tenemos 25% y 30% de uso en el caso de los varones y 20% y 30% en las mujeres. Esto significa que hombres y mujeres de esta generación mantienen aún el morfema *-kuna* en su comunicación cotidiana, pero la influencia del español en el quechua del valle del Colca crece no solo por el contacto de lenguas, sino por el desarrollo del turismo en Caylloma y el nivel de instrucción de los hablantes. El uso del morfema numérico español *-s* se viene generalizando en estudiantes bilingües de institutos superiores de esta región, y también en alumnos bilingües de nivel universitario.

**Cuadro 11. Incidencia de interferencia gramatical cualitativa por sustitución -s / -kuna**

	Generación 2 (de 35 a 54 años)			
	Hombre		Mujer	
	-s	-kuna	-s	-kuna
Primaria	20% (4)	80% (16)	15% (3)	85% (17)
Secundaria	20% (4)	80% (16)	10% (2)	90% (18)
Superior	20% (4)	80% (16)	15% (3)	85% (17)

Fuente: Elaboración propia.

En la generación 2 (hablantes varones y mujeres de 35 a 54 años), la presencia del morfema de número *-s* disminuye un tanto, ya que su aparición alcanza en el nivel primario 20% en hombres y 15% en mujeres. En el nivel secundario, 20% y 10% en hombres y mujeres, respectivamente. Y en el nivel superior, 20 y 15%. Aquí se observa que tanto en hombres como en mujeres la incidencia del morfema quechua patrimonial se mantiene en la comunicación. Son las mujeres quienes, en diversos dominios sociolingüísticos, prefieren en mayor proporción la forma quechua *-kuna*.

**Cuadro 12. Incidencia de interferencia gramatical cualitativa por sustitución -s / -kuna**

	Generación 3 (de 55 a más)			
	Hombre		Mujer	
	-s	-kuna	-s	-kuna
Primaria	5% (1)	95% (19)	0% (0)	100% (20)
Secundaria	10% (2)	90% (18)	5% (1)	95% (19)
Superior	10% (2)	90% (18)	0% (0)	100% (20)

Fuente: Elaboración propia.

En la tercera generación, el uso del morfema numérico español disminuye completamente en todos los niveles.

En suma, la sustitución del morfema numérico quechua *-kuna* por la forma *-s* de la lengua española es importante en el quechua del valle del Colca por el contacto intenso de las lenguas materia del presente trabajo de investigación.

Por último, las diferencias de uso del morfema numérico *-s* en el quechua de hablantes bilingües del valle del Colca son particularmente visibles; las generaciones mayores prefieren el morfema patrimonial quechua *-kuna*; y los jóvenes muestran una inclinación hacia la forma española. Los hablantes de esta comunidad de habla son más conservadores en el uso de morfemas y palabras quechuas, conforme avanza la edad correspondiente.

## Conclusiones

1. En Arequipa, y específicamente en el valle del Colca, el contacto entre el español y el quechua ha creado fenómenos no solo de bilingüismo individual, sino también de bilingüismo social. Los hablantes de esta comunidad de habla —o al menos parte de ellos— mantienen las dos lenguas en su repertorio verbal; estas lenguas, en el país, se hallan desequilibradas funcionalmente, de manera que en ciertos dominios sociales se propicia el uso del español en detrimento del quechua.
2. El bilingüismo permanente e intenso entre el español y el quechua del valle del Colca ha sido caldo de cultivo para la presencia de una serie de interferencias o transferencias lingüísticas de la lengua fuente a la lengua objetivo. Estas marcas transcódigas entendidas como cualquier rasgo lingüístico que se introduce en una lengua A por la influencia de una lengua B, configuran una variedad singular en el quechua de los hablantes bilingües.
3. Los fenómenos de interferencia gramatical pueden ser de índole cuantitativa, que conllevan a la modificación del inventario de rasgos gramaticales existentes en la lengua objetivo (bien por adopción de uno nuevo, procedente de la lengua fuente, bien por eliminación de uno propio) y los de carácter cualitativo, que no varían cuantitativamente dicho inventario, pero sí la estructura de la lengua.

4. Los casos de interferencia gramatical cuantitativa (por adopción *-o*, *-a* / (*-u*, *-a*/ y eliminación *-nchis* / *-yku*) y cualitativa (por sustitución *-s* / *-kuna*), son formas que incrementan el vocabulario del quechua del valle del Colca y enriquecen la competencia lingüística y comunicativa del hablante bilingüe.
5. La especial situación de contacto en el valle del Colca ha determinado el cambio lingüístico en dirección del español. Es decir, la comunidad quechuahablante del Colca está llevando a cabo cambios, tomando como lengua meta el español. Este proceso, consecuencia del contacto, está determinando que el quechua vaya efectuando cambios en la fonología, morfología y la sintaxis. La morfología quechua del Colca actualmente muestra la adquisición de rasgos morfológicos en la flexión y la derivación que están orientados a la reestructuración gradual de la lengua nativa. En el proceso de influencia de la morfología flexional tenemos: adquisición de la oposición en el género masculino y femenino; el uso de un solo marcador del plural de primera persona *-yku* y sustitución de *-kuna* por *-s*. Estos procesos de interferencia están conduciendo a la reestructuración gramatical del quechua del valle del Colca.
6. El grado de interferencia gramatical cuantitativa y cualitativa de los hablantes bilingües del valle de Colca está determinado por las variables demoesociales: edad, sexo y nivel de instrucción. Estas variables sociolingüísticas son factores extralingüísticos preeminentes de la interferencia gramatical. En todos los niveles se ha comprobado que las personas con menor instrucción producen un uso más cercano al quechua patrimonial, aumentando progresivamente la presencia de elementos españoles a medida que se incrementa el nivel de estudios. En lo referente a la influencia de la generación en los fenómenos de interferencia gramatical, la frecuencia de uso es inversamente proporcional a la edad de los informantes: los jóvenes son los que más usan las formas nuevas, y los mayores lo hacen en menor proporción. Finalmente, en los análisis que hemos realizado referentes a la división según el sexo de los informantes percibimos una mayor disposición de los varones a recibir las influencias de la lengua española, y cierta inclinación de las mujeres a los usos que más se acercan al quechua patrimonial.

## Notas

- 1 Las ediciones príncipes son de 1560 y 1608, respectivamente.
- 2 Estos diccionarios y gramáticas quechuas se publicaron en 12 volúmenes dirigidos por Gary Parker en la serie Lengua y Sociedad del Instituto de Estudios Peruanos. Cubrieron el quechua Ancash-Huailas (Gary Parker y Amancio Chávez), el quechua Ayacucho Chanca (Clodoaldo Soto), el quechua Cajamarca-Cañaris (Félix Quesada), el quechua Cusco-Collao (Antonio Cusihamán), el quechua Junín-Huanca (Rodolfo Cerrón-Palomino) y el quechua San Martín (David Coombs, Heidi Coombs, Robert Weber, Marinell Park, Nancy Weber y Víctor Cenepo).
- 3 “PRESEEA es un proyecto para la creación de un corpus de lengua española hablada representativo del mundo hispánico en su variedad geográfica y social. Esos materiales se reúnen atendiendo a la diversidad sociolingüística de las comunidades de habla hispanohablantes” (véase <http://preseea.linguas.net/>).
- 4 Ulloa Mogollón fue corregidor en la provincia de los collaguas en 1584. Dejó valiosa documentación sobre la historia del valle del Colca que fue publicada por Marcos Jiménez de la Espada en sus *Relaciones geográficas de Indias*, en 1881.

## Referencias bibliográficas

- Adelaar, W. (1977). *Tarma Quechua: Grammar, Texts, Dictionary*. Lisse: Peter de Ridder Press.
- Albó, X. (1974). *Los mil rostros del quechua. Sociolingüística de Cochabamba*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Callata, N. & Cervantes, M. (1999). *Relación entre el contacto de lenguas (Q-C) y la formación del léxico híbrido en el quechua de los pobladores de Pinchollo, anexo del distrito de Cabanaconde, Caylloma* (Tesis de licenciatura). Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, Perú.
- Callo Cuno, D. (2015). *Interferencia gramatical de hablantes bilingües en el valle del Colca* (Tesis para optar el grado de Doctor en Lingüística). Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Lima, Perú.
- Cerrón Palomino, R. (1987). *Lingüística quechua*. Cusco: Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de Las Casas.

- Cusihuamán, A. (1976). *Gramática Quechua: Cuzco-Collao*. Lima: Editorial Ministerio de Educación.
- De Santo Tomás, F. Domingo. (1996 [1560]). *Grammatica o arte de la lengua general de los indios de los reynos del Perú*. Estudio introductorio y notas por Rodolfo Cerrón Palomino. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- Escobar, A. M. (2000). *Contacto social y lingüístico. El español en contacto con el quechua en el Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Fishman, J. (1965). Who Speaks What Language to Whom and When? *La Linguistique*, 1, 2, 67-88.
- González Holguín, D. (1993 [1608]). *Vocabulario de la lengua quichua*, 2 tomos. Quito: PEBI, Corporación Editora Nacional.
- Granda, G. (2001). *Estudios de lingüística andina*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Gugenberger, E. (1995). Conflicto lingüístico: el caso de los quechua hablantes en el sur del Perú. En K. Zimmermann (Ed.), *Lenguas en contacto en Hispanoamérica. Nuevos enfoques* (pp. 183-202). Madrid: Iberoamericana.
- Manrique, N. (1985). *Colonialismo y pobreza campesina. Caylloma y el Valle del Colca siglos XVI-XX*. Lima: Centro de Estudios y Promoción de Desarrollo-DESCO.
- Payrató, Ll. (1985). *La interferencia lingüística*. Barcelona. Editorial Curial-Publicacions.
- Parker, G. (1963). La clasificación genética de los dialectos quechuas. *Revista del Museo Nacional*, XXXII, 241-252.
- Pease, F. (1977). *Collaguas I*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Quesada, F. (2007). Formación del léxico quechua. En *Actas del II Congreso Internacional de Lexicología y Lexicografía Pedro Bembenutto Murrieta*. Lima: Academia Peruana de la Lengua.

- Sichra, I. (2003). *La vitalidad del quechua. Lengua y sociedad en dos provincias de Cochabamba*. La Paz: PROEIB-Andes, Plural Editores.
- Siguan, M. (2001). *Bilingüismo y lenguas en contacto*. Madrid: Alianza Editorial.
- Soto Ruiz, C. (2006). *Quechua, manual de enseñanza*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Taylor, G. (1984). Yauyos: Un microcosmos dialectal quechua. *Revista Andina*, 2, 1, 121-146.
- Thomason, S. y Kauffman, T. (1988). *Language Contact, Creolization and Genetic Linguistics*. Berkeley: University of California Press.
- Torero, A. (1964). Los dialectos quechuas. *Análisis Científicos de la Universidad Agraria II*, 4, 446-478.
- Torero, A. (1972). Lingüística e historia de los andes del Perú y Bolivia. En A. Escobar (Comp.), *El reto del multilingüismo en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Torero, A. (1974). *El quechua y la historia social andina*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Ulloa de Mogollón, J. (1965) [1586]. Relación de la provincia de los Collaguas, para la descripción de las Indias que su magestad manda hacer. En *Relaciones geográficas de Indias*, vol. I, editado por Marcos Jiménez de la Espada (pp. 326-333). Madrid: Biblioteca de Autores españoles.
- Weinreich, U. (1953). *Languages in Contact*. La Haya: Mouton [traducción al español: *Lenguas en contacto. Descubrimientos y problemas*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central].

# Diez noticias sobre el quechua en el último censo peruano

Ten news about Quechua in the last Peruvian census

**Luis Andrade Ciudad**

Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú

Contacto: [lfandrad@pucp.edu.pe](mailto:lfandrad@pucp.edu.pe)

<https://orcid.org/0000-0001-7270-9033>

## Resumen

Se estudian las cifras sobre el quechua entregadas por el censo peruano de 2017, analizando la cantidad y proporción de quechuahablantes, la relación entre estos datos y los vinculados a la autoidentificación étnica, el uso de las categorías descriptivas, la distribución departamental, provincial y distrital del idioma y, finalmente, los problemas generados por la cédula censal. Si bien las tendencias al crecimiento o al descenso de hablantes de la lengua indígena pueden variar de manera radical en los niveles departamentales, provinciales e incluso distritales, se puede afirmar que existen algunos bolsones geográficos en que la lengua se está manteniendo vital. Para el Quechua I o Huáihuash, esto se observa en el nivel provincial en la zona este de Áncash y, para el Quechua II o Yúngay, esto se muestra en el nivel departamental: los departamentos de Apurímac, Huancavelica, Ayacucho y Cusco son aquellos que mantienen la lengua originaria vigente. La presencia del quechua en Lima también es destacada.

**Palabras claves:** Quechua; Censos; Andes; Demografía y lenguas

## Abstract

Figures about Quechua in the Peruvian 2017 census are studied in this paper. It analyses the quantity and proportionality of Quechua speakers, the relationship between these figures and those linked with ethnic self-identification, the use of descriptive categories, Quechua distribution on the regions, provinces, and districts of the country, and, finally, the problems posited by the census form. Although the trends towards growth and fall in the amount of speakers can significantly vary in the regional, provincial and even district levels, the study stresses that there are some geographical pockets that sustain the vitality of the language. Regarding Quechua I or Huáihuash, this can be seen in the provincial level, in the Eastern region of Áncash, and in the Quechua II or Yúngay case, this is shown in the regional level: regions (departamentos) of Apurímac, Huancavelica, Ayacucho, and Cusco maintain the indigenous language in use. Quechua figures in the city of Lima are also stressed.

Keywords: Quechua; Census; Andes; Language demography

Recibido: 08.03.19

Aceptado: 05.06.19

## Introducción

Los acercamientos académicos a los censos de población pueden ofrecer entradas particularmente penetrantes sobre las agendas ideológicas que predominan en los Estados modernos y sus modificaciones en el tiempo. Como han demostrado Leeman (2016) para los Estados Unidos y Arel (2002) para distintos países europeos, Rusia y Canadá, los censos tienen —desde el punto de vista ideológico— una dimensión ratificadora de los discursos hegemónicos, pero también una dimensión productiva, en el sentido de que muchas decisiones de políticas, vinculadas con las diferentes poblaciones, se toman con base en sus cifras, asignándoles “diferentes privilegios, derechos y protecciones a los diferentes grupos” asentados en el territorio (Leeman, 2016, p. 356). De este modo, como afirma Urla (1993), quien ha estudiado el caso vasco, el censo es una arena crucial entre aquellas en las que se juega la política de la representación.

Una de las dimensiones que con mayor frecuencia recogen los censos nacionales es la cuestión de la lengua. Qué lengua hablan los individuos *ahora* con mayor frecuencia, cuál es la que hablaron *primero* y con qué nivel de proficiencia hablan la lengua oficial (si es que lo hacen) son tres tipos de preguntas que los censos pueden plantear a la ciudadanía sobre esta cuestión (Arel, 2002). Como explica Arel, es raro que los países apliquen los tres tipos de interrogantes; algunos suelen plantear las dos primeras; otros —la mayoría—, solamente una entre estas dos preguntas (2002, p. 97). En el Perú se ha optado por incluir la segunda en la cédula censal (pregunta 11: “¿Cuál es el idioma o lengua materna con el que aprendió a hablar en su niñez?”), dejando de lado la interrogante por el uso actual. Sin embargo, el hecho de que esta sola pregunta se aplique en un país con 48 lenguas indígenas y una lengua de señas, según las fuentes oficiales, hace que los resultados obtenidos en cada ejercicio disten de ser sencillos de procesar y evaluar. Más bien, estas cifras revisten una serie de dificultades prácticas y teóricas que vale la pena analizar en detalle.

Lejos de querer agotar la temática, en este artículo expondré los que, a mi juicio, son los diez hechos más importantes que se pueden inferir con

procedimientos sencillos sobre la familia lingüística quechua a partir de los resultados del último censo peruano. Soy consciente de que procedimientos más complejos, que tomen en cuenta la tasa de natalidad y la distribución por grupos etarios principalmente, podrían generar lecturas distintas. A pesar de que informalmente hubo entre la población peruana una serie de cuestionamientos sobre el ejercicio censal de 2017, especialmente sobre la gestión del trabajo de los censadores (por parte de personas no censadas, especialmente), partiré del supuesto de que los errores cometidos se pueden corregir con controles *ex post* y se encuentran dentro del margen esperable en un censo de esta magnitud, para lo cual remito a las afirmaciones del sociólogo David Sulmont Haak, experto en estadística (Palacios, 2018).

De este modo, considero que la información que nos brinda el último censo sobre la identidad lingüística de los peruanos es válida, aunque —como veremos después— limitada, pero no fundamentalmente por los errores de gestión en la aplicación del censo, sino por razones vinculadas con el diseño de la cédula misma<sup>1</sup>. Los nueve primeros hechos que presentaré surgen de la comparación de las cifras del censo, bien con ejercicios censales anteriores, bien entre distintas regiones y localidades del país. El décimo hecho tiene que ver con la cédula censal. Al final presentaré algunas reflexiones generales sobre el significado de estas diez “noticias”, las prioridades de la investigación futura y la necesaria vinculación entre los sectores académicos, los activistas y los responsables de diseñar y conducir los ejercicios censales en el Perú.

## **1. Cantidad y proporción de quechuhablantes en el Perú**

Según el censo de 2017, el Perú tiene 3 799 780 hablantes de quechua como primera lengua, que forman una proporción de 13,6% respecto de la población total. Luego (en la sección 3) veremos que estas cifras oficiales deben ser reajustadas ligeramente. Por el momento, exploremos con las cifras oficiales. A continuación comparo las cifras del último censo con las del ejercicio anterior, tanto en términos absolutos como relativos.

**Cuadro 1. Total y proporción de hablantes de quechua en los dos últimos censos peruanos**

Censo de 2007		Censo de 2017	
Total	% de la población	Total	% de la población
3 360 331	13,02	3 799 780	13,6

*Fuentes:* INEI, 2007; INEI, 2017b.

Estas cifras muestran un crecimiento intercensal en términos absolutos (el total de hablantes) y bastante leve en términos relativos (la proporción de hablantes). Si bien se trata de un crecimiento pequeño, el hecho de que sea un crecimiento y no un descenso es, en sí mismo, un resultado sorprendente si se toman en cuenta los discursos hegemónicos que avizoran el irrefrenable proceso de debilitamiento y extinción de la lengua originaria (cfr. Zavala, 2016 para un análisis de algunos casos recientes).

¿Cómo explicar este ligero crecimiento o, en el peor de los casos, mantenimiento de la proporción de quechua hablantes en el Perú? Propongo que dos factores deben ser considerados: en primer lugar, el efecto integrado de las políticas dictadas “desde arriba” y las iniciativas desarrolladas “desde abajo” en los últimos años por la revaloración de las lenguas originarias en general y del quechua en particular. En segundo lugar, sugiero que es importante considerar el efecto de rebote que probablemente haya tenido para las cifras sobre lenguas originarias, particularmente para el quechua y el aimara, la introducción de la pregunta sobre autoidentificación étnica en el último ejercicio censal<sup>2</sup>.

En cuanto a las iniciativas estatales, es muy pronto para plantear una influencia de las acciones llevadas a cabo desde el Ministerio de Cultura y, en particular, desde la Dirección de Lenguas Indígenas (DLI) creada en agosto de 2013. Sin embargo, décadas de aplicación de la educación intercultural bilingüe, con todos sus bemoles, pueden estar empezando a mostrar sus frutos<sup>3</sup>. Incluyo aquí también acciones más específicas llevadas a cabo por la Defensoría del Pueblo, las cuales no se reducen al ámbito educativo, sino que abarcan también, como veremos después (nota 10), cuestiones más generales referidas a la visibilización de

las lenguas originarias. Algunas políticas lingüísticas regionales también deberían tomarse en cuenta; por ejemplo, la iniciativa “Quechua para todos” en la región Apurímac (para un análisis crítico de la misma, véase Zavala y otros, 2014).

Sin embargo, estas acciones no se reducen a las iniciativas estatales, sino que también incluyen una serie de experiencias de activismo y apropiación del discurso sobre los derechos lingüísticos llevadas a cabo por organizaciones sociales y hablantes individuales. Si bien la dimensión más destacada de este activismo en la literatura especializada en los años recientes atañe al campo musical (Oliart, 2014; Zavala, 2019; Zevallos, 2011), también se ha estudiado la *performance* de los traductores e intérpretes indígenas (Andrade, Howard y de Pedro, 2018) y algunas iniciativas de activismo digital (Andrade y Howard, en evaluación), aunque falta mucho por conocer en este terreno, especialmente en torno a la consolidación de una literatura escrita en quechua (Itier, 2016; Landeo, 2016; Mamani y Mamani, 2017).

En segundo lugar, se debe tomar en cuenta la influencia que debe de haber tenido la introducción de la nueva pregunta sobre autoidentificación étnica en las respuestas sobre autoidentificación lingüística. La hipótesis a este respecto sería que al motivar el censo una reflexión sobre la autoidentificación étnica con la categoría “quechua” entre las distintas opciones, se ha incentivado también una reflexión sobre la autoidentificación lingüística favorable específicamente a esta lengua originaria. A diferencia de lo que ha sucedido con las lenguas amazónicas, en el caso del quechua y el aimara, *quechua* y *aimara* son etiquetas presentes en la propia cédula censal para la autoidentificación étnica. Para los pueblos amazónicos, la etiqueta correspondiente fue *nativo o indígena de la Amazonía*<sup>4</sup>. Evaluaré con más detalle este tema en la siguiente sección.

## **2. Cantidad de personas autoidentificadas étnicamente como quechuas**

La nueva pregunta del censo 2017 fue la número 25: “Por sus costumbres y sus antepasados, usted se considera...”. Las alternativas incluidas en la cédula censal, después de un interesante debate público en los medios masivos de comunicación, en las redes sociales y en el marco de una comisión técnica

(INEI, 2017a), fueron las siguientes: “Quechua”; “Aimara”; “Nativo o indígena de la Amazonía”; “Pertenciente o parte de algún otro pueblo indígena u originario (especifique)”; “Negro, moreno, zambo, mulato/pueblo afroperuano o afrodescendiente”; “Blanco”; “Mestizo” y “Otro (especifique)”. La cantidad de personas que respondieron *quechua* como su categoría de autoidentificación étnica fue llamativamente alta en el censo, como se ve en el cuadro 2.

**Cuadro 2. Autoidentificación étnica como quechua y autoidentificación lingüística como quechuahablante**

Autoidentificación étnica como “quechua”		Autoidentificación lingüística como “quechuahablante”	
Total	% de la población	Total	% de la población
5 176 809	22,32%	3 799 780	13,6

Fuentes: INEI, 2007; INEI, 2017b.

Hay que resaltar, en primer lugar, que *quechua* es la segunda categoría étnica más elegida en el Perú, aunque en bastante menor frecuencia que *mestizo* (13 965 254 peruanos, que hacen 60,20% de la población)<sup>5</sup>. En todo caso, hay más personas en el Perú que se autoidentifican como *quechuas* que como *blancos*, *aimaras*, *afroperuanos* y *nativos o indígenas de la Amazonía*. A mi modo de ver, no se ha resaltado suficientemente bien este resultado en la discusión pública relacionada con las cifras arrojadas por el ejercicio censal.

En segundo lugar, hay que mencionar que la cantidad y proporción de personas que se autoidentifican étnicamente como *quechuas* exceden largamente la cantidad y proporción de personas que declaran tener al quechua como lengua materna. Si bien esto no es sorprendente en términos comparativos, pues es un contraste que se ha encontrado también en otros países como Bolivia, sí es un hecho sobre el que vale la pena insistir; ello debido a que muchas veces las políticas estatales orientadas a defender los derechos de los pueblos indígenas sobredimensionan en el Perú el factor lingüístico como determinante de la autoidentificación étnica.

Este sobredimensionamiento se observó claramente cuando, en un primer

momento, se propuso el manejo de una lengua originaria como requisito para que un pueblo indígena pasara a formar parte de la base de datos oficial del Ministerio de Cultura. Lo observamos también, en ocasiones, en el lenguaje académico y administrativo cuando hablamos, por ejemplo, de “familias etnolingüísticas” y no de “familias lingüísticas” o en el nombre del reciente “mapa etnolingüístico”, con toda la importancia política de este último. Nos corresponde a los académicos ayudar a desmontar esta amalgama entre lo étnico y lo lingüístico, y este resultado del censo constituye un argumento a favor de ello. Después de todo, como afirma Verdoodt (1997, p. 35), no es solo que los hablantes de una lengua no son siempre miembros de un mismo grupo étnico y viceversa, sino que “para muchos, la etnicidad no es una noción saliente” (traducción mía). Este desmontaje ayudaría a impulsar políticas lingüísticas más amplias y flexibles, que no atenden de manera esencialista la lengua a la identidad étnico-cultural.

### **3. Cambio de categorías lingüísticas respecto al censo de 2007**

Otro aspecto digno de resaltarse es el hecho de que entre el censo de 2007 y el de 2017 parecen haberse cambiado, en muchos casos para mejor, las etiquetas utilizadas tanto en la cédula censal como en el procesamiento de los datos sobre las lenguas. Asimismo, se ha mejorado la presentación final de estos datos en la plataforma virtual del Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI). Ello se puede observar, de manera general, en relación con las lenguas originarias en su conjunto, y, de forma específica, para la familia lingüística quechua.

Un primer cambio, en relación con las lenguas indígenas en su conjunto, es que en el censo de 2007 la plataforma virtual del INEI no entregaba los totales de todas las lenguas sino solo los correspondientes al quechua, el aimara y el asháninka, mientras que el resto aparecía subsumido en la categoría *Otra lengua nativa*. De este modo, si uno quería saber la cifra total de hablantes de shipibo-konibo, por ejemplo, no podía hacerlo directamente en la plataforma virtual, sino que tenía que hacer una solicitud al INEI. Hice un pedido formal como este hace unos años y obtuve del INEI el desagregado de *Otra lengua nativa*, donde, además de *shipibo-konibo*, *awajún*, *cocama-cocamilla* (hoy *kukama-kukamiria*), etcétera, aparecían etiquetas como *Lengua indígena no especificada* y un enigmático *Otros*, como se

ve en el cuadro 3. Nunca pude aclarar qué significaba *Lengua no especificada* y menos aún por qué había una categoría *Otros* dentro de *Otras lenguas nativas*.

Para el censo de 2017 se mejoró la entrega de los datos, porque en los resultados de la plataforma virtual aparecen ahora listados los totales de todas las lenguas originarias, incluso aquellas que tienen menos de cien hablantes, como el omagua (3 hablantes), el isconahua (22), el ocaina (44) y el shiwilo (53). Sin embargo, aún hay una llamativa cantidad de peruanos que “no saben/no responden” qué lengua hablan: más de 200 000 personas, lo que supera con creces la cifra de *Lengua no especificada* de 2007. Como afirma Verdoodt (1997, p. 35), “una de las fuentes de información más obvias sobre la calidad de los datos [en un ejercicio censal] es la tasa de no respuesta” (traducción mía). Sería necesario observar las zonas en las que se distribuyen estos más de 200 000 peruanos a fin de proponer una o varias hipótesis sobre tal ausencia de respuesta, como hizo Chirinos (2001, p. 46) con los datos censales de 1993.

Además, hay más de 25 000 personas que “no escuchan, ni hablan”, aparte de las que reportan ser hablantes de la lengua de señas peruana, que, felizmente, también se contabiliza (a diferencia del censo de 2007, donde la categoría correspondiente era la incorrecta etiqueta *sordomudo*). Dado que para este listado de lenguas se han utilizado los nombres oficiales establecidos por el Ministerio de Cultura, de hecho, ha habido una depuración de las etiquetas lingüísticas antes del último censo y algún nivel de coordinación entre el INEI y dicho ministerio durante el procesamiento de los datos.

En cuanto a las lenguas quechuas, en 2007 se utilizaron dos categorías problemáticas y que entraban en competencia con la etiqueta general *Quechua*. Estas fueron listadas dentro del rubro *Otra lengua nativa* y por eso le restaron algunos miles de hablantes al total oficial de quechuahablantes. En 2017 solo quedó una de estas categorías, la de *Kichwa*, como resaltaré en la siguiente sección.

### Cuadro 3. Etiquetas lingüísticas problemáticas en los ejercicios censales 2007 y 2017

Censo 2007			Censo 2017	
<b>Sobre lenguas en general</b>				
“Otra lengua nativa”	174 410		“No sabe, no responde”	204 301
	“Lengua indígena no especificada”	33 639	“No escucha, ni habla”	25 763
	“Otros”	365	“Otra lengua nativa u originaria”	1060
<b>Sobre la familia quechua</b>				
“Quichua”	3038		“Kichwa”	5751
“Wanka/Quichua”	209			

Fuentes: INEI, 2007; INEI, 2017b.

Tomar en cuenta estas categorías problemáticas sobre la familia quechua nos lleva a reajustar las cifras absolutas y relativas de ambos censos, sumándole al total y a la proporción de hablantes de *quechua* las cifras correspondientes a hablantes de *quichua* y de *wanka/quichua* en 2007 y de *kichwa* en 2017. Así, el cuadro 1 debería ser corregido de la siguiente manera:

### Cuadro 4. Totales y proporciones reajustados de hablantes de quechua en los dos últimos censos peruanos

Censo de 2007-Oficial		Censo de 2017-Oficial	
Total	% de la población	Total	% de la población
3 360 331	13,02	3 799 780	13,60
Censo de 2007-Reajustado		Censo de 2017-Reajustado	
Total	% de la población	Total	% de la población
3 363 578	13,03	3 805 531	13,62

Fuentes: INEI, 2007; INEI, 2017b.

No son cambios muy significativos ni en términos absolutos ni relativos. Sin embargo, los totales y proporciones reajustados constituyen resultados más precisos que los oficiales para las lenguas quechuas en el Perú. Justamente, la demografía lingüística —parte de la sociología del lenguaje— tiene como uno de sus principales cometidos ayudar a especificar, de la manera más fina posible, la contabilización de hablantes de una lengua teniendo siempre presente la arbitrariedad de las divisiones entre lenguas y variedades (Verdoodt, 1997, p. 41); ello sin caer en la profusión de categorías que terminen compitiendo innecesariamente entre sí, sobre todo en el caso de entidades lingüísticas que han tendido a ser invisibilizadas, como es el caso de las lenguas originarias en países poscoloniales y culturalmente diversos como el Perú.

#### 4. Permanencia de la categoría *kichwa*

Llama la atención la permanencia de la categoría *kichwa* en el censo 2017, pues compite obviamente con la de *quechua*. Ya hemos añadido el total de hablantes de *kichwa* al total general de quechua hablantes en el cuadro 4. Ahora me interesa mostrar que los hablantes de *kichwa* no se localizan, como se podría pensar, solo en la Amazonía peruana, sino que también se ubican en zonas de la sierra central. El cuadro 5 muestra la ubicación de los más de 5700 hablantes de *kichwa*.

**Cuadro 5. Localización de los hablantes de *kichwa* en el censo de 2017**

Departamento	Total
Loreto	5680
Junín	34
Lima	26
San Martín	9
Callao	1
Ica	1

Fuentes: INEI, 2017b.

Si bien, como era de esperarse, la mayor parte de hablantes de *kichwa* se encuentra en Loreto —es decir, probablemente sean hablantes de las variedades de las cuencas del Napo, el Pastaza y el Tigre, como era previsible—, hay una pequeña cantidad que se halla en Junín y Lima. Cerrón-Palomino (1987, p. 34) informa que

este glotónimo se usa en el primer departamento y que es una opción “asimilada a través del castellano, con reinterpretación vocálica”. En mi trabajo de campo en el centro poblado de Rapaz, en Oyón, en las alturas de Lima (Andrade, 2011), también registré *quichua* como el nombre émico de la lengua entre las personas mayores. De este modo, se trata de una etiqueta vernacular y no, como se podría pensar, de un error de los censadores. Este resultado aporta a afinar el conocimiento sobre la distribución regional del significante *quichua*, que tradicionalmente solo se considera usado en la Amazonía peruana, el Ecuador y el noroeste argentino.

En todo caso, lo más importante en términos demográficos sería conocer por qué se ha optado por mantener esta etiqueta tanto para la recopilación de los datos lingüísticos como para su sistematización, si, como parece ser, ha existido un nivel de coordinación entre el INEI y el Ministerio de Cultura<sup>6</sup>. Probablemente se haya optado por conservar esta etiqueta pensando en la Amazonía, pero cuando los censadores encontraron hablantes de *quichua* o *kichwa* en Lima y Junín, echaron mano de esta alternativa para los padrones respectivos. En cualquier caso, los resultados oficiales deberían sumar a estos hablantes como parte del total de la familia lingüística quechua en el Perú.

## **5. Hablantes de aimara en “zonas quechuas” y castellanizadas**

Una duda antigua respecto a las cifras vinculadas a las lenguas quechuas es la presencia de hablantes de aimara en departamentos que están fuera de las zonas tradicionalmente entendidas como “aimaras”. Se trata de regiones ubicadas al norte o en el centro del Perú, algunas de ellas vistas tradicionalmente como “quechuas” y otras que, se supone, han sido casi totalmente castellanizadas, como La Libertad y Piura. En el censo de 1993 también se observó este hecho y Cerrón-Palomino (1998, p. 126; 2000, pp. 69-70) lo interpretó como un error de los censadores al momento de registrar los datos sobre el quechua, por lo que propuso sumar estas cantidades a los totales correspondientes a este último idioma.

Anteriormente, trabajé con los datos censales de 2007 y observé que la presencia de este grupo de hablantes aimaras se mantenía relativamente constante respecto al censo de 1993 (Andrade, 2009, p. 47). Por esa razón sugerí que no se los debía entender como hablantes de quechua y que, mientras no tuviéramos mayores datos sobre su identidad lingüística, se los debía considerar dentro de

la contabilización del aimara. En el censo de 2017 estas cantidades de hablantes vuelven a aparecer, aunque en general se nota que hay un descenso, lo que llevaría a pensar que se trata de personas de mayor edad, muchas de las cuales habrían fallecido en el lapso intercensal. En todo caso, resalto que los datos de 2017 permiten reafirmar que no se debería considerar que estas personas son hablantes de quechua, sino que se trata de un grupo de individuos que efectivamente reportan el aimara como su primera lengua, aunque residan en zonas del norte y el centro del país. En el cuadro 6 listo los totales por departamento para los dos últimos censos.

**Cuadro 6. Hablantes de aimara en departamentos del norte y el centro del Perú**

<b>Departamento</b>	<b>2007</b>	<b>2017</b>
Amazonas	65	49
Áncash	531	298
Cajamarca	341	110
Huánuco	560	287
Junín	818	809
La Libertad	481	324
Lambayeque	382	252
Loreto	229	129
Pasco	253	188
Piura	268	174
San Martín	193	118
Tumbes	80	38
<b>Total</b>	<b>4201</b>	<b>2776</b>

*Fuentes:* INEI, 2007; INEI, 2017b.

La hipótesis más sensata, a mi modo de ver, es que se trata de migrantes del Altiplano peruano que están reportando, con razón, el aimara como su primera lengua, que es exactamente la pregunta propuesta por el censo. Ello se podría comprobar cruzando esta información con los datos sobre migración para observar si se dan las correlaciones apropiadas. Tomar en cuenta la distribución por grupos etarios también echaría luces sobre la conjetura de que se trata de migrantes de mayor edad cuyos totales han venido descendiendo desde 1993.

## 6. Distritos con mayor cantidad de quechuahablantes

El siguiente dato de interés sobre los quechuas en el censo de 2017 es el hecho de que los diez distritos con mayor cantidad de quechuahablantes se ubican todos en el departamento de Lima, provincia de Lima e, incluso, en lo que se suele denominar Lima Metropolitana. Tradicionalmente se ha mencionado el caso de San Juan de Lurigancho y el Cono Norte como muestra de los efectos de la migración en la reconfiguración del paisaje lingüístico limeño. Lo que los datos censales de 2017 muestran es que, efectivamente, San Juan de Lurigancho sigue siendo el distrito con mayor cantidad de quechuahablantes en el Perú, pero dista de ser un caso aislado. Para efectos de políticas públicas, a mi modo de ver, es más contundente afirmar que los diez distritos con mayor cantidad de quechuahablantes se ubican todos en la ciudad capital<sup>7</sup>.

**Cuadro 7. Diez distritos con mayor cantidad de quechuahablantes en el Perú: 2017**

<b>Distrito, región</b>	<b>Total</b>	<b>%</b>
San Juan de Lurigancho, Lima	107 214	10,83
Ate, Lima	63 885	11,20
Villa María del Triunfo, Lima	43 806	11,51
Puente Piedra, Lima	37 972	12,16
San Martín de Porres, Lima	36 571	5,82
San Juan de Miraflores, Lima	36 335	10,64
Villa El Salvador, Lima	33 875	9,01
Comas, Lima	29 261	5,88
Lurigancho, Lima	28 466	12,45
Carabaylo, Lima	27 711	8,77

*Fuente:* INEI, 2017b.

Sin embargo, también vale la pena enfatizar que en estos distritos la proporción de quechuahablantes se ubica, en promedio, alrededor del 10% de la población total distrital, de manera que si bien la frecuencia es alta, la proporción no lo es tanto. La mayor proporción de quechuahablantes se sigue ubicando, como veremos a continuación, en los distritos del sur del Perú.

## 7. Distritos con mayor densidad quechua

Los diez distritos con mayor densidad quechua —es decir, aquellos con una proporción más alta de personas que declaran tener al quechua como primera lengua respecto de la población distrital total— se ubican todos en el sur y el sur central andino, salvo uno, Quinuabamba, en Pomabamba, Áncash, en la sierra central. Además de Áncash, los departamentos que albergan los distritos con mayor densidad quechua son Ayacucho, Cusco, Huancavelica y Apurímac.

**Cuadro 8. Diez distritos con mayor densidad de quechuahablantes en el Perú: 2017**

<b>Distrito, provincia, región</b>	<b>%</b>	<b>Total</b>
Chaca, Huanta, Ayacucho	98,77	2008
Checca, Canas, Cusco	98,71	4685
Anta, Acobamba, Huancavelica	98,63	4245
San Antonio de Cachi, Acobamba, Huancavelica	98,41	2723
Saurama, Vilcas Huamán, Ayacucho	98,28	973
Turpo, Andahuaylas, Apurímac	98,19	3424
Cayara, Víctor Fajardo, Ayacucho	98,09	1080
Tumay Huaraca, Andahuaylas, Apurímac	98,08	1739
Ccorca, Cusco, Cusco	97,99	2096
Quinuabamba, Pomabamba, Áncash	97,86	2062

*Fuente:* INEI, 2017b.

Para observar las tendencias con mayor detalle, compararé los diez distritos con mayor densidad quechua en los tres últimos censos. En el cuadro 9 presento el listado anterior junto con el de los diez distritos correspondientes a los censos de 1993, 2007 y 2017 en orden decreciente.

**Cuadro 9. Diez distritos con mayor densidad de quechuahablantes  
en el Perú: 1993, 2007 y 2017**

1993 (distrito, provincia, región)	2007 (distrito, provincia, región)	2017 (distrito, provincia, región)
Omacha, Paruro, Cusco	Checca, Canas, Cusco	Chaca, Huanta, Ayacucho
Huamanquiquia, Víctor Fajardo, Ayacucho	Anta, Acobamba, Huancavelica	Checca, Canas, Cusco
Suyckutambo, Espinar, Cusco	San Miguel de Chaccrapampa, Andahuaylas, Apurímac	Anta, Acobamba, Huancavelica
Shilla, Carhuaz, Áncash	Sarhua, Víctor Fajardo, Ayacucho	San Antonio de Cachi, Acobamba, Huancavelica
San Salvador de Quije, Sucre, Ayacucho	Chuschi, Cangallo, Ayacucho	Saurama, Vilcas Huamán, Ayacucho
Amantani, Puno, Puno	Capacmarca, Chumbivilcas, Cusco	Turpo, Andahuaylas, Apurímac
Patambuco, Sandía, Puno	Colquepata, Paucartambo, Cusco	Cayara, Víctor Fajardo, Ayacucho
Caminaca, Azángaro, Puno	Túpac Amaru, Canas, Cusco	Tumay Huaraca, Andahuaylas, Apurímac
Vilavila, Lampa, Puno	Llusco, Chumbivilcas, Cusco	Ccora, Cusco, Cusco
Capacmarca, Chumbivilcas, Cusco	Rondocán, Acomayo, Cusco	Quinuabamba, Pomabamba, Áncash

*Fuentes:* INEI, 1993; INEI, 2007; INEI, 2017b.

En general, los tres listados muestran el predominio del sur y del sur central andino como zonas que albergan a los distritos con mayor densidad quechua. Un distrito de la sierra central ancashina solo aparece una vez en 1993 (Shilla, Carhuaz) y otra en 2017 (Quinuabamba, Pomabamba). Comparando los tres listados de manera más específica, llama la atención que la presencia de distritos puneños se haya registrado solo en 1993, pero ya no en los listados posteriores. De este modo, Ayacucho, Cusco, Huancavelica y Apurímac son los cuatro departamentos que se reparten los distritos con mayor densidad quechua en los tres ejercicios censales, siendo la presencia de Cusco más pronunciada en 2007 que en el último censo. A continuación, observaremos la densidad de la lengua originaria en términos provinciales y departamentales, a fin de determinar si se confirman las tendencias distritales.

## 8. Provincias con mayor densidad quechua

A diferencia de los listados distritales, la relación de provincias con mayor densidad quechua en los tres últimos censos muestra una importante presencia de dos localidades ancashinas (Mariscal Luzuriaga y Pomabamba), una de las cuales puede considerarse en 2017 como la más densamente poblada por quechuahablantes. El listado de 2017 incluye también cuatro provincias cusqueñas, tres ayacuchanas y una apurimeña.

**Cuadro 10. Diez provincias con mayor densidad de quechuahablantes en el Perú: 1993, 2007, 2017**

1993	%	2007	%	2017	%
Vilcas Huamán, Ayacucho	94,45	Paruro, Cusco	92,09	Mariscal Luzuriaga, Áncash	92,02
Paruro, Cusco	94,43	Canas, Cusco	91,62	Vilcas Huamán, Ayacucho	91,24
Cotabambas, Apurímac	93,72	Chumbivilcas, Cusco	91,07	Canas, Cusco	91,00
Chumbivilcas, Cusco	93,40	Mariscal Luzuriaga, Áncash	90,95	Paruro, Cusco	90,77
Canas, Cusco	93,22	Carlos Fermín Fitzcarrald, Áncash	90,87	Cangallo, Ayacucho	90,02
Víctor Fajardo, Ayacucho	91,66	Cotabambas, Apurímac	90,18	Paucartambo, Cusco	88,10
Mariscal Luzuriaga, Áncash	91,05	Cangallo, Ayacucho	90,14	Chumbivilcas, Cusco	87,96
Carlos Fermín Fitzcarrald, Áncash	91,00	Vilcas Huamán, Ayacucho	89,62	Víctor Fajardo, Ayacucho	86,47
Asunción, Áncash	88,94	Acomayo, Cusco	87,48	Graú, Apurímac	85,65
Carabaya, Puno	87,34	Víctor Fajardo, Ayacucho	86,22	Pomabamba, Áncash	85,62

Fuentes: INEI, 1993; INEI, 2007; INEI, 2017b.

La presencia de Áncash se mantiene constante en los dos listados anteriores; aunque la provincia de Pomabamba no aparecía en 2007 ni en 1993, sí figura en cambio Carlos Fermín Fitzcarrald, en 2007 y en 1993, y Asunción

solo en 1993. Mariscal Luzuriaga, Carlos Fermín Fitzcarrald y Pomabamba son provincias orientales del mencionado departamento andino, separadas de Huánuco por el río Marañón. Asunción se encuentra también al este del departamento, aunque no colinda con el importante río. Las cuatro provincias, que se encuentran contiguas, forman —por lo visto— el bloque geográfico de mayor densidad (y vitalidad, si consideramos la densidad como un componente de esta última) para el quechua central (Quechua I o Huáihuash en la clasificación de Torero, 2002).

El resto de provincias que forman parte de los tres listados son exponentes del quechua sureño o surcentral (Quechua II o Yúngay en la clasificación de Torero, 2002). Incluyen sobre todo provincias cusqueñas (Paruro, Canas, Chumbivilcas, Paucartambo y Acomayo) y ayacuchanas (Víctor Fajardo, Vilcas Huamán, Cangallo) y, en menor medida, apurimeñas (Cotabambas y Grau) y puneñas (Carabaya, solo en 1993).

Llama la atención, en el caso de las provincias, el hecho de que haya seis que se mantengan constantes en los tres listados: Vilcas Huamán (Ayacucho), Paruro (Cusco), Chumbivilcas (Cusco), Canas (Cusco), Víctor Fajardo (Ayacucho) y Mariscal Luzuriaga (Áncash). Podemos suponer que la transmisión intergeneracional es especialmente alta en estas provincias, hipótesis que podríamos confirmar en el futuro aplicando en ellas el índice de sustitución lingüística (ISL) propuesto por Chirinos (2001). El declive de la densidad que observamos en los listados distritales para Puno se confirma con los datos provinciales.

## **9. Departamentos con mayor densidad quechua**

Al avanzar según los niveles regionales, en el cuadro 11 muestro los diez departamentos con mayor densidad quechua. Así se observa la fuerza que aún tiene la lengua originaria, especialmente en los departamentos del sur y del sur central, donde la proporción de quechuahablantes supera el 50% de la población departamental (Apurímac, Huancavelica, Ayacucho y Cusco). Nuevamente, el quechua central está representado por debajo en cuanto a densidad, con 30% en el departamento de Áncash y 27,94% en el de Huánuco.

Sorprende la presencia de Madre de Dios entre los diez departamentos con mayor densidad de quechuahablantes, lo cual nos habla de la importancia de la migración por razones laborales, sin olvidarnos del quechua santarosino, Letras-Lima 90(132), 2019

asentado allí, según la bibliografía, por lo menos desde la época del *boom* del caucho (Pozzi-Escot, 1998, p. 296).

**Cuadro 11. Diez departamentos con mayor densidad de quechuahablantes en el Perú: 2017**

Departamento	%
Apurímac	69,69
Huancavelica	64,29
Ayacucho	62,47
Cusco	54,32
Puno	42,27
Áncash	30,04
Huánuco	27,94
Madre de Dios	18,46
Arequipa	17,35
Junín	13,12

Fuente: INEI, 2017b.

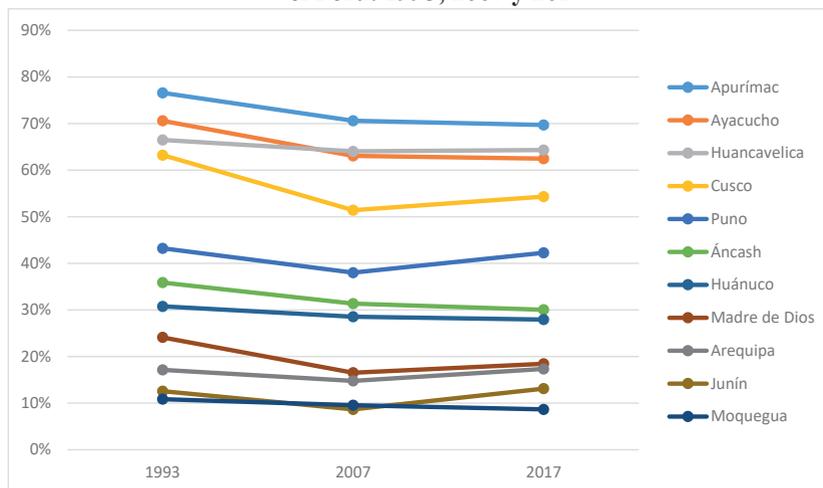
A fin de observar las tendencias departamentales en los tres últimos censos, en el siguiente cuadro presento el listado anterior junto con los correspondientes a los de 2007 y 1993. En el gráfico 1 se representan visualmente las tendencias de los once departamentos mencionados en los tres listados.

**Cuadro 12. Diez departamentos con mayor densidad de quechuahablantes en el Perú: 1993, 2007 y 2017**

1993	%	2007	%	2017	%
Apurímac	76,58	Apurímac	70,58	Apurímac	69,69
Ayacucho	70,58	Huancavelica	64,03	Huancavelica	64,29
Huancavelica	66,48	Ayacucho	63,05	Ayacucho	62,47
Cusco	63,23	Cusco	51,40	Cusco	54,32
Puno	43,23	Puno	38,01	Puno	42,27
Áncash	35,87	Áncash	31,36	Áncash	30,04
Huánuco	30,78	Huánuco	28,56	Huánuco	27,94
Madre de Dios	24,11	Madre de Dios	16,53	Madre de Dios	18,46
Arequipa	17,14	Arequipa	14,78	Arequipa	17,35
Junín	12,58	Moquegua	9,57	Junín	13,12

Fuentes: INEI, 1993; INEI, 2007; INEI, 2017b.

**Gráfico 1. Diez departamentos con mayor densidad de quechuahablantes en el Perú: 1993, 2007 y 2017**



Fuentes: INEI, 1993; INEI, 2007; INEI, 2017b.

Resalta en esta serie la continuidad en los departamentos con mayor densidad quechua a lo largo de los últimos 25 años. En los tres listados se observa la misma relación, salvo por el segundo lugar, que corresponde a Ayacucho en 1993 y pasa a Huancavelica en 2007 y en 2017, años en los que Ayacucho se desplaza al tercer lugar. También hay un cambio en el décimo lugar, que corresponde a Junín en los censos de 1993 y 2017, pero es cubierto por Moquegua el año 2007. La presencia de Madre de Dios en los tres listados señala que esta no fue una novedad del último ejercicio censal: la densidad de quechuahablantes en el departamento amazónico incluso era mucho mayor en 1993.

Un segundo hecho llamativo, que dialoga bastante bien con el crecimiento moderado que se comentó en la sección 1, es que en algunos departamentos observamos un leve incremento en la densidad del quechua respecto a 2007 (Huancavelica, Cusco, Puno, Madre de Dios y Arequipa), aunque en otros se observa un leve descenso (Apurímac, Ayacucho, Áncash y Huánuco). El descenso más pronunciado se observa en Ayacucho, entre 1993 y 2007, lo cual probablemente se pueda correlacionar con los efectos del conflicto armado

interno, en el sentido apuntado por la Comisión de la Verdad y Reconciliación en su *Informe final*:

Del análisis de los testimonios recibidos resulta que el 75% de las víctimas fatales del conflicto armado interno tenían el quechua u otras lenguas nativas como idioma materno. Este dato contrasta de manera elocuente con el hecho de que la población que comparte esa característica constituye solamente el 16% de la población peruana de acuerdo con el censo nacional de 1993. (CVR, 2004, p. 435)<sup>8</sup>

En los casos de Junín y Moquegua, que no aparecen en los tres listados, se observa un descenso para Moquegua (1993: 10,86%; 2007: 9,57; 2017: 8,67) y un descenso inicial seguido de un importante repunte para Junín (1993: 12,58%; 2007: 8,67%; 2017: 13,12%). En otros dos casos de quechuas centrales (Áncash y Huánuco), la tendencia es uniforme a un moderado descenso.

La doble dirección, al crecimiento y al descenso, en los departamentos con mayor densidad quechua, y las tendencias irregulares (descenso-crecimiento) que se observan en Junín, Cusco, Puno, Arequipa y Madre de Dios, tomando en cuenta la progresión de la densidad desde 1993, invitan a adoptar una postura cautelosa en cuanto a la postulación de tendencias generales relacionadas con la lengua indígena. Si observamos a Puno en el nivel departamental, notaremos que se desconfirma la impresión de declive uniforme que veíamos en los niveles distrital y provincial. No hay que olvidar, por último, que estas son cifras basadas en respuestas a la pregunta sobre la primera lengua adquirida, como enfatizaré en la siguiente sección, de manera que la presencia de la lengua originaria podría ser incluso mayor si se considerase a las personas que la tienen como segunda lengua o como lengua de herencia.

## **10. La pregunta sobre lenguas en la cédula censal**

Por último, quiero resaltar una preocupación ya antigua en la comunidad de lingüistas y activistas por las lenguas originarias en el Perú. Se trata del hecho de que la pregunta sobre lenguas en la cédula censal (la pregunta 11 de la sección V, “Características de la población”) esconde la realidad del bilingüismo y posiciona a las personas censadas como si necesariamente tuvieran que haber aprendido a

hablar con una sola lengua. La pregunta es “¿Cuál es el idioma o lengua materna con el que aprendió a hablar en su niñez?” y constituye una formulación idéntica a la de la cédula censal de 2007. En la cédula censal de 1993 la pregunta fue “El idioma o dialecto materno aprendido en su niñez es...”.

Si en la pregunta de 1993 se consagraba una jerarquía hoy inaceptable en la lingüística entre lenguas y dialectos, entendidos estos últimos como entidades lingüísticas de menor complejidad o fineza que las primeras, la interrogante que se mantiene desde el año 2007 está construida desde la ideología del monolingüismo, que supone como natural para los hablantes el crecer con una sola lengua en el entorno inmediato. Esta ideología se deriva de las nociones románticas que impregnaron la construcción de las naciones americanas en el siglo XIX.<sup>9</sup> Sabemos que en nuestro país la realidad es muy distinta.

Sin embargo, la pregunta no solo es nociva por borrar la realidad del bilingüismo, sino también por razones demográficas: en un contexto de discriminación histórica, las personas que han crecido en un entorno bilingüe quechua-castellano pueden haber optado por identificarse como hablantes de este último idioma, favoreciendo el subregistro del quechua en muchos casos. Lo mismo puede haber sucedido con las demás lenguas originarias del país. De este modo, la interrogante puede estar contribuyendo, ejercicio censal tras ejercicio censal, a la invisibilización de las lenguas originarias y sus hablantes. En tal sentido, el censo peruano ofrece un ejemplo más de que, como ha concluido Leeman (2016, p. 360), “[l]os cambios en las preguntas sobre lengua ofrecen una evidencia reveladora sobre las ideologías lingüísticas cambiantes, incluyendo la creciente importancia de la uniformidad lingüística en el proceso de construcción de la nación”.

Las cédulas censales de Ecuador y Bolivia formulan dos preguntas: una para la primera lengua y otra para la lengua que el individuo habla con mayor frecuencia al momento del ejercicio censal. Los resultados son, de este modo, más precisos y fieles con respecto a la complejidad de la realidad lingüística en los dos países vecinos, aunque, ciertamente, solo en Bolivia la base de datos entrega resultados precisos para ambas interrogantes (Andrade y Howard, en evaluación).

Se sabe que añadir una pregunta al censo es sumamente costoso (los funcionarios encargados hablan del orden del millón de soles); no obstante, argumentar a favor de la introducción de una nueva interrogante sobre los usos lingüísticos de los peruanos y peruanas, y mejorar la pregunta que existe actualmente, sin duda permitirá darle un lugar más central a la diversidad lingüística y cultural en el censo nacional. Como sabemos, los censos constituyen un instrumento clave en la construcción política y simbólica de los Estados nacionales (Anderson, 1993; Arel, 2002; Kertzer y Arel, 2002), entre otras razones, porque “el estatus oficial de los materiales del censo y su aire de objetividad le dan un poder único para conceder legitimidad a las ideologías que reflejan y articulan” (Leeman, 2016, p. 355). Dado este contexto, los actores interesados en la democratización y la búsqueda de mayor justicia en el país deberíamos contribuir a reforzar la representación de nuestro multilingüismo y pluriculturalidad en este importante dispositivo político y simbólico<sup>10</sup>.

## **11. Reflexiones finales**

Los recientes datos censales sobre los totales y las proporciones demográficas relativas al quechua en el Perú confirman que es imposible ser categórico y tajante al momento de evaluar los caminos de una lengua o, como sucede en este caso, de una familia lingüística, porque dichos caminos los construyen los hablantes y sus agrupaciones en medio de la historia. Como la investigación previa ha demostrado (Chirinos, 1998, 2001; López y García, 2009, p. 579), las tendencias al crecimiento o al descenso de hablantes del quechua pueden variar de manera radical en los niveles departamentales, provinciales e incluso distritales.

Sin embargo, la observación de la densidad quechua en diferentes niveles geográficos sugiere que existen algunos bolsones en los que la lengua se está manteniendo vital. Para el Quechua I o Huáihuash, esto se observa en el nivel provincial en la zona este de Áncash, en la región conformada por las provincias de Asunción, Mariscal Luzuriaga, Carlos Fermín Fitzcarrald y Pomabamba. Para el Quechua II o Yúngay, esto se observa mejor en el nivel departamental, siendo los departamentos de Apurímac, Huancavelica, Ayacucho y Cusco aquellos que mantienen la lengua originaria vigente. Sobre Ayacucho, habría que resaltar la

necesidad de evaluar la hipótesis de un descenso de la densidad quechua asociada a los efectos del conflicto armado interno, en la línea desarrollada por la Comisión de la Verdad y Reconciliación.

Si bien este artículo no ha evaluado la vitalidad de la lengua en los términos estándares propuestos por el grupo de expertos de la Unesco (2003) —lo que requeriría una aproximación más pormenorizada y compleja—, sí considero que la densidad idiomática analizada aquí en los diferentes niveles geográficos constituye un componente importante de dicha vitalidad, de modo que futuros análisis de la misma podrían considerar los resultados presentados como un punto de partida. Al respecto, hay que enfatizar que en el caso andino hay una discusión teórica pendiente dados los cuestionamientos presentados por Anna María Escobar (2011a, 2011b) en torno al enfoque tradicional de la evaluación de la vitalidad lingüística.

Observar por separado los niveles distrital, provincial y departamental se ha mostrado como una buena estrategia para confirmar de manera más sólida las tendencias en torno a la densidad quechua: un buen ejemplo a este respecto es el caso de Puno, en el que se muestra un decrecimiento en los dos primeros niveles, mas no así en el último, lo que sugiere una distribución más dispersa de la tendencia al mantenimiento de la lengua, a diferencia de lo que se observa en otros departamentos, en que los procesos parecen estar más concentrados en algunas provincias y distritos específicos (Áncash, Cusco, Apurímac y Ayacucho).

Los resultados obtenidos también permiten poner en cuestión diferentes discursos hegemónicos en torno al quechua y a sus hablantes. En primer lugar, el discurso fatalista que ve en las lenguas originarias manifestaciones culturales sin futuro, incompatibles con la modernidad y el desarrollo del país, se ve fuertemente cuestionado por la tendencia al crecimiento analizada en la sección 1<sup>11</sup>. En segundo término, la ruralización de las lenguas indígenas, tendencia discursiva observada por Zavala y otros (2014) para el caso del quechua en Apurímac, puede ser desafiada con los resultados sobre la cantidad de hablantes en Lima Metropolitana presentados en la sección 6. Por último, la antigua presencia de

Madre de Dios, departamento amazónico, entre los diez departamentos con mayor densidad quechua por lo menos desde el censo de 1993 permite discutir las posiciones esencialistas que atan el quechua a las geografías y entornos andinos, sin tomar en cuenta la realidad de la migración y sin recordar la existencia de otros quechuas (“quichuas”) amazónicos desde siglos atrás. La necesidad de considerar la migración también se resalta en el caso de los hablantes de aimara, que se contabilizan sistemáticamente en departamentos tradicionalmente considerados como quechuas o como casi totalmente castellanizados.

Las tendencias presentadas muestran necesidades de investigación futura en distintos frentes. En primer lugar, sería necesario emprender estudios demográficos más complejos, aplicando a los nuevos datos censales, por ejemplo, los instrumentos desarrollados por Chirinos (1998, 2001) para evaluar la intensidad de la transmisión intergeneracional del quechua, enriqueciendo el procedimiento con la consideración de la tasa de natalidad. Asimismo, varias de las hipótesis presentadas aguardan una verificación específica cruzando los datos sobre lengua con aquellos sobre migración y rangos de edad. Finalmente, las reflexiones presentadas sobre la pregunta 11 de la cédula censal y la necesidad de seguir depurando las etiquetas lingüísticas en el recojo y procesamiento de los datos recabados muestran la urgencia de una colaboración más estrecha entre los sectores académicos y los responsables de ejecutar y sistematizar las políticas censales. Al respecto, hay que resaltar la ausencia de lingüistas en la comisión técnica que estuvo encargada de elaborar la pregunta 25 sobre etnicidad. Potenciar los vínculos entre los académicos y académicas interesados en los asuntos del lenguaje y la cultura, los activistas y los funcionarios estatales sin duda redundará a favor de la adecuada contabilización y visibilización de las lenguas originarias y de sus hablantes en el futuro.

### **Agradecimientos**

Una versión preliminar de este trabajo fue presentada en el Congreso “Desarrollos en la Lingüística Teórica y Aplicada”, organizado por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (6-8 de febrero de 2019). Agradezco los comentarios y preguntas recibidos ahí, así como los aportes y sugerencias del geógrafo Andrés

Chirinos y del historiador Nicanor Domínguez Faura. Igualmente, el apoyo de la especialista en información Mónica Arakaki en la elaboración del gráfico 1. Todos los errores que subsistan son de mi exclusiva responsabilidad.

## Notas

- 1 Sin embargo, preocupa que los errores de gestión hayan afectado de manera específica la contabilización de algunos pueblos y lenguas originarias; es el caso del pueblo bora de la Amazonia, cuya lengua no aparece en los resultados censales de 2017 en absoluto. En tal sentido, se podría pensar que los controles *ex post* son efectivos para ajustar la contabilización de la población total y de los colectivos mayores, pero no necesariamente de las lenguas y pueblos indígenas minoritarios.
- 2 El geógrafo Andrés Chirinos, autor de dos importantes trabajos sobre las lenguas indígenas peruanas a partir de los datos censales de 1993 (Chirinos, 1998; Chirinos, 2001), piensa, por el contrario, que lo más probable es que la tendencia hacia el decrecimiento porcentual del quechua se mantenga, aun cuando dicha tendencia podría estar por tocar fondo. Asimismo, indica que esta percepción general no impide que haya matices diferenciados según las distintas zonas analizadas a escala provincial y distrital, como después veremos. Chirinos sugiere que el mencionado efecto de rebote puede explicar, en parte, el ligero crecimiento observado (comunicación personal, 24/01/2019).
- 3 Para revisiones críticas, véase García, 2008; Hornberger, 2000; Howard, 2007; López, 2009; Trapnell y Zavala, 2013.
- 4 Sobra decir que este contraste es injusto para los hablantes de lenguas amazónicas, más aún tomando en cuenta que, en el caso de la Amazonia, la equivalencia entre identidad lingüística y étnica posiblemente es más fuerte que entre los hablantes de las lenguas andinas.
- 5 Se sabe que en el comité técnico que acompañó la construcción de esta pregunta, algunas representantes de organizaciones indígenas pidieron que no se incluyera la categoría *mestizo*, por considerar que en un contexto de discriminación histórica étnico-cultural, ello invisibilizaría a los pueblos indígenas.
- 6 En efecto, ante una consulta que realicé al respecto, el responsable de la Dirección de Derechos de los Pueblos Indígenas del Ministerio de Cultura me respondió en un oficio que tal coordinación había existido, y que el mantenimiento de la categoría en discusión escapó a la intervención y asesoría que brindó el Ministerio.
- 7 Tengo un ejemplo personal al respecto: como parte de un proyecto de incidencia social sobre derechos lingüísticos, coordiné un evento con una organización de derechos humanos. El objetivo era sensibilizar a funcionarios municipales de Lima en torno a este tema. En un primer momento, se planteó invitar solo a los trabajadores municipales de San Juan de Lurigancho y el Cono Norte en el entendido de que allí se concentraban los distritos que congregan más quechuahablantes en la ciudad. Al final se decidió invitar a funcionarios de los diez distritos listados en el cuadro 7.

- 8 Véase una lectura crítica preliminar de este planteamiento en Rendón (2013).
- 9 Para una tematización de esta ideología enfocada en las lenguas europeas, véase Blommaert y Verschueren, 2012. Para una explicación muy profunda sobre la relación entre esta ideología, el nacionalismo y los censos, cfr. Arel, 2002.
- 10 Un detalle poco conocido de la historia de la cédula censal en el Perú es que la pregunta sobre lenguas estuvo a punto de desaparecer entre los censos de 1993 y 2007. Una oportuna intervención de la Defensoría del Pueblo durante el segundo gobierno de Alan García impidió que la pregunta fuese eliminada (Oficio 194-2007-DP/ASMA, del 31 de mayo de 2007). De hecho, la cédula del cuestionado censo de 2005, que, en la práctica, fue reemplazado por el de 2007, no tiene una pregunta sobre lenguas.
- 11 Sin embargo, véase la nota 2 para recordar la posibilidad de una interpretación más escéptica.

### Referencias bibliográficas

- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Andrade Ciudad, L. (2009). Las lenguas indígenas del presente. En L. Andrade Ciudad y J. I. Pérez Silva, *Las lenguas del Perú* (pp. 36-79). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Andrade Ciudad, L. (2011). Apuntes dialectales e históricos sobre el quechua de Rapaz. *Revista Andina*, 41, 73-108. Recuperado de <http://www.revistaandinacbc.com/wp-content/uploads/2016/ra51/ra-51-2011-03.pdf>
- Andrade Ciudad, L. y Howard R. (En evaluación). Las lenguas quechuas en los países andino-amazónicos: de las cifras a la acción ciudadana. *Revista Arbor*.
- Andrade Ciudad, L., Howard, R. & de Pedro, R. (2018). Activismo, derechos lingüísticos e ideologías: la traducción e interpretación en lenguas originarias en el Perú. *Indiana*, 35, 1, 139-163. doi: 10.18441/ind.v35i1.139-163
- Arel, D. (2002). Language categories in censuses: Backward- or forward looking? En D. I. Kertzer & D. Arel (Eds.), *Census and identity. The politics of race, ethnicity, and language in national censuses* (pp. 92-120). Camdrigde: Cambridge University Press.

- Blommaert, J. & Verschueren, J. (2012). El papel de la lengua en las ideologías nacionalistas europeas. En B. B. Schieffelin, K. A. Woolard & P. V. Kroskrity (Coords.), *Ideologías lingüísticas. Práctica y teoría* (pp. 245-273). Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Cerrón-Palomino, R. (1987). *Lingüística quechua*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- Cerrón-Palomino, R. (1998). Pasado y presente de las lenguas andinas mayores del Perú: el quechua y el aymara. En F. Ortiz de Zevallos et. al. *El Perú en los albores del siglo XXI*, vol. 2 (pp. 119-136). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Cerrón-Palomino, R. (2000). *Lingüística aimara*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- Chirinos, A. (1998). Las lenguas indígenas peruanas más allá del 2000. *Revista Andina*, 32, 453-479. Recuperado de <http://www.revistaandinacbc.com/wp-content/uploads/2016/ra32/ra-32-1998-06.pdf>
- Chirinos, A. (2001). *Atlas lingüístico del Perú*. Cusco: Ministerio de Educación, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- CVR-Comisión de la Verdad y Reconciliación. (2004) *Hatun willakuy. Versión abreviada del Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación-Perú*. Lima: Comisión de Entrega de la CVR. Recuperado de <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/110702>
- Escobar, A. M. (2011a). Spanish in contact with Quechua. En M. Díaz Campos (Ed.), *The Handbook of Spanish sociolinguistics* (pp. 323-352). Oxford: Blackwell.
- Escobar, A. M (2011b). Dinámica sociolingüística y vitalidad etnolingüística: quechua y aimara peruanos del siglo XXI. En W. F. H. Adelaar, P. Valenzuela Bismarck & R. Zariquiey Biondi (Eds.), *Estudios sobre lenguas andinas y amazónicas. Homenaje a Rodolfo Cerrón-Palomino* (pp. 125-145). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- García, M. E. (2008). *Desafíos de la interculturalidad. Educación, desarrollo e identidades indígenas en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

- Hornberger, N. (2000). Bilingual education policy and practice in the Andes: Ideological paradox and intercultural possibility. *Anthropology and Education Quarterly*, 31, 2, 173-201. doi: 10.1525/aeq.2000.31.2.173
- Howard, R. (2007). *Por los linderos de la lengua. Ideologías lingüísticas en los Andes*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto de Estudios Peruanos. doi: 10.4000/books.ifea.5275
- INEI-Instituto Nacional de Estadística e Informática. (1993). *Censos Nacionales 1993. IX de Población y IV de Vivienda. Sistema de consulta de datos*. Recuperado de <http://censos.inei.gob.pe/censos1993/redatam/>.
- INEI-Instituto Nacional de Estadística e Informática. (2007). *Censos Nacionales 2007. XI de Población y VI de Vivienda. Sistema de consulta de datos*. Recuperado de <http://censos.inei.gob.pe/Censos2007/redatam/>.
- INEI-Instituto Nacional de Estadística e Informática. (2017a). *Memoria institucional. Comité Técnico Interinstitucional sobre Estadísticas de Etnicidad*. Lima: INEI. Recuperado de [https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones\\_digitales/Est/Lib1460/libro.pdf](https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib1460/libro.pdf).
- INEI-Instituto Nacional de Estadística e Informática. (2017b). *Censos Nacionales 2017. XII de Población, VII de Vivienda y III de Comunidades Indígenas. Sistema de consulta de datos*. Recuperado de <http://censos.inei.gob.pe/Censos2007/redatam/>.
- Itier, C. (2016). *Aqupampa*, de Pablo Landeo Muñoz, la primera novela escrita en quechua. *Hawansuyo. Poéticas indígenas y originarias*. Recuperado de <https://hawansuyo.com/2016/07/17/aqupampa-de-pablo-landeo-munoz-la-primera-novela-escrita-en-quechua-cesar-itier/>.
- Kertzer, D. I. & Arel, D. (2002). Censuses, identity formation, and the struggle for political power. En D. I. Kertzer & Arel, D. (Eds.), *Census and identity. The politics of race, ethnicity, and language in national censuses* (pp. 1-42). Cambridge: Cambridge University Press.
- Landeo, P. (2016). *Aqupampa*. Lima: Pakarina.
- Leeman, J. (2016). La clasificación de los latinos y latinas en la historia del censo de los Estados Unidos: la racialización oficial de la lengua española. En

- J. del Valle (Ed.), *La historia política del español* (pp. 354-379). Madrid: Editorial Aluvión.
- López, L. E. (Ed.). (2009). *Interculturalidad, educación y ciudadanía. Perspectivas latinoamericanas*. La Paz: FUNPROEIB Andes, Plural Editores.
- López, L. E. y García, F. (2009). Perú andino. En I. Sichra (Coord.), *Atlas sociolingüístico de pueblos indígenas en América Latina*, vol. 2 (pp. 573-588). Quito: Unesco, FUNPROEIB Andes.
- Mamani Macedo, M. & Mamani Mamani, A. E. (2017). *Harawikuna / Jarawinaka*. Lima: Lluvia Editores.
- Oliart, P. (2014). Fusion rock bands and the “New Peru” on stage. En P. Vila (Ed.), *Music and Youth Culture in Latin America: Identity Construction Processes from New York to Buenos Aires* (pp. 174-203). Oxford: Oxford University Press. doi: 10.1093/acprof:oso/9780199986279.001.0001
- Palacios, R. M. (2018). ¿Qué primeras conclusiones nos dejó el Censo 2017? [Entrevista con David Sulmont Haak]. *Sin Pauta*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=cJK2TiLAM5s>.
- Pozzi-Escot, I. (1998). *El multilingüismo en el Perú*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- Rendón, S. (2013). Los quechuahablantes y la CVR. *Gran Combo Club* [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://grancomboclub.com/2013/09/los-quechuahablantes-y-la-cvr.html>.
- Torero, A. (2002). *Idiomas de los Andes. Lingüística e historia*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, Horizonte.
- Trapnell, L. y Zavala, V. (2013). *Dilemas educativos ante la diversidad. Siglos XX-XXI*, vol. 14. Lima: Derrama Magisterial Colección Pensamiento Educativo Peruano.
- Unesco Ad Hoc Expert Group on Endangered Languages. (2003). *Language vitality and endangerment*. París: Unesco. Recuperado de [http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/pdf/Language\\_vitality\\_and\\_endangerment\\_EN.pdf](http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/pdf/Language_vitality_and_endangerment_EN.pdf).
- Urla, J. (1993). Cultural politics in an age of statistics: numbers, nations, and

the making of Basque identity. *American Ethnologist*, 20(4), 818–843.  
doi:10.1525/ae.1993.20.4.02a00080.

Verdoodt, A. F. (1997). The demography of language. En F. Coulmas (Ed.), *The Handbook of Sociolinguistics* (pp. 33-43). Oxford, Malden: Blackwell.  
doi: 10.1002/9781405166256.ch2

Zavala, V. (2016). Ideologías sobre el quechua desde el poder: una aproximación discursiva. *Signo y Seña*, 29, 207-234. Recuperado de: <http://revistas.6lo.uba.ar/index.php/sys/index>. doi: 10.34096%2Fsys.n29.2812

Zavala, V. (2019). Youth and the repoliticization of Quechua. *Language, Culture and Society*, 1, 1, 59-82. doi: 10.1075/lcs.00004.zav

Zavala, V., Mujica, L., Córdova, G. y Ardito, W. (2014). *Qichwasimirayku. Batallas por el quechua*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Zevallos Aguilar, U. J. (2011). Los usos de la tradición musical quechua en las canciones de Uchpa. *Crónicas Urbanas*, 16, 63-76.

# Las primeras profesionales del arte peruano en los escritos de Elvira García y García

The early professionals in peruvian art in the writings of Elvira García y García

**Sofía Karina Pachas Maceda**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

Contacto: [spachasm\\_ac@unmsm.edu.pe](mailto:spachasm_ac@unmsm.edu.pe)

<https://orcid.org/0000-0001-8736-8534>

## Resumen

En 1924, Elvira García y García publicó un libro fundamental en la historiografía de las mujeres en el Perú titulado: *La mujer peruana a través de los siglos: serie historizada de estudios y observaciones*. Se trata de una ambiciosa selección de más de 300 biografías distribuidas en dos tomos.

Este artículo rescata algunas de esas biografías, enriqueciéndolas con notas periodísticas que García y García publicó en reconocidos medios de prensa; escritos que son hoy una radiografía del momento que vivieron las primeras profesionales de las artes plásticas en el Perú.

**Palabras claves:** Biografías; Artistas peruanas; Siglo XIX; Siglo XX; Crítica de arte

## Abstract

In 1924, Elvira García y García published a book which was meant to be essential in the history of women in Peru: *The Peruvian Woman through the centuries historical reviews of studies and comments*, an astonishingly detailed and accurate selection of more than 300 biographies compiled in two volumes.

This article focuses on some of these biographies, enriched with reviews that García y García published in well-known and reputed newspapers. Such biographies represent a reflection of the times lived by the first professionals of fine arts in Peru.

**Keywords:** Biographies; Peruvian artists; XIX century; XX century; Critic.

Recibido: 19.05.19

Aceptado: 07.11.19

## Introducción

Oscuridad, olvido y silencio son algunas de las palabras que suelen asociarse a los estudios relacionados con el quehacer de la mujer a lo largo de la historia. Si esto es todavía hoy una realidad no es difícil imaginar cómo era la situación en la segunda década del siglo pasado. Así lo expresó Elvira García y García en las primeras páginas de *La mujer peruana a través de los siglos serie historiada de estudios y observaciones* en las que añadió que era un acto de estricta justicia conocer lo que la patria le debe a la mujer (García y García, 1924a).

Elvira García y García (Lambayeque, 1862-Lima, 1951) no era una desconocida cuando publicó esta obra. Hija del matrimonio entre el contraalmirante Aurelio García y García y Eulogia Best, su formación educativa la inició en su tierra natal y la continuó en Lima, dedicándose a partir de los 18 años a la docencia. Seguidora de las teorías educativas de Federico Froebel, uno de sus principales aportes en este campo fue la apertura, en 1902, del primer *kindergarten* en el Perú.

De manera paralela a su carrera de educadora, desde fines del siglo XIX publicó libros<sup>1</sup> y ya en el siglo XX colaboró en el diario *El Comercio* y en la revista *Mundial*. Así, en ambas actividades destacó su consagración a la mujer; tanto en la formación de las niñas como en sus escritos demuestra su compromiso con la labor femenina en todos los ámbitos. Desde la prensa, las alienta a mejorar y en más de una oportunidad hace un llamado a las autoridades y a particulares para colaborar en el desarrollo social de las peruanas<sup>2</sup>.

Al contrastar los estudios en los que ha sido mencionada Elvira García y García es notorio que su destacado quehacer como educadora<sup>3</sup> ha opacado su faceta de cronista cultural que aún no ha sido explorada en su verdadera magnitud. Al respecto, la investigadora Aída Balta, en *Presencia de la mujer en el periodismo escrito peruano (1821-1960)*, la integra entre las asiduas colaboradoras en periódicos y revistas de las primeras décadas del siglo XX y destaca su propuesta a “que la mujer se incorpore al campo laboral y cultural del país” (Balta, 1998, p. 134).

Por ello, el objetivo de este artículo es poner en valor los escritos de Elvira García y García, específicamente los dedicados al arte peruano ejecutado por mujeres. Si bien el eje es el capítulo “La mujer en las bellas artes” incluido en el libro *La mujer peruana a través de los siglos*<sup>4</sup>, esta información es complementada con sus artículos periodísticos, pues algunos de ellos fueron la base sobre la cual se escribió la biografía de las artistas. Es necesario destacar que los escritos seleccionados fueron dados a conocer durante la década de 1920, época relevante para el arte peruano dado que por esos años existió un interés especial por cubrir las actividades realizadas en la recién inaugurada Escuela de Bellas Artes del Perú (1918).

De esta forma, los artículos de García y García se insertan en un medio cultural en el que otros autores también incursionaban en la crítica de arte peruano. Sin embargo, la autora se va a distinguir de ellos por su particular estilo en el que, incluso, deja de lado las salas de exhibición e ingresa en el mundo íntimo del taller de la artista. A partir de ello, planteamos la principal pregunta que guiará este estudio: ¿de qué manera contribuyen los escritos de Elvira García y García a conocer el quehacer de las primeras profesionales del arte peruano?

El asunto plasmado en este artículo está vinculado a las investigaciones relacionadas con el arte y género, tema que empezó a cobrar interés en la historia del arte desde el artículo pionero de Linda Nochlin “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”, publicado originalmente en 1971, y cuya propuesta renovadora fue la de cuestionar lo aparentemente “natural” en la historia del arte. Es decir, que la actividad artística fue un campo exclusivamente masculino dado que “las mujeres son incapaces de llegar a la grandeza” (Nochlin, 2007, p. 18) y pone en evidencia que las razones de esa supuesta superioridad masculina no se relacionaban con un don especial, sino con la falta de estímulo que recibían las mujeres en el ámbito privado (familia) y al casi nulo compromiso público (instituciones educativas, museos, etc). Situación social de exclusión que fue cambiando a medida que avanzaba el siglo XX, aunque no podemos asegurar se haya superado por completo en el campo artístico.

En tal sentido, los escritos de Elvira García y García permiten no solo visualizar a un grupo de mujeres dedicadas al arte en un contexto de cambio, entre las aficionadas y las profesionales del arte peruano, sino también dan a conocer esos obstáculos y alicientes que permitieron que algunas mujeres desarrollasen su actividad como estudiantes y luego como artistas profesionales<sup>5</sup>.

### **La mujer en la historia peruana**

En 1909, Elvira García y García fundó la revista *El Hogar y la Escuela* en cuyas páginas incluyó la sección “Galería de mujeres célebres”. Desde allí empezó a redactar breves biografías de peruanas, las cuales serán el germen de las páginas de *La mujer peruana a través de los siglos*.

La redacción de estas primeras biografías las compiló, corrigió y aumentó años después cuando publicó su libro en dos tomos. El contexto en el que vio la luz fue en el quinto año de los once que permaneció en el poder Augusto B. Leguía (1919-1930). Caracterizado en lo económico por la estrecha relación con Estados Unidos, uno de los propósitos de la entonces llamada Patria Nueva era la “ruptura del control político de las élites civilistas”, para incorporar a las clases trabajadoras e indígenas (Contreras & Cueto, 2013, p. 244).

En tanto, en lo relacionado con la historia de las peruanas, es interesante constatar que desde el primer año del gobierno de Leguía empezaron a tener protagonismo en el reclamo social, cuando en 1919 se realizó un gran mitin de mujeres en el que se destacó la necesidad de una lucha conjunta en beneficio de las demandas obreras (Guardia, 2002). Años antes, 1914, María Jesús Alvarado fundó Evolución Femenina, el primer colectivo feminista en el Perú y una década después hacía lo propio la literata Zoila Aurora Cáceres con Feminismo Peruano, este último de importancia decisiva en la primera mitad de 1930, cuando logra introducir en el debate de la Asamblea Constituyente el voto de la mujer (Cáceres, 1909).

Así, García y García eligió un momento de especial coyuntura para dar a conocer su libro, pues en 1924 Lima fue la sede de la Segunda Conferencia Panamericana de Mujeres y fue este el espacio propicio para presentar *La mujer*

*peruana a través de los siglos*. Celebrado entre el 21 de diciembre de 1924 y el 4 de enero de 1925, este simposio congregó a representantes de doce países, quienes intercambiaron experiencias sobre el estado jurídico de la mujer y plantearon alternativas para lograr la igualdad frente a la ley.

Con este marco de reivindicación de la mujer, Emilio Gutiérrez de Quintanilla fue el elegido para presentar el texto. Destacado intelectual a quien la trayectoria de la escritora no le era indiferente, así lo señaló:

La señorita García y García trae a su libro sentimientos que formó en sus alumnas, durante largos años de magisterio, para infiltrarlos en la vida pública, fuera de la enseñanza reglamentaria y privada. En él completa la doctrina moral y social que la civilización profesa, con el glorificado ejemplo de numerosas damas que, culminando en saber y virtudes cívicas, trajeron al proceso histórico de nuestra nacionalidad lo más valioso de la cooperación femenina, desde la influencia literaria y artística ejercida en múltiples aspectos, hasta la acción heroica y memorable del voluntario sacrificio. (Gutiérrez de Quintanilla, 1924, p. 10)

Además de destacar los valores atribuidos a las mujeres, lo interesante de este comentario es que García y García educó también en identidad, en este caso al difundir entre sus alumnas lo logrado por otras mujeres, contribuyendo así a una conciencia de género. Esto confirma lo renovadora que era la propuesta educativa planteada por nuestra protagonista, ya que en la actualidad se analiza la manera cómo revertir el currículo androcéntrico a partir de reconocer las contribuciones sociales y la experiencia cultural de las mujeres (Colás Bravo & Jiménez Cortés, 2006). Compromiso asumido por García y García desde inicios del siglo XX.

Por otro lado, no es casual que el autor resalte la incursión femenina en las expresiones artísticas, pues entre los escritos de Gutiérrez de Quintanilla sobresalen artículos de crítica de arte, en los que en más de una oportunidad comentó obras ejecutadas por manos de mujeres. Inclusive entre sus numerosas publicaciones se encuentra *Meditaciones sobre la amada costilla*, texto en el que expresó su adhesión al movimiento feminista en el Perú.

El máximo aporte del libro de García y García es el de poner en relieve, con nombre y apellido, a las mujeres que contribuyeron a forjar el Perú. No está de más señalar que entre los diccionarios biográficos publicados en el país antes de 1924, apenas son consignados algunos nombres femeninos; estos se limitan, en algunos casos como en el voluminoso *Diccionario histórico biográfico del Perú* de Manuel de Mendiburu<sup>6</sup>, a las biografías de religiosas y, con ello, relegan a la mujer a un rol pasivo, sin ninguna aparente relevancia en la actividad civil y pública.

Sin embargo, no todos comprendieron, ni en su momento ni con posterioridad, el significado de una propuesta como la de *La mujer peruana a través de los siglos*. Así lo demuestra el historiador Raúl Porras Barrenechea en *Fuentes históricas peruanas*, cuando minimizó la obra calificándola como “un arsenal de ingenuidades románticas indocumentadas” (Porras Barrenechea, 1954, p. 326).

Pero iniciemos el análisis del libro. Se trata de un compendio biográfico desde el Antiguo Perú hasta las primeras dos décadas del siglo XX. Si bien es cierto que los datos relacionados con las mujeres en épocas remotas son casi esbozos en los que la falta de fuentes es notoria, consideramos que es una licencia que la autora se atribuye en su afán de mostrar una línea de tiempo ininterrumpida en la que las peruanas han tenido distintos protagonismos. Sin embargo, conforme avanza en las etapas históricas, los datos de las protagonistas se vuelven más exactos, con la rigurosidad que merecen. Así, cuando escribe sobre Inés Muñoz de Rivera, viuda del conquistador Antonio de Rivera, consignó información sobre su actividad filantrópica en la que destacó la fundación del monasterio de la Concepción, parte de cuyo local todavía hoy puede apreciarse en Lima.

Por ello, las últimas páginas del segundo tomo son de especial interés para conocer el movimiento social femenino en Lima de la segunda década del siglo XX, pues en ellas la autora brinda abundantes datos sobre la actividad de diversos colectivos, desde los específicamente creados para las mujeres trabajadoras hasta los de proyección artístico-cultural. Por ejemplo, uno de los que consigna es el Consejo Nacional de Mujeres del Perú, agrupación que reunía a 35 asociaciones cuyos propósitos coincidían en la necesidad de capacitar moral, intelectual y económicamente a la mujer. Ella misma era miembro de este Consejo.

Por todo ello, el libro de García y García puede considerarse una genealogía del accionar de la mujer en el Perú y como proceso de organización de este tipo es posible ligarlo a una idea de pertenencia, de identidad. Una identidad de dos tipos: de género y nación.

Sobre esta iniciativa es interesante relacionarla con la labor de difusión que habían empezado a hacer las ya mencionadas Zoila Aurora Cáceres y María Jesús Alvarado; en el caso de Cáceres daba a conocer, desde principios del siglo XX, la labor de mujeres en diversos contextos y lugares, las mismas que fueron protagonistas de su primer libro *Mujeres de ayer y hoy* (Cáceres, 1909). Mientras que Alvarado hizo lo propio con peruanas destacadas a las que en su Manifiesto de 1911 denominó “campeonas del movimiento feminista intelectual en el Perú”; precisamente Elvira García y García era una de ellas (Alvarado Rivera, 2011, p. 51).

Una investigadora que ha reflexionado sobre este tema es Rocío del Águila, quien aborda la idea de la genealogía entre intelectuales y hace notar los actos simbólicos de parentesco (bautizos literarios y dedicatorias en publicaciones) presentes en las relaciones interpersonales de las escritoras en el Perú de fines del siglo XIX. El estudio concluye que estas intromisiones en la dinámica de poder beneficiaron a sus “descendientes culturales”, quienes emprenden sus propuestas literarias partiendo de estas bases (Águila, 2013). En el caso de *La mujer peruana a través de los siglos*, se trata de una genealogía de peruanas sin discriminar en oficio, ni aporte, por más mínimo que pareciera; aquí el lazo de filiación es el género y el acto de parentesco, un accionar.

Punto crucial en la propuesta educativa y de difusión emprendida por Elvira García y García es una renovación del modelo de mujer, de la tradicional identidad femenina. Entendida la identidad de género como la noción que uno tiene de su propia masculinidad o feminidad y que “hace referencia a atributos determinados cultural e institucionalmente, como intereses predominantes, maneras, sensibilidad emocional, agresividad” (Person, 1999, p. 67). Sin embargo, tanto el hombre como la mujer pueden salirse del guion esperado y desafiar esos atributos convencionales; así, la autora a partir de algunas biografías promueve

una renovación del estereotipo clásico de la vida de las mujeres, cambio en el que la educación tenía un rol relevante. Así lo expresó en la conferencia “Tendencias de la educación femenina” de 1908, en la que las anima a continuar su aprendizaje luego de concluir estudios escolares:

La mujer debe y puede seguir todas las carreras liberales, eligiendo la que esté más en armonía con sus aspiraciones, con su vocación y con sus recursos. Las puertas de la Universidad le están hoy del todo franqueadas y pueden consagrarse con libertad a estudiar Literatura, Ciencias Físicas y Naturales, Matemáticas, Derecho, Medicina, Farmacia, Industrias, Comercio, Bellas Artes, Pedagogía, Filosofía, etc., etc. [...] Déjesele á cada cual, hombre ó mujer, la responsabilidad de seguir la carrera que más le convenga, ó la que responda mejor á sus aspiraciones. (García y García, 2013, p. 239)

Es importante señalar que la propuesta de García y García tenía un propósito claro: mejorar la formación educativa de las mujeres dado que ellas luego serían las encargadas de la educación de sus hijos. Es decir, planteaba un cambio pero con un propósito maternal. Asimismo, es necesario especificar que la autora se distanció de las propuestas feministas y “las rechazó explícitamente”, pues estaba en contra del enfrentamiento contra los varones (Mannarelli, 2013, p. 51).

Pero volvamos a la identidad y su relación con la nación en el libro de García y García. Este punto toma mayor fuerza si tenemos en cuenta que fue publicado en 1924, año en que se conmemoraba el Centenario de la Batalla de Ayacucho y a tres de haber hecho lo propio con la Independencia del Perú. Momento aprovechado por la autora para poner en evidencia, tanto entre sus congéneres como entre los hombres, el aporte de las peruanas en la historia del Perú.

### **La mujer en las Bellas Artes**

Por todo ello, *La mujer peruana a través de los siglos* fue un libro singular para la época y, para el caso específico de la historia del arte peruano, su aporte resulta aún más significativo, pues hasta ese momento ningún diccionario biográfico en el Perú había consignado el nombre de una artista plástica. Uno de estos libros es el de Juan Pedro Paz Soldán, quien en *Diccionario biográfico de peruanos contemporáneos* (1917) insertó la biografía de nueve artistas. Cuatro años después

sacó a la luz la segunda edición en la que colocó la vida de once artistas plásticos, ninguna de las dos ediciones considera a una artista.

A pesar de que García y García se consideraba una “profana” en materia artística, las biografías y sus artículos publicados sobre artes plásticas demuestran lo contrario. En esos escritos no es difícil percatarse de sus conocimientos y de una cultivada sensibilidad por las expresiones artísticas.

¿Quiénes o qué contribuyó a este gusto por el arte? Las posibles influencias recibidas por García y García nos llevan a indagar en su círculo de amistades, siendo la compartida con Elena Ortiz de Zevallos (figura 1) la más relevante. Miembro de una acaudalada familia, propietaria de la más importante colección de arte europeo de la época, Elena era también pintora. En la década de 1920, la pinacoteca Ortiz de Zevallos podía ser admirada en una improvisada sala de exhibición en la casa familiar, habilitada por la misma Elena, quien además era la conservadora y restauradora de los lienzos (García y García, 1926, p. 1). Sin duda, sus conocimientos sobre historia y arte fueron una ayuda decisiva para la escritora, quien no vacila en expresarlo en la dedicatoria de *La mujer peruana a través de los siglos*: “A la buena amiga, con cuya exquisita y delicada conversación he podido adquirir buen número de referencias, las que, sin ese auxilio, habrían quedado sepultadas, en las tinieblas del olvido. Con todo mi cariño y agradecimiento le ofrezco este libro” (García y García, 1924a).



Figura 1. Elena Ortiz de Zevallos y Tagle

La solidez de esta amistad cultivada a partir de la afinidad por el arte no resulta casual dado que Elvira García y García consideró esta expresión humana de vital importancia en el desarrollo, y en el caso de la enseñanza femenina era de mayor interés. Así lo escribe en su libro *Actividad femenina*, en el cual señaló que las bellas artes deberían ocupar un lugar preferente, pues a través del sentido estético “puede formarles el hábito de las ideas moderadas y superiores; de la elevación de los sentimientos desinteresados” (García y García, 1928, p. 13).

Dada esta importancia que le otorga, no sorprende que el cuarto acápite del segundo tomo esté dedicado a la mujer en las bellas artes. Así, este apartado se compone de 65 páginas dedicadas a 21 biografías de 18 pintoras, una escultora y una litógrafa<sup>7</sup>. El orden en que aparecen no responde al alfabético, sino al generacional; así, la lista está encabezada por Rebeca Oquendo, nacida en 1847 y la pintora más conocida del Perú decimonónico<sup>8</sup>. Respecto a los datos consignados en las vidas de las biografiadas habría que hacer la salvedad de que García y García omite las fechas de nacimiento; en tal sentido, es solo a partir de la lectura y la ocasional cita de algún año o evento que se deduce la época en que la protagonista inicia su actividad.

Antecede a las biografías una sucinta introducción en la que la autora contextualiza el escenario en el cual las limeñas habían recibido el aprendizaje artístico. En esas líneas se refirió a las lecciones de dibujo en los colegios y las esporádicas clases con profesores particulares, oferta educativa que fue incrementándose a medida que avanzó el siglo XX, hasta llegar a 1919. Ese año, el Estado abrió las puertas de la Escuela Nacional de Bellas Artes, a la que denominó como “santuario”, lugar en donde las alumnas reciben “no solo la dirección artística teórica y práctica, sino lo que es más importante, la ilustración científica y superior de las bellas artes” (García y García, 1924a, p. 512).

El énfasis en la Escuela de Bellas Artes no era exagerado. El Perú fue uno de los últimos países en la región en fundar su centro de enseñanza artística oficial. Por ello, los primeros años de funcionamiento, tiempo en que sale a luz este libro, fue una época en la cual la prensa cubría con expectativa lo realizado por los estudiantes,

primeras generaciones de artistas formados en suelo peruano. En este contexto tiene sentido la importancia que la autora otorga a las alumnas de la Escuela, pues de las 21 biografías, doce eran de egresadas o todavía alumnas de ese centro.

Entre ellas son muy pocas las que han logrado trascender la barrera del tiempo. La historia del arte peruano ha dedicado escasas páginas a las artistas de este período, época de tránsito entre la práctica amateur y la profesional de las artes. De esta forma, son tres las que hasta el momento han sido relativamente más estudiadas, ellas son: Julia Codesido, Elena Izcue y Rebeca Oquendo<sup>9</sup>.

Algunas de las biografías incluidas en el libro tienen su origen en artículos publicados a propósito de la visita a exposiciones y, por ello, al ser comentario del momento, sus escritos son crítica de arte. Probablemente, su oficio de pedagoga influyó a que se oriente por un género literario cuyo origen es más didáctico, pues cumplía con el objetivo de “acercar” la obra a un público no especializado.

En las siguientes líneas desarrollamos las principales características de las biografías escritas por Elvira García y García, las cuales permiten definir su estilo de escritura biográfica y, además, formarse un panorama del ambiente cultural que vivieron las primeras profesionales del arte pictórico en el Perú.

### **La tinta y el pigmento**

A lo largo de la historia, la tinta y el pigmento han sido y continúan siendo los insumos mediante los cuales escritores y pintores han materializado amores, miedos y sus particulares visiones del mundo.

Estos procesos creativos independientes, que se han entrecruzado desde la Antigüedad, tienen un momento de auge en Francia del siglo XIX, cuando los concurridos salones generan gran expectativa, lo que repercute en la génesis de un mercado del arte nunca antes visto. En dicho momento, al que algunos investigadores llaman “democratización del arte”, los críticos tienen un rol decisivo, pues son los llamados a fomentar la compraventa del arte, responsables del éxito y fracaso de los artistas y de contribuir, quiéranlo o no, a formar el gusto estético en la sociedad.

El escenario cultural del Perú de inicios del siglo XX, al igual que otros países latinoamericanos, estaba muy lejos de parecerse a la actividad parisina. El ambiente artístico era mínimo, pocas salas, escasos compradores y escuetos comentarios en prensa. Sin embargo, la apertura de la Escuela de Bellas Artes en 1919 significó una luz en ese “opaco” ambiente limeño.

Aunque pocas, por ese entonces otras mujeres también incursionaron en la escritura sobre arte peruano. Entre los nombres que firmaron comentarios artísticos localizamos a las intelectuales Zoila Aurora Cáceres y María Wiese. El aporte de Cáceres al arte peruano es relevante, pues en la segunda década del siglo XX publicó artículos sobre emblemáticos pintores para la historia del arte peruano, tales como Ignacio Merino y Daniel Hernández. Mientras que Wiese, luego de dar a conocer algunos artículos comentando exposiciones, incursionó en la crítica de cine. Sin embargo, ninguna de ellas le dedicó más páginas a la actividad artística ejecutada por mujeres en el Perú de la década de 1920 que Elvira García y García<sup>10</sup>.

El quehacer periodístico no fue secundario para ella. Sus artículos confirman el tiempo dedicado a esta labor y la opinión sustentada hace referencia a la seriedad con la que la lleva a cabo. Sobre esto es necesario enfatizar que no solo escribe artículos relacionados con las artistas, sino también toma la pluma para comentar la obra ejecutada por hombres; un ejemplo es la crítica dedicada a la exposición del pintor Bernardo Rivero, en la que destacó la manera “real” de captar la naturaleza en sus obras (García y García, 1927a, p. 3).

Asidua visitante a la Escuela de Bellas Artes y de las escasas salas de exposición limeñas, lo que distingue a García y García de los cronistas culturales de la época es el contacto directo con las artistas. Estrecho vínculo logrado cuando la periodista irrumpe en el mundo íntimo del taller, contacto no frecuente en la época. Articulistas y críticos de arte como Carlos Solari y Luis Varela y Orbegozo solían comentar solo las obras exhibidas en las salas y muy rara vez realizaban entrevistas o notas en las que dejaban traslucir las ideas de los artistas. Pierden, entonces, la oportunidad de ser testigos del proceso creativo y de tener acceso a la obra inacabada o no vista en las salas.

De esto último trata García y García en el artículo “En el taller de una artista peruana”, en el que narró su estancia en el de Rosa Angélica Romero, lo que le permitió constatar “los innumerables cuadros que adornan las habitaciones de la casa” y un álbum de apuntes de impresiones de viajes que le sirve de material para ejecutar sus lienzos (García y García, 1924b, p. 7). Publicado en los primeros días de enero de 1924, este artículo con unas variantes le sirvió de base para la biografía que consignó luego en el libro. Discípula de Rebeca Oquendo, ganadora del concurso Concha de 1902, gracias a García y García se sabe que viajó y llegó a estudiar en una escuela de arte en Francia, allí permaneció dos años para luego volver a Lima y convertirse en uno de esos talentos perdidos ante la falta de oportunidades.

En lo referido a las biografías del capítulo “La mujer en las Bellas Artes”, las mismas están elaboradas sobre la base de un esquema que comprende: antecedentes familiares (padres y/o cónyuge), formación artística (en ocasiones especificando el nombre de profesores), características de la obra (género, composición, color, etc.) y, en ciertos casos, las exposiciones en las que participó o los lugares donde se localizan las obras. Como se constatará en los siguientes apartados, los artículos y este capítulo son fuentes valiosas para conocer diversos aspectos de la obra artística de las peruanas antes de 1924.

### **Enseñanza, lenguaje artístico y custodia de la obra**

La enseñanza artística femenina es uno de los temas recurrentes cuando se trata a las artistas de este periodo. Así, al no contar el Perú con un centro de arte oficial, el aprendizaje había sido restringido al ámbito particular y a la formación autodidacta. Sobre esto, la biografía de Francisca Magan de Caravedo ofrece un panorama antes de la apertura de la Escuela Nacional de Bellas Artes, actividad realizada con frecuencia por las mujeres de élite para quienes el conocimiento de una técnica artística era un pasatiempo, un “adorno”:

A su regreso al Perú, ingresó al Colegio de Belén, recibiendo fuera de las lecciones generales que allí se pueden dar, una dirección artística del notable dibujante, doctor Romeo Gago [...].

Acontecimientos de distinto orden, hicieron cambiar de rumbos su

enseñanza artística, para someterse a la dirección del pintor cubano señor Boudat, y fue entonces, cuando hizo su primera exhibición, con un magnífico óleo de Santa Rosa, que mereció los más francos elogios de la prensa local.

Era necesario que siguiera otra escuela, un tanto más en armonía con la técnica pictórica de la época y la inició en esos secretos, el español Julio de Oñate. (García y García, 1924a, p. 532)

Este puntual interés en señalar la formación recibida por Magan traduce el deseo de dejar establecido que la(s) artista(s) no era(n) improvisada(s), sino que su(s) obra(s) era(n) el fruto de estudio y dedicación. De esta manera, la autora destaca que el aprendizaje era el camino que debía seguir la mujer moderna, pues nutría su inteligencia y perfeccionaba su sensibilidad (García y García, 1928, p. 13).

Aunque valora la guía del maestro, es interesante resaltar que deja notar la importancia de la independencia que debe poseer la labor artística, así lo leemos en la vida de la estudiante de la Escuela de Bellas Artes, Rosa Belón (figura 2) cuando escribió: “Tuvimos oportunidad de apreciar a la artista en su taller, desligada de la dirección del maestro. Es allí donde hace obra propia, donde se desdobra su espíritu” (García y García, 1924b, p. 552).



Figura 2. Rosa Belón García

La biografía de Belón permite también conocer uno de los géneros pictóricos abordados por las primeras profesionales del arte y el impacto del color en la mirada de García y García:

Es inspirada en todo momento: sus desnudos tienen el valor de la vida que palpita agitando las carnes, cual si sufrieran los efluvios del rubor; en las gasas y telas que se arrugan y entrecruzan suavemente, tomando la más graciosa flexibilidad; en la coloración, siempre fresca, moderada y con toda la belleza de lo que es natural; en la lozanía de las formas; en la seguridad de las posturas en que reposan las figuras, sin dureza ni afección. (García y García, 1924a, p. 553)

Esta vida permite comentar un valor agregado de *La mujer peruana a través de los siglos*: el de ser, probablemente, el primer libro publicado en el Perú en el que se introducen numerosas imágenes pictóricas de obras ejecutadas por mujeres. Así, solo en este apartado contabilizamos 30 fotografías en las que 17 son obras y las demás los retratos fotográficos de las artistas<sup>11</sup>. En tal sentido, la biografía de Belón García tiene cinco fotos, la primera su retrato y las demás de sus obras (figura 3).



Figura 3. Obras de Rosa Belón: “Meditación” (izquierda) y “Perezosa” (derecha)

Vale la pena especificar que a diferencia del caso del historiador de arte Julio E. Payró, destacado por ser figura clave para el desarrollo de la cultura visual en Argentina, quien “otorgó la misma importancia discursiva tanto a la imagen como a la palabra, generando un relato visual del arte” (Cruz & Fara, 2013, p. 259), Elvira García y García desaprovechó la imagen de las obras para

establecer un diálogo entre lo escrito y lo visual. Para ella, la fotografía era un soporte solo referencial que contribuye a destacar las apreciaciones generales que hace a la producción artística.

Al respecto, es también interesante añadir que García y García tuvo una especial admiración por la fotografía, a la que consideraba “obra de arte”. Así lo dejó notar en el artículo dedicado a comentar las fotografías de los hermanos arequipeños Vargas, quienes poseían uno de los estudios más famosos de la época y que formaron parte de una generación renovadora de la fotografía en el sur andino peruano. En las últimas líneas, destacó la maestría de los retratos ejecutados por los Vargas en los que valoró “el alma que asoma a los ojos” (García y García, 1932, p. 37). Probablemente, esta idea romántica de la esencia de la personalidad captada en la imagen influyó para que decidiera colocar retratos fotográficos en varias de las biografías del segundo tomo de su obra.

Parte fundamental, complementaria al aprendizaje en aula, era el viaje. Así lo evidencia la autora con su propia experiencia de vida y en algunas biografías, como en la de María Francisca Elguera en la que apuntó que los periplos por Europa le permitieron apreciar la obra de destacados artistas y aprender directamente de ellos. O, en el caso de Isabel Morales Macedo, el viaje le brindó la oportunidad de perfeccionarse cuando, “[d]espués de dos años de estudios en nuestra Escuela de Bellas Artes y cuando había cosechado allí los primeros puestos, resolvió batir las alas y marchar muy lejos”, pues, según expresa, “era necesario conocer otros mundos” (García y García, 1924a, p. 562).

Otro asunto tratado en este apartado es lo peruano en la pintura ejecutada en las aulas de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Sobre este tema, Elena Izcue captó el interés de la autora, admiración traducida en tres artículos dados a conocer en diversos años. La propuesta de Izcue era distinta a la del indigenismo, que para entonces ya había llamado la atención de varios estudiantes en la Escuela, ella extraía la iconografía del Perú Antiguo para representarla en objetos modernos diversos. A García y García le entusiasmó que ese “arte peruano estilizado” (García y García, 1927b, s/p) pueda aplicarse a telas, lozas y muebles. La escritora

no se equivoca al comentar con expectativa esta propuesta, pues, años después la artista será reconocida internacionalmente.

Paisajes, desnudos, temas inspirados en lo peruano pero entre los asuntos abordados por las alumnas de la Escuela Nacional de Bellas Artes destaca uno: el retrato y su versión más personalizada, el autorretrato. No es casual que las investigaciones sobre arte pictórico hecho por mujeres en las primeras décadas del siglo XX distingan la práctica de este género como una manera de “existir de forma independiente de la mirada masculina” (Serrano de Haro, 2000, p. 46). Una de las más diestras representantes de este género fue Olga Matellini, cuyos óleos llamaron la atención de García y García por “la postura natural de sus figuras” que armonizan con “el ritmo del movimiento, que se adivina, y con la riqueza del colorido [...] la expresión del rostro es delicado y sugerente” (García y García, 1924a, p. 560).

Otros datos de interés que entregan los escritos de García y García son los referidos a la localización de obras femeninas en museos o en colecciones particulares. En este caso destaca lo que señaló en la biografía de María Teresa Casanave, cuyo párrafo nos ofrece más de una novedad:

La nota mística ha sido predilecta y así pueden contemplarse en los principales templos, los donativos de hermosos cuadros, nacidos de la delicada mano de la señorita Casanave: el retrato del Padre Gual, en los Descalzos; el Descendimiento, en la Recoleta; Cristo en el Monte de los Olivos, en María Auxiliadora (recogido para corregirlo y terminarlo); una hermosa Cabeza de Cristo con la Corona de Espinas, en la iglesia de Tumbes; un Señor de Limpias, al que das últimas pinceladas. Un retrato de gran parecido, del Contralmirante Grau, obsequiado al Ministerio de Marina [...]. (García y García, 1924a, p. 536)

En la actualidad, la obra peruana decimonónica y de los primeros años del siglo XX tiene pocos espacios de exhibición. En el caso específico de la pintura hecha por mujeres es aún más notorio este vacío, pues la mayoría es custodiada por la familia o en colecciones particulares de difícil acceso, lo cual corrobora que lo doméstico no ayuda a conservar la memoria de los sujetos. Por ello, los datos proporcionados por García y García son, en el presente, una fuente invaluable para conocer el destino de varias pinturas creadas por mujeres.

## Abriendo camino

En febrero de 1929, Elvira García y García publicó el artículo “La mujer peruana y el arte pictórico” en el que señaló: “Quienes hayan visitado la Exposición de trabajos pictóricos, tanto de este año como de los anteriores, tendrán que declarar que la mayor parte de los cuadros expuestos son obra dilecta de la delicada mano femenina” (García y García, 1929a, p. 3). Estas líneas no son halago injustificado; una lectura panorámica de la crítica escrita a partir de las primeras muestras organizadas por la Escuela revela que las obras de las alumnas destacaban en cantidad y, muchas veces, también en calidad.

Lo anterior se constata al conocer lo que Daniel Hernández, primer director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, dijo en la memoria de la exposición de alumnos de 1926: “Este año se han distinguido las señoritas alumnas de un modo más notable”. Para luego comentar, brevemente, la labor de Elena Izcue, Julia Codesio, Laura Zegarra, María de Rávago y Olga Matellini, las cinco alumnas más destacadas del año, de las cuales —a decir del director— las tres primeras ya habían logrado crear un estilo propio (Escuela Nacional de Bellas Artes, 1926, p. 2). Muestra relevante de que los tímidos talentos habían ya madurado.

No obstante, esta diligente actividad artística femenina, el reconocimiento público del director y el interés de los críticos se contraponen a la respuesta del público limeño. Así lo menciona otro artículo de nuestra autora, en el cual da cuenta de esa apatía:

Quando un artista se ha lanzado entre nosotros a inaugurar un salón en que exhibir sus obras de arte, siempre hemos pensado que tiene mucho valor, si se consulta la frialdad con que el público de manera general acoge la obra nacional; pero cuando esa decisión es tomada por una mujer, tenemos que admirar mucho más su coraje por lo mismo que no se juzga con justicia y con entera imparcialidad la obra femenina. (García y García, 1929b, p. 3)

El poco entusiasmo por el arte producido en el Perú no era novedad, los grupos con poder adquisitivo preferían comprar la obra de los extranjeros que exhibían en Lima o, en el mejor de los casos, de los peruanos formados o

radicados en Europa. Desidia que el investigador Mirko Lauer sintetiza en esta línea sobre el mercado del arte limeño antes de 1920: “la protección de las artes ha sido siempre tic individual y no manía colectiva” (1976, p. 47). Dinámica que en algo mejoró con la apertura de la Escuela Nacional de Bellas Artes, por lo menos en lo referido a la difusión de la obra ejecutada por los profesores y estudiantes.

Pero volvamos a la cita de 1929, líneas iniciales de una crítica a la primera individual de la pintora Julia Codesido, cuyo comentario destacó un obstáculo más que debía superar la mujer artista: el prejuicio de género. Tema ampliamente tratado desde la crítica feminista del arte y que conlleva a reflexionar sobre la situación de la mujer artista, luego de haber logrado incursionar en la formación académica, el otro reto fue el de introducir su obra en el mercado del arte.

En tal sentido, la década de 1920 para las alumnas y primeras egresadas de la Escuela Nacional de Bellas Artes es decisiva. Esta generación es la que abre el camino para la configuración de la artista profesional en el Perú. Varias de ellas tomaron otro rumbo, el que la sociedad esperaba, esposas y madres. Pero otras siguieron la ruta de sus anhelos profesionales y lograron imponerse en un campo laboral dominado por los hombres.

Una de las que persistió y triunfó fue, precisamente, la pintora Julia Codesido. Protagonista del artículo citado de García y García, era egresada de la primera promoción de la Escuela Nacional de Bellas Artes y miembro del grupo indigenista. Desde sus primeros años de estudiante, su obra recibió buenos comentarios y augurios. Es decir, calidad plástica no le faltaba, y es lo que el tiempo confirma. Julia Codesido es hoy uno de los principales nombres del arte pictórico peruano de la primera mitad del siglo XX.

## **Trascendencias**

Una de las maneras de valorar una obra pictórica del pasado es confrontarla con el presente. Encontrar algo en ella con lo cual reflexionar, entender mejor lo que somos o, en el mejor de los casos, plantearnos la posibilidad de modificar nuestra manera de mirar el mundo. Con los libros sucede lo mismo.

*La mujer peruana a través de los siglos* y los artículos periodísticos escritos por Elvira García y García a lo largo de la década de 1920 son un caleidoscopio de posibilidades para dar a conocer la obra plástica de las artistas. Hilvanado con un esbozo biográfico, la autora da a conocer la formación artística, viajes, los géneros que practicaban y la localización de la obra.

Estos escritos son más que una recopilación de datos; son testimonios de mujeres, pero también son una muestra de cómo las intelectuales y artistas lograron —con estas alianzas simbólicas— impulsar, difundir y afianzar la labor de sus congéneres en el ámbito social y cultural de las primeras décadas del siglo XX y proyectarlas hasta nuestros días.

## Notas

- 1 Entre 1896 y 1948, García y García publicó catorce libros. En su tesis, el historiador Edwin Bejarano (2011) divide la temática en tres áreas: libros sobre la mujer, la infancia y la cooperación.
- 2 Uno de esos momentos es en 1923, cuando a propósito de una exposición industrial, artística y comercial planificada por la revista *Mundial* escribe un artículo en el que exhorta a los organizadores a destinar una sala a la obra femenina (García y García, 1923, p. 3).
- 3 En la actualidad, Elvira García y García continúa siendo un referente en la labor educativa. Así, una de las grandes unidades escolares más antiguas de Lima, hoy denominado Colegio Emblemático, lleva su nombre.
- 4 De aquí en adelante se utilizará este título, forma abreviada y la más conocida para referirse a este libro.
- 5 Este artículo es un adelanto de mi tesis doctoral dedicada a las primeras profesionales del arte peruano. Agradezco a María Emma Mannarelli su lectura y sugerencias para mejorarlo.
- 6 Exmilitar, Manuel de Mendiburu es el autor del *Diccionario histórico biográfico del Perú* (1931-1934). Minucioso trabajo publicado en 1874, corregido y aumentado en la década de 1930 por Evaristo San Cristóval, en cuyas páginas, distribuidas en once volúmenes, incluye la biografía de veinticinco artistas peruanos y extranjeros radicados en el Perú a partir del siglo XVI hasta inicios del XIX. Entre ellos no considera a ninguna artista plástica.
- 7 En el orden que le otorgó la autora ellas son: Rebeca Oquendo de Subercasseaux, Clotilde Porras de Osma, Rosalía García de Lavalle, Rosa Angélica Romero Sotomayor, María Francisca Elguera, Francisca Magan de Caravedo, María Teresa Casanave, Aurora San Cristóval, Elena Izcue, Julia Codesido, María Rávago Velarde,

Rosa Belón García, Leonor Vinatea Cantuarias, Olga Mattelini, Eugenia Montagne, Isabel Morales Macedo, Laura Zegarra, Teresa Carvalho, Cristina Malherbe , Rosa Hurwitz y Carmen Saco.

- 8 Además de su indudable calidad plástica, el principal motivo por el cual Oquendo es la artista peruana más conocida del siglo XIX tiene su explicación en su donativo de cinco lienzos al Estado, algunos de los cuales forman parte de la muestra permanente del Museo de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (Pachas Maceda, 2010).
- 9 Este orden, además de alfabético, corresponde a las investigaciones dedicadas específicamente a la obra de cada una de ellas. El interés por Codesido es de larga data, mientras el de Izcue se dio a partir de la retrospectiva de 1999, cuando empieza a conocerse entre las nuevas generaciones y en el caso de Oquendo son, en su mayoría, breves menciones en libros.
- 10 Sobre el papel primordial del arte en la obra de Zoila Aurora Cáceres, véase: Pachas, 2009. En tanto, sobre la obra de María Wiese, cfr.: Wiese, 2014.
- 11 Agradezco la colaboración de Jesús Álvarez, quien realizó las tomas fotográficas incluidas en este artículo.

### Referencias bibliográficas

- Águila, R. del (2013). (A)filiações femininas: Gorriti y la genealogía de la escritura en Lima. *Decimonónicas*, 10(1), 45-63. Recuperado de <http://www.decimononica.org/afiliaciones-femeninas-gorriti-y-la-genealogia-de-la-escritura-en-lima/>
- Alvarado Rivera, M. J. (2011). El feminismo. Conferencia leída en la “Sociedad Geográfica” por la señorita María Jesús Alvarado Rivera [1911]. En *María Jesús Alvarado Rivera, 1911-2011. Biografía y manifiesto*. Lima: Ministerio de la Mujer y Desarrollo Social. Recuperado de [https://www.mimp.gob.pe/files/direcciones/dgignd/campanias/MJAlvarado\\_Historia\\_Manifiesto.pdf](https://www.mimp.gob.pe/files/direcciones/dgignd/campanias/MJAlvarado_Historia_Manifiesto.pdf)
- Balta, A. (1998). *Presencia de la mujer en el periodismo escrito peruano (1821-1960)*. Lima: Universidad de San Martín de Porres.
- Bejarano, E. (2011). *Elvira García García (1892-1951): Mujer y educadora dentro de los procesos modernizadores de la Educación de la infancia en el Perú* (Tesis de licenciatura en Historia). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú. Recuperado de <http://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/cybertesis/409>
- Cáceres, Z. A. (1909). *Mujeres de ayer y hoy*. París: Garnier.

- Colás Bravo, P. & Jiménez Cortés, R. (2006). Tipos de conciencia de género del profesorado en el contexto escolar. *Revista de Educación*, 340, 415-444. Disponible en <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/24639>.
- Contreras, C. & Cueto, M. (2013). *Historia del Perú contemporáneo*, 5.ª edición. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Cruz, J. y Fara, C. (2013). La difusión del arte a través de la imagen impresa. Julio E. Payró como gestor de lo visual. En L. Malosetti y Gené M. (Comps.), *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina* (pp. 255-277). Buenos Aires: Edhasa.
- Escuela Nacional de Bellas Artes. (22 de enero de 1926). Memoria correspondiente al año 1925 leída por su director señor Daniel Hernández. *El Comercio*, p. 2.
- García y García, E. (1 de febrero de 1923). Una exposición original. *El Comercio*, p. 3.
- García y García, E. (1924a). *La mujer peruana a través de los siglos: serie historizada de estudios y observaciones*. Lima: Imprenta Americana. Recuperado de <https://ufdc.ufl.edu/AA00019316/00001/3j>
- García y García, E. (4 de enero de 1924b). En el taller de una artista peruana. *El Comercio*, p. 7.
- García y García, E. (26 de julio de 1926). Una galería de pintura. *El Comercio*, p. 1.
- García y García, E. (22 de febrero de 1927a). Una exposición pictórica. *El Comercio*, p. 3.
- García y García, E. (1927b). El arte peruano. *Mundial*, 368, s/p.
- García y García, E. (1928). *Actividad femenina*. Lima: Casa Editora “La Opinión Nacional”.
- García y García, E. (25 de febrero de 1929a). La mujer peruana y el arte pictórico. *El Comercio*, p. 3.
- García y García, E. (17 de diciembre 1929b). Una exposición de pinturas. *El Comercio*, p. 3.
- García y García, E. (1 de enero de 1932). El arte fotográfico. *El Comercio*, p. 37.
- García y García, E. (2013). Tendencias de la educación femenina de 1908. En M. Mannarelli. *Las mujeres y sus propuestas educativas 1870-1930* (pp.

- 225-243). Lima: Fondo Editorial de la Derrama Magisterial.
- Guardia, S. (2002). *Mujeres peruanas. El otro lado de la historia*. Lima: Editorial Minerva.
- Gutiérrez de Quintanilla, E. (1924). Prólogo. En E. García y García. *La mujer peruana a través de los siglos: serie historiada de estudios y observaciones*, tomo I. Lima: Imprenta Americana.
- Lauer, M. (1976). *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima: Mosca Azul Editores.
- Mannarelli, M. (2013). *Las mujeres y sus propuestas educativas 1870-1930*. Lima: Fondo Editorial de la Derrama Magisterial.
- Mendiburu, M. (1931-1934). *Diccionario histórico biográfico del Perú*, 11 vols. Lima: Imprenta Enrique Palacios.
- Nochlin, L. (2007). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En K. Cordero & I. Saenz (Comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Pachas Maceda, S. (2009). *Aurora Cáceres "Evangelina". Sus escritos sobre arte peruano*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Pachas Maceda, S. (2010). Rebeca Oquendo. Un legado pictórico por descubrir. *Illapa*, 7, 11-20. doi: 10.31381/illapa.v0i7.1041
- Paz-Soldán, J. (1917). *Diccionario biográfico de peruanos contemporáneos*. Lima: Librería e Imprenta Gil.
- Person, E. (1999). La construcción de la femineidad: su influencia a lo largo del ciclo de vida. En M. Lemlij (Ed.), *Mujeres por mujeres* (pp. 62-86). Lima: Biblioteca Peruana de Psicoanálisis.
- Porrás Barrenechea, R. (1954). *Fuentes históricas peruanas*. Lima: Juan Mejía Baca y P. L. Villanueva Editores.
- Serrano de Haro, A. (2000). *Modelos de mujer. Mujeres en el arte*. Barcelona: Plaza & Janes Editores.
- Wiese, R. (2014). *Letra y música de María Wiese*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

# Del *bildungsroman* a los estudios de juventud, un análisis de *La tía Julia y el escritor* de Mario Vargas Llosa

From *bildungsroman* to youth studies, an analysis of *Aunt Julia and the scriptwriter*, write by Mario Vargas Llosa

**Edison Lasso Rocha**

Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, Ecuador

Contacto: [edison.lasso@uasb.edu.ec](mailto:edison.lasso@uasb.edu.ec)

<https://orcid.org/0000-0002-5075-5853>

## Resumen

En la literatura no son pocos los ejemplos que existen de novelas en las que el personaje central recorre su mundo, desde su juventud hasta su vida adulta, en busca de la experiencia que consolide su identidad. Tan es así que existe una categoría particular para entender este tipo de obras, conocidas como *bildungsroman*; sin embargo, es importante llevar el análisis a un nuevo nivel, a partir de plantear categorías propias de las ciencias sociales y concretamente de los estudios de juventud, para entender de mejor manera ese trayecto de búsqueda y realización que emprenden los jóvenes para insertarse socialmente. En este artículo se ha seleccionado la novela de Mario Vargas Llosa, *La tía Julia y el escritor*, para mostrar las tensiones entre juventud y adultez.

**Palabras claves:** *Bildungsroman*; Juventud; Experiencia; Estudios culturales; Adultez; Mario Vargas Llosa

## Abstract

In literature, there aren't a few examples of novels where the main character travels his or her world, from a young age to an adult life, searching for the experience that consolidates their identity, so much so that, there is a particular literary genre to understand this type of work, named *Bildungsroman*. However, it is critical to take this analysis to a new level, proposing other categories from a social science perspective and specifically youth studies in order to help understand the journey young people go through to find their identity and insert themselves in society. This article discusses the novel *Aunt Julia and the scriptwriter*, written by Mario Vargas

**Keywords:** *Bildungsroman*; Youth; Experience; Cultural studies; Adult age; Mario Vargas Llosa

Recibido: 20.07.19

Aceptado: 02.10.19

## 1. Noción de juventud

Para el año 1787, Jacques Louis David, uno de los pintores franceses más importantes de su tiempo, había recibido un sinnúmero de reconocimientos que lo situaban como uno de los artistas más importantes de su época; sin embargo, no había pintado aún los cuadros que, dentro de su obra, mayor trascendencia han tenido, precisamente por tener una vinculación histórico-política y por mostrar, quizá mejor que nadie, la figura de Napoleón Bonaparte, por medio de cualquiera de las cinco versiones que hiciera del emperador, todas ellas por encargo, montado sobre un caballo, a veces blanco, a veces castaño, en el paso de San Fernando, en los Alpes, rumbo a la batalla de Marengo, de la que saldría victorioso el ejército francés sobre las tropas austriacas; pero es en este mismo año de 1787, cuando el pintor contaba con treinta y nueve años de edad, que expuso uno de sus cuadros más singulares, se trata de *La muerte de Sócrates*.

En este cuadro se puede observar la representación de los últimos minutos de vida del filósofo griego, quien fuera condenado a morir por medio del suicidio; la escena es tensa, en ella podemos ver que destaca la figura de Sócrates, casi desnudo, sobre un catre situado dentro de un calabozo gris, iluminado ese instante por los últimos rayos de sol que entran desde una ventana inaccesible situada fuera del encuadre; en el centro está la copa de cicuta que un esclavo extiende con pesar hacia el filósofo, mientras él alarga su brazo derecho para tomarla, en tanto levanta su mano izquierda con el índice extendido en clara señal de oratoria, mientras un grupo de discípulos situados a la derecha y a espaldas de su maestro se lamenta hasta casi llegar al llanto por lo sucedido, por lo que está por acontecer; del otro lado, hacia el fondo, y en un plano secundario, se ve a la mujer de Sócrates, Jantipa, salir serenamente de la cárcel, precedida por dos criados de Critón, uno de los acompañantes del filósofo, y dentro del encuadre de la escena principal, al pie de la cama de su maestro se encuentra Platón, en actitud meditativa, sus ojos están cerrados y un fragmento de túnica cubre su boca, quizá para no interrumpir a su maestro.

Aunque este lienzo tiene varios errores de correspondencia con los sucesos históricos como se narran en el *Fedón*, el que más llama la atención,

sin duda, es el que corresponde a la representación de Platón, y es que mientras los otros errores corresponderían a aspectos que quizá se le escaparon al pintor, este en cambio parece bien pensando y propositivo, pues no de otra forma puede entenderse la intención de David de incluir a Platón (dentro una escena en la que él jamás estuvo presente) pero no como realmente hubiera estado, es decir como un joven discípulo, sino como un anciano de manos arrugadas y cabeza calva, con pocos cabellos blancos, pues Sócrates murió en el año 399 a. C., cuando Platón tenía veintiocho años de edad.

Ahora bien, pensando con más detalle esta representación, quizá el mayor error habría sido incluir al alumno como realmente era, mas ¿cómo justificar entonces el peso del conocimiento, del prestigio, de la trascendencia, de la historia? David sabía, o intuía al menos, esto que Umberto Eco (2013) señala hoy en día: “Hay poderes inmateriales, que no se pueden evaluar a peso, pero que de alguna manera pesan” (p. 9) y mucho, hay que añadir; por ello es que la figura de Platón, dentro del cuadro, corresponde a una lógica construida socialmente y aceptada como una verdad absoluta: la juventud es una etapa dentro de la vida, y como tal posee algunos rasgos como la vitalidad, la inmadurez, la inexperiencia, la alegría, entre otros, opuestos a los que serían propios de la vejez: el cansancio, el conocimiento, la experiencia, la tristeza, por mencionar algunos.

El siguiente trabajo pretende analizar cómo funciona este mecanismo por el cual la juventud es vista como una categoría donde concurren diferentes tipos de tensiones. Para ello se tomará como objeto de análisis la obra *La tía Julia y el escritor* de Mario Vargas Llosa.

## **2. Contexto de la novela**

Antes de empezar el análisis relativo a la representación de juventud dentro de la novela, es importante conocer algunas de sus características contextuales, pues las mismas permitirán entender, de mejor manera, el sujeto de la enunciación que se configura en este escrito, sobre todo si se considera que:

Sea cual fuere la filosofía que genera una obra de arte, y aceptado, porque la historia del arte lo prueba y comprueba, que todas ellas,

puestas en el plano del arte, son generadoras, debe reconocerse que también la historia de la cultura muestra algo: que las obras que sobreviven más tenazmente al olaje del tiempo son aquellas en las cuales se nos devela la naturaleza humana en una determinada circunstancia histórica que es, por lo mismo, circunstancia de una realidad concreta que ‘manifiesta’ al hombre. (Rama, 1986, p. 81)

Y para este caso concreto, la circunstancia que se busca entender es la juventud. Pero dado que esta es una categoría cuyo entendimiento depende de otros elementos, de un conjunto de condiciones epistémicas en las que el autor ha producido su obra, es importante conocer el contexto material de la misma y mirarlo no como un grupo de aspectos anecdóticos relativos a la novela, sino como unidades detonadoras de su producción.

En esta medida, se sabe que *La tía Julia y el escribidor* es la quinta novela escrita por Mario Vargas Llosa, y como señala Armas (2002): “es la más flaubertiana de las novelas de MVLL” (p. 315) precisamente por integrar dentro de su corpus la estructura de los radioteatros, tan populares en las décadas del cuarenta y cincuenta del siglo XX, y por desarrollar además una trama aparentemente plana, donde el amor debe superar una serie de dificultades, tal si fuera una historia estereotipada. Sin embargo, el mérito del autor es enorme, pues desarrolla una estructura donde consigue dar la vuelta a esta apariencia, logrando una obra con múltiples aristas, todas ellas pulidas con precisión.

Este texto del Nobel peruano fue escrito en el año 1977 y la trama está ambientada en la ciudad de Lima, justo al iniciar la segunda mitad del siglo XX, entre los años 1953 y 1954 para ser más exactos, y propone dos historias que se desarrollan paralelamente; he aquí una primera cara de este prisma, pues por un lado cuenta el surgimiento y posterior consolidación de la relación amorosa que se entabla entre el joven protagonista de la obra, Varguitas, quien tiene apenas dieciocho años de edad, con una mujer conocida como tía Julia, a quien la familia del joven rechaza no solo por la relación filial política que existiría entre ellos, sino sobre todo por ser ella divorciada y además catorce años mayor, es decir dotada de una experiencia censurada por la sociedad de entonces.

Por otro lado, la segunda historia que se narra es la obsesión del protagonista por convertirse en escritor. En este proceso deberá enfrentarse a sus propias convicciones y madurar la idea de lo que significa ser escritor y hacer literatura, para distanciarse de lo que sería un escribidor y producir obras de consumo popular, tremendamente exitosas, pero al mismo tiempo en extremo evanescentes.

Vale la pena detenerse en este punto, ya que es aquí donde el autor incorpora un elemento que dota de una nueva significación a su propuesta, pues la voz narrativa que desarrolla la trama se muestra en primera persona; así, en lugar de presentarse a sí misma con un nombre cualquiera (lo cual habría sido sencillo hacerlo, como lo han hecho otros autores como Kerouac en su novela *En el camino* o Joyce en *Retrato del artista adolescente*, por ejemplo), decide identificarse como Mario Vargas. Ello sin duda puede prestarse a confusión y llevar a que un lector despistado asuma este libro como una historia personal, como un libro autobiográfico, pues al escribir la novela el objetivo que el autor se propuso fue:

To write a novel with stereotypes, with clichés, with all the instruments of the popular novel, the soap opera, and the radio serial, but in such a way that these elements could be transformed into an artistic work, into something personal and original. As in all my books, the idea came to me from a personal experience. (Vargas Llosa, 1991, p. 107)

Además, su objetivo al escribir esta ficción era llegar a un sitio poco explorado. Cuenta el autor, dentro de este mismo libro de donde procede la cita anterior, publicado, por cierto, únicamente en idioma inglés, y en donde reflexiona acerca de su oficio como escritor, su interés por experimentar con esta novela y alternar las ficciones del escribidor con su propia historia, usando no solamente su nombre, sino su propia experiencia de vida hasta esa época.

Cosa que seguramente contribuyó a una lectura sesgada del libro, pues cuando se publicó esta obra, el autor, que ya era un escritor reconocido y había ganado varios premios, el más importante el Rómulo Gallegos por su segundo libro *La casa verde*, con toda seguridad conocía la lógica del campo literario y

ofreció al público una nueva novela de la misma manera que lo haría cualquier autor, es decir el solo texto esperando que el libro se defienda por sí solo.

No obstante, quizá esto no ocurrió del todo, pues la recepción de la novela provocó muchos paratextos, como las reacciones de Julia Urquidi, la tía Julia, quien publicó su propia versión de lo ocurrido, titulada *Lo que Varguitas no dijo* (Urquidi Illanes, 1983), favoreciendo a crear una suerte de crónica rosa alrededor de esta obra, de allí que el adjetivo de flaubertiana no sea arbitrario. Por este motivo, veintidós años después de la primera edición, y siete posteriores al libro contestatario de la tía Julia, Vargas Llosa decide incorporar un prólogo a este libro para aclarar: “el género novelesco no ha nacido para contar verdades, que estas, al pasar a la ficción, se vuelven siempre mentiras (es decir, unas mentiras dudosas e inverificables)” (Vargas Llosa, 2012, p. 9), lo que permite orientar definitivamente la lectura, y asumir esta historia como un mundo ficcional, configurando así, otra cara del prisma, pues en el fondo este mundo ficcional propone una discusión acerca de cuáles serían los límites que separan a la ficción de la realidad.

Otro aspecto que es importante señalar, arista en realidad desde donde el prisma se hace más complejo, tiene que ver con la arquitectura narrativa de la obra. Al respecto no es suficiente decir que la estructura de la novela y el sentido de la historia se construye a saltos, debido a que los capítulos impares narran los sucesos en la vida de Varguitas, es decir todo lo que tiene que ver con las dos lecturas mencionadas anteriormente<sup>1</sup>; mientras que los capítulos pares exponen ejemplos de radioteatros creados por Camacho, sino que la propuesta original de la voz narrativa va mucho más allá, pues su intención es exponer:

[...] los distintos sucesos, articulados en un sistema de vasos comunicantes, [que] intercambian vivencias y se establece entre ellos una interacción gracias a la cual los episodios se funden en una unidad que hace de ellos algo distinto de meras anécdotas yuxtapuestas. Hay vasos comunicantes cuando la unidad es algo más que la suma de las partes integradas en ese episodio. (Vargas, 1997, p. 87)

Es importante destacar este aspecto debido a que gracias a él podemos asistir a esta lucha entre el escritor y el escribidor, a través de un género particular de la literatura que se conoce como el *bildungsroman*, o novela de formación. Se puede

decir que esta es un tipo de novela que da cuenta de la evolución o transformación de un personaje central, desde un momento de su vida marcado por la necesidad de aprender algo fundamental, mediante un proceso que inicia en su juventud y culmina en el momento en que ha alcanzado la experiencia que requiere, generalmente en la edad adulta. Sin embargo nótese que al hablar de este tipo de novela no se especifica qué es lo que debe aprender pues “es esta precisamente la perspectiva del *bildungsroman*: una novela que centra su atención en el proceso de formación del protagonista” (Bohórquez, 2006, p. 190); de esta manera, tendrá especial relevancia las circunstancias de su aprendizaje, debido a que ellas influirán en la forma de construir el mundo por parte del héroe del relato.

Se aclara esto último por la siguiente razón: otro de los aspectos peculiares de esta obra de Vargas Llosa, y, por tanto, una nueva superficie del prisma, es que la novela tiene un pie firmemente situado en el *bildungsroman*; sin embargo, debido a su temática y a la reflexión que se propone alrededor del campo artístico desde la mirada que ofrece la literatura, hay que destacar que el otro pie de la novela lo tiene puesto en un giro del *bildungsroman* “centrado en el desarrollo de un artista y tematiza un crecimiento particular y personal” (Álamo, 2011, p. 30). Se trata entonces de una variación de la novela de formación llamada *kunstleroman*.

Aunque en muchos casos las taxonomías no resulten sino ejercicios arbitrarios, cuya intención es distanciarse de las formas canónicas de entender un objeto de estudio, y la literatura no está ausente de ello, la diferenciación entre *bildungsroman* y *kunstleroman* es importante dado que en la novela de Vargas Llosa se evidencia el distanciamiento que existe entre escritor y escribidor, lo cual lejos está de ser una diferenciación semántica solamente, pues en primer lugar la mutación morfológica de la palabra *escritor*, para formar *escribidor* hoy en día puede pasar inadvertida debido a que el término ha sido aceptado por la Real Academia Española para hacer referencia irónicamente a un escritor, pero se debe considerar que hace treinta y ocho años, cuando se publicó la novela, no era así; en esta medida incluso puede aceptarse que Vargas Llosa acuñó el término.

En segundo lugar, la manera en que se presentan ambos signos devela

que la intención es justamente oponerlos dentro del propio campo de la literatura, situando por una parte a quien espera valerse de la escritura, usando principios tempranos del *marketing* y la publicidad, así como una suerte de producción *fordista* para la producción de textos de entretenimiento masivo y, por otra parte, de quien aspira dedicarse al arte, según un mecanismo externo de ordenación del discurso, y se dice externo por cuanto debemos considerar que Varguitas es un proyecto de escritor aún, por lo tanto alguien quien mira desde fuera el mundo de la literatura; en esa medida todavía no distingue plenamente sus límites y posibilidades, lo que lo mantiene expectante y deseoso de acceder a él.

Foucault dio cuenta de esto a través de lo que él llamó “Tabú del objeto”, un privilegio que solo ostentan unos cuantos para hablar y opinar de lo que más conocen; es decir, un proceso de exclusión por el que “uno sabe que no tiene derecho a decirlo todo, que no se puede hablar de todo en cualquier circunstancia, que cualquiera, en fin, no puede hablar de cualquier cosa” (2005, p. 14). Ello ayuda a entender el carácter cuasi sagrado de determinadas disciplinas y las dificultades que existen para acceder a ellas, lo cual tiene que ver también con un punto clave desarrollado por el propio Vargas Llosa, quien afirma:

It is not true that the difference between a soap-opera writer and an artistic writer is that a soap-writer writes for money and an artistic writer write only for glory. No. Many artistic writers also write for money, and writers of soap-operas sometimes write for glory and artistic achievement. I think the difference is the difference that Roland Barthes made between *écrivante* and *écrivain* (escribiente y escritor). If I remember, he said an *écrivante* is someone who uses language only as an instrument, an instrument through which a message, any sort of message, can be transmitted. And *écrivain*, a writer, is someone who uses language as an end in itself, as something that in itself has justification. (Vargas, 1991, p. 115)

Ahora bien, esta distinción entre escribidor y escritor que señala el autor es la que se plasma con más fuerza en la novela. Así, el uso que hace del lenguaje Pedro Camacho es meramente instrumental, y transita entre las funciones conativa y fáctica del lenguaje, la primera en la medida en que pone énfasis en el oyente, en la audiencia, y mediante la construcción de los relatos busca crear un vínculo

de fidelidad que depende tan solo de quien escucha, por tanto pretende, como cualquier medio de comunicación masivo, donde se producen dichas historias, acceder a la segunda función y mantener el canal de comunicación abierto, independientemente de las intenciones de su productor, ya que las mismas se hayan supeditadas a las intenciones materiales del medio.

Mientras que la voz narrativa de Varguitas declara no solo su interés, sino su necesidad de hacer un uso del lenguaje desde la función poética, es decir, desde el propio ejercicio de la literatura, y señala en este pasaje algo que es posible encontrar como síntesis en al menos cinco de ellos a lo largo de la novela: “Cada vez me resultaba más evidente que lo único que quería ser en la vida era escritor y cada vez, también, me convencía más que la única manera de serlo era entregándose a la literatura en cuerpo y alma” (Vargas Llosa, 2012, p. 269), pues es en ella en donde el protagonista encuentra justificación a su existencia. Es su razón de ser.

La idea anterior nos remite nuevamente a Foucault, quien sostiene que en la escritura se consolidaría la conciencia de uno mismo, a través de una “escritura de sí” que permite pensarse y construir una identidad a partir de este ejercicio:

El papel de la escritura es constituir, con todo lo que la lectura ha constituido, un “cuerpo” (*quicquid lectione collectum est, stilus redigat in corpus*). Y dicho cuerpo ha de comprenderse no como un cuerpo de doctrina, sino —de acuerdo con la metáfora tan frecuentemente evocada de la digestión— como el propio cuerpo de quien, al transcribir sus lecturas, se las apropia y hace suya su verdad: la escritura transforma la cosa vista u oída “en fuerzas y en sangre” (*in vires in sanguinem*). Viene a ser en el propio escritor un principio de acción racional. (1999, p. 296)

Por tanto, se hace difícil, sino imposible, separar entre el ser y la escritura. Más aún en una novela como esta, en donde existe la ilusión de estar leyendo no una invención, sino una historia verdadera, llena de matices, reflexiones, sucesos y aprendizajes que van a modelar la experiencia y la forma de entender el mundo del personaje central. Así, hay que recordar que este también es el terreno de la novela de formación, sobre la cual resta señalar un aspecto.

En el *bildungsroman*, el héroe “está poseído por el demonio de sus propios estímulos interiores, que le empujan a la consecución de sus fines, a la búsqueda de la plenitud” (Rodríguez, 1996, p. 43), de la experiencia, del desprendimiento ansioso de los rasgos que, como un estigma, marcan al personaje y lo sitúan en un lugar incómodo del que se quiere salir. Esto le ocurre a Varguitas en la novela, quien no solamente muestra su obsesión con llegar a ser un escritor reconocido, sino con dejar de lado los rasgos que lo identifican con un jovencito sin experiencia.

Desde esta perspectiva, el *bildungsroman* ofrece la posibilidad de entender, por una parte, esta necesidad de la voz narrativa por devenir en escritor, mientras que es en el campo de los estudios de juventud, relativamente recientes en los estudios culturales, donde se puede entender de mejor forma esta lucha por la que atraviesa el personaje central de la novela.

### **3. Del *bildungsroman* a los estudios de juventud**

Al hablar de los estudios de juventud es importante empezar diciendo que el objeto de estudio hoy en día supera los criterios tradicionales de análisis, que reducían el entendimiento de lo que significa la juventud a dos puntos de vista bastante limitados, aunque inicialmente con una intención objetiva. Estos son, por un lado la biología, cuya correspondiente categoría vinculada con la juventud se llama pubertad, y permite dar cuenta de los cambios físicos que ocurren en el cuerpo a partir de una edad específica; y, por otro, la psicología, que erige el criterio de adolescencia para entender los cambios mentales que pueden ocurrir en los jóvenes. No obstante, estas dos visiones a partir de las cuales se ha entendido a la juventud, como una etapa de transición entre la niñez y la adultez, una etapa que debe cumplirse irremediamente y que otorga unos rasgos particulares al ser humano, generalmente tensos y sufridos por todos los cambios que significan en diferentes niveles, poco aportan para entender por ejemplo ritos, símbolos, gustos, necesidades y otros elementos igual de importantes que los biológicos o psicológicos, que posibilitan hoy en día hablar no solo de lo que significa estar joven, sino también ser joven.

Desde este punto de vista, que es el de los estudios culturales, “la juventud es un ‘estado’, no una etapa de transición, ni un proceso de metamorfosis” (Reguillo, 2003, p. 106); es decir, se trata no de una fase, sino de una forma de vivir, una manera de comportarse, de asumir las relaciones sociales y desenvolverse en las diferentes circunstancias de la vida con un conjunto de códigos establecidos, algunos de ellos considerados también estereotípicos, y que en la sociedad actual permiten identificar a los sujetos, interpelándolos, desde el punto de vista de Althusser, como jóvenes habitando en una sociedad.

La ventaja que ofrecen los estudios culturales para entender la juventud radica en la apertura que existiría hacia las formas de ser joven, y sobre todo la importancia de eludir clasificaciones rígidas, pues la juventud no se trata, como se ha dicho, de un periodo dentro de la vida, ni un espacio homogéneo donde unos sean iguales a otros.

Al inscribir la juventud dentro de lo social, por tanto, la primera premisa que surge es que esta no es una categoría que aparezca de la misma manera siempre; existen jóvenes y jóvenes, cada cual con sus preocupaciones, con sus necesidades y sus intereses, no es lo mismo ser joven en la ciudad de Lima en el año 2015, que ser joven en Lima en 1953. Sentirse joven es una cosa, reconocerse como tal y al mismo tiempo rechazar esa condición debido a la urgencia por resolverse identitariamente como un escritor es otra, y querer ser un hombre objeto de derechos es también otra condición, que al combinarse todas juntas dan como resultado las características del personaje Varguitas.

Un primer aspecto que se puede tener en cuenta desde esta perspectiva es que la oposición entre escritor y escribidor, analizada antes a partir del *bildungsroman*, ofrece una serie de subcategorías que permiten situar a uno y a otro como antagonistas. Ello demuestra que al hacer el rastreo dentro de la novela de los lugares en donde se encuentra representada tanto la juventud —vinculada con el aspirante a escritor—, como la madurez —relacionada con el escribidor—, los términos que se pueden inferir en cada caso son muchos.

Así, de manera concreta las expresiones que se deducen de los pasajes

referentes a la juventud son: sensualidad, vitalidad, jovialidad, alegría, energía, seguridad basada en el cuerpo, dependencia, actitud, inexperiencia, inseguridad, inmadurez, entre otras. De esto, como puede notarse, existe un tránsito entre lo positivo y lo negativo, demostrando en este sentido la presencia de dos cualidades de la juventud presentes como un rasgo paradójico. Ello quiere decir que al mismo tiempo que la juventud sería un “estado” ideal al que cualquier persona quisiera acercarse, también sería un período de rechazo, dado que impediría la realización de una persona como sujeto de plenos derechos.

A diferencia de los anteriores, los aspectos referidos a la madurez encontrados en diferentes pasajes son los siguientes: vicios, experiencia, sexualidad, carga, estigma, vejez, vergüenza, rechazo, apogeo cerebral, merecimiento de respeto, merecimiento de admiración, miedo a la muerte, sabiduría, mayor capital económico, entre otros. Todo ello demuestra una tensión entre la juventud y la madurez; así, la pugna es evidente cuando, por ejemplo, se confronta sexualidad con inocencia, experiencia con inexperiencia, sabiduría con inmadurez, apogeo cerebral con locura o el que tiene que ver con el capital económico, un aspecto importante que está presente en varios instantes de la novela, y tiene la capacidad de conceder independencia y respetabilidad a quien lo posee, así como otorgar limitaciones a quien carece de él. Esto se puede ver en el siguiente pasaje, en el que la voz narrativa cuenta que fue a casa de su tío con la intención de encontrar a la tía Julia, pero sin éxito:

Sin embargo, al llegar a la casa de Armendáriz ese mediodía, para el almuerzo acostumbrado, me encontré con que no estaba. La tía Olga me contó que la había invitado a almorzar “un buen partido”: el doctor Guillermo Osoros. Era un médico vagamente relacionado con la familia, un cincuentón muy presentable, con algo de fortuna, enviudado no hacía mucho.

—Un buen partido —repitió la tía Olga, guiñándome el ojo—. Serio, rico, buen mozo, y con sólo dos hijos que ya son mayorcitos. ¿No es el marido que necesita mi hermana? (Vargas, 2012, p. 214)

Este fragmento muestra, además de la importancia del aspecto económico, la forma en que se concibe la madurez, tácitamente opuesta a la juventud de

quien narra el episodio, y quien líneas más adelante demostrará sus celos hacia este personaje de relieve, un hombre maduro, centrado, respetable, atractivo, en fin, alguien que reúne las condiciones idóneas (y en las que la voz narrativa no se reconoce) para entablar una relación formal y que aparece solo una vez en la historia para señalar el grado que va adquiriendo la relación entre Marito y la tía Julia. La unión entre estos personajes permite observar un aspecto interesante de la representación de juventud, y la misma tiene relación con esta idea de rechazo que dentro de la novela provoca la condición de ser joven por dos razones.

La primera se deriva de la diferencia de edad entre Varguitas y Julia. Aunque esto pueda parecer un argumento ligado a lo biológico, no lo es del todo, pues es una construcción social la que establece el impedimento de mantener o consumir relaciones amorosas entre personas con marcadas diferencias de edad, no solo por el aspecto etario sino sobre todo por las implicaciones de madurez biológica, psicológica y emocional que son deseables en ambos miembros de la pareja a efectos de procurar vínculos fuertes, que resistan los avatares de la vida diaria.

Por este motivo, Varguitas no solo rechaza la forma en que Julia lo interpela, es decir como “Marito”, pues las connotaciones infantiles y de inmadurez son evidentes en el diminutivo del nombre, sino que se presenta a sí mismo no como un joven, sino como un hombre autosuficiente, respetable, digno de admiración, para lo cual se valdrá de su ejercicio literario a fin de mostrar cualidades de una persona analítica de la sociedad, pero sobre todo como un hombre con experiencias vastas de todo tipo, que le permiten ponerse al mismo nivel de la mujer que pretende conquistar: “—Soy un hombre hecho y derecho —le aseguré, cogiéndole la mano, besándosela—. Tengo dieciocho años. Y ya hace cinco que perdí la virginidad” (Vargas, 2012, p. 26). Esto demuestra la clara intención del personaje por construirse a sí mismo como sujeto adulto, capaz de responder como tal en todos los niveles que correspondan, aunque ello implique de alguna manera mimetizarse para adquirir rasgos de madurez —por ejemplo, dejarse el bigote a efectos de parecer mayor edad y librarse del peso que significa la juventud y la inexperiencia—.

Aunque este último aspecto parezca insignificante, tiene también su justificación desde el orden de lo legal: las leyes sancionan este tipo de relaciones consideradas como perversas debido a que existiría una manifestación contra natura en ello, aspecto que los propios protagonistas conocen, tal como se expone en el siguiente fragmento en el que Julia empieza a dimensionar los alcances que pueden llegar a tener sus amorfos:

—He estado pensando mucho y la cosa ya no me gusta, Varguitas. ¿No te das cuenta que es absurdo? Tengo treinta y dos años, soy divorciada, ¿quieres decirme qué hago con un mocoso de dieciocho? Esas son perversiones de las cincuentonas, yo todavía no estoy para esas. (Vargas Llosa, 2012, p. 223)

Por este motivo es que los protagonistas deberán buscar mecanismos que les permitan eludir las sanciones sociales y familiares que se avecinan, pues Varguitas, al tener tan solo dieciocho años, para la sociedad peruana se trata de una persona que aún no ha alcanzado la mayoría de edad; por tanto, es un jovencito que no podría tomar sus propias decisiones debido a que la tutela de sus padres estaría sobre su forma de proceder.

Finalmente, la segunda razón por la que la condición de ser joven es rechazada en Varguitas tiene que ver con el capital simbólico que persigue, su necesidad de convertirse en escritor, su temor al final de devenir en escribidor. Varguitas está obsesionado con ser escritor, esto ya se lo dijo en su momento; no obstante, sabe que para escribir el único medio de lograrlo es escribiendo, de allí que el epígrafe de la novela que recoge un texto de Salvador Elizondo sea absolutamente pertinente: “Mentalmente me veo escribir que escribo...”, dice una de sus líneas. Es decir, dedicarse a la literatura sin mayores distracciones a fin de construirse un nombre, de ganar poco a poco la experiencia, que para Benjamin es una especie de accesorio común que se ofrece de la misma manera a todos los sujetos, razón por la cual esta “máscara del adulto [...] inexpresiva, impenetrable, siempre igual” (Benjamin, 1989, p. 41), sería un componente esencial de la modernidad, pues por un lado iguala a los sujetos en su condición de seres productivos, adultos en definitiva, y por otro les compensa con su realización identitaria; este es el reconocimiento de escritor que tanto ansía Varguitas para

Letras-Lima 90(132), 2019

proyectar una imagen que corresponda a lo que su obra significa, de modo que si alguna vez surge la oportunidad de ser representado, como lo hizo David con Platón en el cuadro de Sócrates comentado al inicio, la imagen que se muestre no importe si es la de un hombre viejo y sabio o la de un joven prometedor, sino la de alguien que trabajó la palabra incansablemente.

## Notas

- 1 Por un lado la referida a la relación amorosa con la tía Julia, y, por otro, la que muestra su fuerte atracción y posterior desencanto hacia la figura de Pedro Camacho, el escritor, cuyos radioteatros se presentan desde una suerte de realismo amarillista, impactantes al inicio, a diferencia de los que constan al final, que son repetitivos, tal como se constituye la producción de este tipo de subgénero narrativo.

## Referencias bibliográficas

- Álamo, F. (2011). *Los subgéneros novelescos (Teoría y modalidades narrativas)*. Almería: Editorial Universidad de Almería.
- Armas, M. (2002). *Vargas Llosa. El vicio de escribir*. Barcelona: Alfaguara.
- Benjamin, Walter. (1989). *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Bohórquez, D. (2006). Novela de formación y formación de la novela en los inicios del siglo XX. En C. Pacheco y L. Barrera (Coor.), *Nación y literatura. Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana* (pp. 189-200). Caracas: Fundación Bigott, Banesco, Editorial Equinoccio.
- Eco, U. (2013). *Sobre literatura*. Barcelona: Debolsillo.
- Foucault, M. (1999). *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (2005). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- Rama, Á. (1986) *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Montevideo, Xalapa: Fundación Ángel Rama, Universidad Veracruzana.
- Reguillo, R. (2003). Las culturas juveniles: un campo de estudio; breve agenda para la discusión. *Revista Brasileira de Educação*, 23, 103-118. Recuperado de <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n23/n23a07.pdf>
- Rodríguez, M. de los Á. (1996). *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al bildungsroman desde la narrativa hispánica*. Alemania: Edition Reichenberger.

Urquidi Illanes, J. (1983). *Lo que Varguitas no dijo*. La Paz: Editorial Khana Cruz.

Vargas Llosa, M. (1991). *A writer's reality*. Siracusa: Syracuse University Press.

Vargas Llosa, M. (1997). *Cartas a un joven novelista*. Madrid: Planeta.

Vargas Llosa, M. (2012) *La tía Julia y el escribidor*. Madrid. Punto de Lectura.

## **José María Arguedas: poeta quechua de la transformación**

José María Arguedas: quechua poet of transformation

### **Mauro Mamani Macedo**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

Contacto: [mmamanim@unmsm.edu.pe](mailto:mmamanim@unmsm.edu.pe)

<https://orcid.org/0000-0002-0021-5488>

### **Carlos Huamán López**

Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México

Contacto: [huamanlo@unam.mx](mailto:huamanlo@unam.mx)

<https://orcid.org/0000-0003-0998-4811>

### **Yolanda Ruth Julca Estrada**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

Contacto: [yolanda.julca@unmsm.edu.pe](mailto:yolanda.julca@unmsm.edu.pe)

<https://orcid.org/0000-0003-3922-9980>

### **Resumen**

El propósito de este artículo es demostrar que, en *Katatay*, José María Arguedas representa el *pachakutiy* social a través de una convocatoria para cambiar el mundo y que esta convergencia para transformar no solo se da en el orden humano, sino que involucra toda la cosmovisión andina, donde hombres y dioses coinciden para pasar del temor a la decisión, y en esa ruta construir y celebrar la alegría volteando al mundo. Para el análisis, utilizaremos la categoría cultural de *pachakutiy*, que tiene una orientación cosmológico-social, ya que plantea la idea de la vuelta de mundo o del mundo al revés; es decir, un cambio radical. Esta idea la extendemos a la representación de los movimientos sociales que se suscitan en los pueblos con la intención de cambiar las condiciones deplorables de vida, que van desde juntarse para enfrentarse a naciones para obtener su soberanía, o enfrentarse a capas sociales dominantes que los oprimen. En tal sentido, utilizamos una metodología interdisciplinaria que convoca categorías de la literatura, la lingüística, la antropología y la historia con la finalidad de explorar con mayor amplitud la riqueza expresiva del poema quechua. Con ello demostraremos cómo el temblar (*katatay*) no solo es una convulsión del hombre o de una colectividad, sino que esta tembladera alcanza a los cielos, a todo el mundo, que participa interaccionando fuerzas para transformar, para que él mismo dé vuelta a las formas de vida establecidas.

**Palabras claves:** Arguedas; *Pachakutiy*; *Katatay*; Divinidades andinas

## Abstract

The purpose of this article is to demonstrate that in *Katatay*, José María Arguedas represents social *pachakuti*y through a call to change the world and that this convergence to transform not only occurs in the human order, but also involves the entire Andean cosmovision, where men and gods coincide to move from fear to decision, and on that route to build and celebrate joy by turning the world around. For the analysis, we will use the cultural category of *pachakuti*y, which has a cosmological-social orientation, since it raises the idea of the return of the world or the world in reverse; that is, a radical change. This idea extends to the representation of social movements that arise in the people with the intention of changing the deplorable conditions of life, ranging from joining together to face nations to obtain their sovereignty, or face dominant social strata that oppress them. In this sense, we use an interdisciplinary methodology that brings together categories of literature, linguistics, anthropology and history in order to explore more fully the expressive richness of the Quechua poem. With this we will demonstrate how trembling (*katatay*) is not only a convulsion of man or of a collective, but this trembling reaches the heavens, to the whole world, which participates by interacting forces to transform, so that he himself returns to the established ways of life.

**Keywords:** Arguedas; *Pachakuti*y; *Katatay*; Andean deities

Recibido: 16.10.18

Aceptado: 22.09.19

## Introducción

*Katatay* es título que da nombre a la compilación de siete poemas quechuas de Arguedas<sup>1</sup>. En ellos principalmente existe un programa transformador de situaciones socioculturales, característica presente también en su narrativa, donde se representa la búsqueda de las transformaciones del estado de vida de los *runakuna*. Así lo advertimos en sus novelas *Los ríos profundos* (1958) o *Todas las sangres* (1964), donde los hombres sueñan y se cargan de coraje para enfrentar al gamonal y acabar con el sistema funesto que despojaba a los *runakuna* de su dignidad humana; pues, ante los gamonales, estos tenían el valor de un animal o de una cosa, por ello sus vidas pertenecían a la hacienda. Así, si un hacendado quería deshacerse de un “desobediente”, lo castigaba o lo mataba. Por esa razón, sus personajes empiezan a soñar con un mundo más justo, diferente al que vivían y, en tal sentido, debían cambiarlo. Sin embargo, en las indagaciones y decisiones para transformar el mundo el hombre no está solo, sino que convoca a la comunidad y a las fuerzas de la naturaleza, porque en la cosmovisión andina

todo está vivo, todo siente y tiene voluntad, todo es comunidad. No hay una separación dualista entre cultura y naturaleza, sino que esta también es parte de la interacción social. De esta forma, la naturaleza tiene ánimo y sensibilidad, por eso debe existir un respeto ético en su participación en normal convivencia; pero también es capaz de contribuir con su estabilidad o desestabilización, por ello los dioses pueden responder con lluvias devastadoras que inundan, con movimientos telúricos que desatan avalanchas y desaparecen pueblos, entonces las fuerzas del mundo están vivas como el hombre y la sociedad.

Este registro y acento en su narrativa no es resultado de una simple exploración expresiva, tampoco está separado de su poesía quechua, sino que surge como una articulación nuclear con el referente andino, en cuya cosmovisión siente que todo está vivo. En *Kawsay*,

[...] lo viviente, aquello que alienta y unimisma al sujeto que percibe con todo lo percibido, y en razón de lo cual los elementos de la realidad quechua y los individuos que la pueblan participan de una misma condición: el alentar en el mundo, es sin embargo en *Katatay* (temblar), el breve, pero extraordinario poemario de Arguedas, donde esa fuerza lírica y esa articulación coparticipatoria se muestran con claridad indudable. (Larrú, 2003, p. 63)

La depuración expresiva de su estilo muestra su potencia lírica en estos poemas, porque el yo poético, o el hablante lírico, está lleno de mundo por las vías de la colectividad, se halla y pierde en el mundo en que vive; en este sentido, la palabra “mundo” se une en el poema dentro de un torbellino de vitalidad, todo lo cual hace que los poemas se constituyan en espacios o microuniversos donde confluyen fuerzas de distinto sentido, potencias negativas y conservadoras que trabajan para que nada cambie, para que todo permanezca dentro del sistema jerárquico y opresor, pero también otras potencias forjan los cambios en forma articulada y colectiva para hacer retornar la justicia y la dignidad humana a sus pueblos. En esta línea de reivindicaciones y transformaciones se ubican los poemas quechuas de Arguedas, en especial “*Katatay*”.

En la poesía de Arguedas nadie vive como una individualidad, sino que se siente y expresa el espíritu comunitario extensivo, donde una piedra o un río es un ser vivo igual al hombre, porque son integrantes de una comunidad que considera

que todos viven y por ello merecen igual respeto y atención: vivos y muertos, plantas y piedras, animales y hombres, hombres y dioses, ríos y lagunas, cielos y tierras; todos en una ferviente vitalidad, porque están regidos por el *kawsay*.

En el poema en particular, esta vitalidad del mundo coparticipa en las transformaciones de las situaciones de vida del hombre, que busca estados de ánimo positivos que se concretizan en el grito, el canto y la danza; pero, para cambiar las situaciones de vida concreta, debe realizar una afirmación de subjetividades, por ejemplo, despejar el temor y tomar decisiones como juntarse para cambiar, y esta decisión no solo alcanza a los hombres, sino a los dioses mismos. Por esta razón, la celebración de triunfo no solo se da en la tierra, sino también en los cielos mismos; ya que, si baja el resplandor del Sol desde el *hanan pacha* (mundo de arriba), también puede subir el brillo de la sangre desde el *kay pacha* (mundo de acá), así como también puede sentir el *ukhu pacha* (mundo de abajo), cuando la tierra absorbe la sangre y desciende por sus venas terrosas. Estos tres mundos se vuelven uno articulado y celebrante, tal como se observará en el poema.

En este contexto cultural y literario planteamos como hipótesis interpretativa que las tensiones vitalizadoras y transformadoras del hombre y la naturaleza se observan en el poema “*Katatay*”. Estas se manifiestan a través de la relación íntima y tensa entre el hombre y el mundo, entre el hombre y los dioses, en la medida en que hay armonías celebrantes y aflicciones asumidas para lograr un mundo justo que permita pasar del miedo a la alegría colectiva.

Estas dinámicas culturales se incorporan en las tradiciones y manifestaciones culturales ancestrales del mundo andino, como la danza y el canto guerreros. Además, la propuesta temática del poema se instala en la secuencia radical de los movimientos de resistencia cultural, como el *Taki Onqoy*, la danza de la enfermedad. En dicho sentido, así como se danza y canta para curar un mundo enfermo, de la misma forma veremos en el poema que se juntan los hombres para danzar con la naturaleza, con su universo religioso, para transformar las situaciones socioculturales en las que vive el *runa*. Además, vemos esta dinámica de resistencia y transformación, como el *danzak* o danzante de tijeras que con sus movimientos

convoca a reunirse para dar vuelta al mundo, tal como lo representó el propio Arguedas en su cuento “La agonía de Rasu Ñiti”. De esta manera, en el poema “*Katatay*”, la danza es vertebral y simbólica porque busca accionar un mundo para lograr la alegría y la fiesta liberadora, tal como está en la escena final del poema.

**José María Arguedas: *Huñunakuychik*, juntarse en una sola gran sombra para transformar**

La idea del *pachakutiy* en la obra de José María Arguedas está asociada a los cambios sociales drásticos. Esto se puede percibir en el relato oral “El sueño del pongo”; en sus cuentos, como “Agua” y en sus novelas. Al respecto, Mercedes López-Baralt explica que:

El relato oral quechua que recoge y traduce Arguedas en 1965, *El sueño del pongo*, invierte el mundo real al premiar al sirviente o pongo y castigar al gamonal. En su poema “Tupac Amaru Kamaq taytanchisman (haylli taki) / A nuestro padre creador Túpac Amaru”, de 1962, Arguedas propone el *pachakuti* de la subversiva andinización de la capital limeña que antes colonizara a la sierra. (2011, p. 106)

El *pachakutiy* se observa en el cuento “El sueño del pongo” cuando, a través del recuerdo del sueño, se trastocan las realidades por el surgimiento de una realidad inesperada en la que se invierten las posiciones. De esta forma, el gamonal lame el excremento del pongo y este se alimenta de miel, lo cual es una forma de voltear el mundo. En el segundo caso, en el poema a Túpac Amaru, se observa a través de los procesos de ocupación o reterritorialización; es decir, volver a tomar su lugar mediante la indianización de Lima, ciudad que simboliza el poder desde los tiempos de los españoles, ya que concentra el poder y este centro radicaliza su dominio sobre las provincias, entonces resulta simbólico tomar la cabeza del poder. En tal sentido, esta categoría andina se aplica de forma adecuada a estos cambios totales, donde se muestra una vuelta de mundo. En estos textos hay una clara muestra ideológica que da cuenta de transformaciones sociales.

Los poemas donde se encuentra principalmente la representación de esta transformación son: “*Katatay*” y “*Tupac Amaru Kamaq taytanchisman (haylli-taki)*”. En ellos, evidenciamos la búsqueda de la justicia, donde una

colectividad emprende una lucha comunitaria. En el poema dedicado a Túpac Amaru, se reconoce la capacidad que se tiene de convocar su nombre. Es con esta fuerza con la que se subleva para ocupar Lima, la capital del Perú, lo cual es un llamado a retomar sus tierras. Desde este universo, busca cambiar el mundo, territorio de marginación y de injusticia que se socava desde el centro. En el caso del poema “*Katatay*”<sup>2</sup>, todo el universo de dioses, naturaleza y hombres se junta para cambiar el mundo; son convocados por el hijo del Sol (el *Amaru*, la serpiente dios), que con su palabra logra llamar a los hombres para que estos asistan al cambio, la fiesta transformadora que es acompañada por los dioses y la naturaleza, el complemento de los mundos.

El significado más elemental de *Katatay* es temblar, entendido como el movimiento rápido y frecuente que vive el hombre y el mundo. Esta agitación la observaremos en el poema en tres grandes momentos. Primero, cuando el enunciador (hombre), en tanto individualidad, tiembla de miedo porque no puede descifrar el mensaje que trae el cóndor; pero sí sabe que algo ha tocado la sensibilidad (sombra) de las mujeres. Segundo, cuando tiemblan o se agitan los cielos y la tierra: todo en el mundo vive un estado de crisis tremendo, como una especie de parto de un nuevo amanecer. En un tercer momento, se tiembla por la fuerza que se desencadena como consecuencia del triunfo e ingresan en la euforia de la danza guerrera y religiosa; además, ideológicamente entran en convulsión social y sienten el amanecer del mundo (*paqary*) que trae una nueva vida, sin nubes que eclipsen el corazón del pueblo, sino con un torrente de respuestas y fuerzas que agitan la alegría. En el poema podemos observar un cambio de la disforia a la euforia, del no-saber al saber, de la pena a la alegría, de la individualidad a la colectividad, de la sombra indescifrable a la sombra que ilumina.

En “*Katatay*” existe un hablante lírico que está ubicado en la posición de enunciador sacerdote-poeta-profeta que llama a la calma, pero también convoca a temblar, gritar y danzar con lo nuevo. Todo esto no es obra del hombre solitario y esforzado, sino de un ser integrado a la colectividad que se potencia cuando se junta (*huñuy*) con una sola gran sombra (*puyullanthu*), donde los dioses y la naturaleza coparticipan, juntos construyen y celebran la nueva vida sin nubes ni oscuridad.

Ya dentro del poema, primero indagaremos en los significados discretos y extensionales de la palabra *katatay*, esto para observar las transformaciones y secuencias significativas. El diccionario de Diego González Holguín registra que: “*Ccatatatanmi quiruy*, Cruxir los dientes, mostrarlos riñiendo, o regañar con otro. *Quirucatatay*. El cruxir de dientes de frío, o miedo como en el invierno, o de enojado el hombre, o el perro” (1989 [1952], p. 63). Aquí utiliza los dientes como un elemento que contribuye con la explicación del concepto de movimiento intenso. Así, los dientes crujen, se muestran, chocan, castañean. De esta forma, señalan tres estados: de frío, cuando se está en invierno; de miedo, cuando se experimenta temores; de rabia, cuando se está enojado; y para ello utiliza como imagen comparativa la rabia del perro, que traduce el furor animal del hombre: “regañar como el perro que riñe enojado”. Los significados pertinentes para nuestro análisis son el movimiento por el miedo y la cólera. Otra de las palabras vinculadas a *katatay* es “*katatatani*. Arrastrar o llevar arrastrando” (González Holguín, 1989 [1952], p. 138); del mismo modo lo registra en *Arte y vocabulario en la lengua general del Perú* [1586], en la edición de Cerrón-Palomino (2014, p. 62). Ello implica la existencia de una fuerza que remolca a alguna otra cosa sobre el suelo. Así, un hombre con su caballo puede arrastrar (*katatatani*) a un animal cuando no quiere avanzar; también puede arrastrar a un hombre cuando quiere declarar su poder y humillar al vencido, como ocurría con los castigos que imponían los hacendados a los “desobedientes”, a quienes amarraban a los caballos y los arrastraban por los caminos, muchas veces ocasionándoles la muerte en una forma cruel de escarmiento.

Ampliando el alcance de esta última acepción de *katatatani* (arrastrar), figurativamente podemos sostener que una idea puede arrastrarnos por su fuerza o potencia convocante, nos puede conducir desde adentro o jalarnos desde afuera. De igual forma, la fuerza de una danza o de la música puede *katatarnos*, arrastrarnos con sus movimientos o melodías; pero recordemos que esos movimientos y ritmos no son simples impulsos, sino fuerzas orientadas, ya que tienen un fin: entrar en el combate, en la guerra, o celebrar las victorias.

En los diccionarios más recientes, “temblar” designa dos palabras: *khatatay* y *katatatay* (Cerrón-Palomino, 1994, p. 48). Del mismo modo,

podemos encontrar varias entradas en el diccionario de Jorge Lira y Mario Mejía Huamán: “Khatatáta. Tembladera, sacudimiento o temblequeteo frecuente. Trémulo. Khatatátay. Temblor, convulsión, tiritona, agitación, sacudimiento nervioso de frío o de temor, acción de temblar. Temblar, agitarse o sacudirse con movimiento seguido y frecuente” (2008, p. 205). Todo ello conduce básicamente a dos estados: el psicológico y el fisiológico. Un estado psicológico puede revelar una tembladera de miedo, pero también de furia; mientras que, en el sentido fisiológico, se puede temblar o convulsionar porque hay una fuerza interior que no cabe en el cuerpo, por lo que conmociona en un intento de liberarse de ella. Estos padecimientos y euforias, ya sean psicológicos o fisiológicos, se pueden colectivizar generando una multiplicación de fuerzas. Si relacionamos este fenómeno con una suma sinérgica, puede conducir a la configuración de una fuerza reproductiva, como los movimientos sociales que fermentan respuestas ante las injusticias, que terminan en los levantamientos por la reivindicación de las comunidades andinas, que han experimentado primero el temor, luego la rabia y finalmente la celebración, aunque muchas de ellas han culminado en masacre.

Los varios sentidos que observamos en la palabra *katatay* están representados en el poema en forma referenciada y figurada. Por ejemplo, en la idea de convulsión social, o cuando se señala los tiempos en que debe dejarse de temblar de miedo y pasar a mostrar los dientes por la furia que revela su enojo o su alegría que muestra su contento. Esta transformación tiene un sustrato ideológico, que puede convocar al levantamiento de un pueblo que siente esa convulsión; es decir, ser un pueblo que asume determinada fuerza o *kamak* que lo hace movilizarse cuando está unido, lo que despierta un valor que enlaza y subleva. Así, en el poema fueron convocados por una fuerza mayor, una fuerza mítica y divina que los alienta en sus movimientos cuando tienen que revelarse contra fuerzas desconocidas que infunden caos; de esta forma pasan de un tiempo de *pururun pacha* (tiempo oscuro) a uno de *allin kawsay* (a buen vivir). Todo ello crea un enlace cósmico, ideológico y social. En tal sentido, Julio Noriega entiende los poemas de Arguedas como poemas-manifiesto que “denuncia[n] la sistemática violencia de la que el mundo andino ha sido objeto a lo largo de su

historia, justifica[n] y alienta[n] tanto a la revolución cósmica (*katatay*) como a la invasión pacífica del espacio urbano por los migrantes quechuas” (Noriega Bernuy, 2012, pp. 66-67). En el poema se representa una transformación cósmica que tiene resultados sociales inevitables.

Asumir el proyecto de la reivindicación implica recuperar la memoria, el pasado, la identidad, la fortaleza y sacudirse del miedo (*katatay*); pero también incluir lo que no se entiende para procesarlo y, una vez amansados los conceptos, usarlos en beneficio del proyecto. Es decir, asimilar ideologías externas, empalmarlas con ideologías nativas y, así trenzadas, configurar una gran fortaleza. Gonzalo Espino lo explica de esta forma:

Será también la memoria de ese tiempo en que todo era comunidad, como retórica del desagravio y la rabia contenida que apuesta a la transformación (*pachacuti*), de los cambios que están sucediendo en el mundo y que afecta de diversas maneras a la vida indígena, a las que no se le tiene miedo, se las apropia, se las incluye, como se lee en el poema *Katatay*, Temblar [sic]. (Espino, 2012, p. 26)

Entendido así, *katatay* es temblar; *kawsay*, la vida que está en todo el mundo, la vibración; lo *kamak*, lo animado. En este canto hay un temblor de miedo; pero también hay ánimo, una vida ardida que intensifica la esperanza y la voluntad para involucrarse en un proyecto de liberación del miedo o del sacudimiento del mismo. Así, lo monstruoso nos puede generar una tembladera, como todo lo que desconocemos, porque no sabemos y por ello no podemos recibir o rechazar. Un acto sin sentido puede conducirnos a desastres, como ocurre con la enfermedad o la convulsión, que luego nos lleva al desvanecimiento y a la muerte. Este tipo de temor se experimenta en la primera parte del poema, cuando se vive en el temor: “*Llaqtay puyus katatachkan / warmikunapallaki puyu sonqonwan tupaykuspa*” (“Dicen que tiembla la sombra de mi pueblo; / está temblando porque ha tocado la triste sombra del corazón de las mujeres”) (Arguedas, 1984, pp. 36-37). Aquí se observan varios conceptos, pero el concepto clave es *puyu*, que es lo que está temblando. *Puyu* significa, en quechua, “nube”, todo aquello que impide la claridad, como las nubes que no permiten que lleguen los rayos del

Sol; o un estado más extremo, como el “*Puyuchacun pacha*. Estar todo nublado por todas partes” (González Holguín, 1989 [1952], p. 299), como el estado tenso, previo al desencadenamiento de la tempestad. De esta manera, es el pueblo el que está nublado y no tiene claridad, lleno de temores que tiene el deber de despejar. Está así porque han tocado el temor que hay en el corazón de las mujeres. Allí están, allí se encuentra (*tupay*), en el cuerpo colectivo, porque se habla no de una mujer, sino de mujeres en plural (*warmikuna*); entonces es el miedo el que vive en el corazón de las mujeres y este temblor de miedo lo transmite a todo el pueblo. En la versión en español lo traducen como a *puyu*, como sombra, que en quechua es *llanthuy*. Este concepto es el que atravesará todo el poema: la oscuridad y la luz, la sombra y el brillo. En dicho sentido, la nube/sombra puede ser leída como un estado psicológico de sensibilidad que estaría ubicado en lo interior, incluso al interior del corazón, en el *sunqu ruru*, en la parte más sensible de este; es eso lo que está temblando, la sombra del corazón de las mujeres, que es la sombra del corazón del pueblo. Es en ese interior donde vive el temor, pero este no surge del interior, sino que viene del exterior, que es otra sombra que viene al encuentro, la que supuestamente trae el cóndor. Lo cierto es que este temor alcanza casi a la totalidad de los habitantes del pueblo, menos al *tayta*.

De tal forma, ante esta realidad, el enunciador expresa su temor a su destinatario, que es su padre (*taytallay*): “*Manchakunim, taytallay*”, “*Manchakunin, tatay*” (“Tengo miedo, padre mío”) (Arguedas, 1984, pp. 36-37). El temor ante esta ofuscación que no se aclara es intensa, y esto se observa con la repetición de los dos versos que, juntos, parecen formar un dístico semántico que se diferencia solo por la intensificación, ya que en el primero se expresa una mayor intensidad, mientras que en el segundo aparece la serenidad, como si el yo poético fuera cobrando seguridad para descifrar, pero es honesto en revelar el pavor que hay en su corazón, en su sombra-tembladera. Así, se pasa a reconocer a su destinatario como “padre mío”, a mi padre, que no necesariamente es el padre biológico o humano de la colectividad, sino la divinidad andina (*Tata Inti, Tata Intillay*), el padre Sol, padre Sol mío —como se invoca en este himno—, un ser que tiene mayor conocimiento que él, quien no despeja el enigma mediante una

respuesta directa, sino fiel a la configuración colectivista andina, construye el conocimiento en forma social. Por ello, no hay una respuesta que cierra, sino un acercamiento para ir develando juntos el enigma.

No enuncia que vienen los cóndores, sino su sombra; porque no es la llegada del animal —sino lo que proyecta—, el mensaje que está oscuro, en sombra. No obstante, pide no temblar: “*¡Ama katataychu!*” (“No tiembles”) (Arguedas, 1984, pp. 36-37), porque observa la llegada de un cóndor con una sustancia o fuerza aún indefinida: “—*Imapaqmi hamun chay sombra/aukikunapa sutipinchu / icha Jesus yawarninpa kamachisqanchu*” (“—¿A qué viene la sombra? / ¿Viene en nombre de las montañas sagradas / o a nombre de la sangre de Jesús?”) (Arguedas, 1984, pp. 36-37). Aún no conoce a qué viene ni de quién es esa sombra, de quién es el mensaje, lo que ratifica el carácter mensajero del cóndor. La sombra se cifra como una voluntad, como un mandato de los dioses.

Hasta aquí podemos observar que los sistemas de codificación son básicamente de colores. Aquí no hay un cóndor que habla, pero sí que transmite mensajes y estos están señalados por lo oscuro. Así se estructuran las divinidades. El *kuntur*, que es como un mensajero, un transportador de la energía de dos posibles poderosos, tal como se proyectan desde el *kay pacha*, los *auki* o Jesús. Los *aukikuna* son las montañas sagradas y Jesús que, si bien pertenece a la religiosidad occidental, en el universo andino ya tiene la categoría de *apu*, de *auki*; es decir, Jesús es un *apu*. Tal como lo ha recordado Martín Lienhard, siguiendo a Núñez del Prado: “La presencia de ‘Jesucristo’ en un canto quechua no debe sorprender: en el panteón surandino, Cristo existe como una divinidad de rango intermedio (*apu*), especializada en las quejas por injusticias sufridas” (Lienhard, 1998, p. 36). En efecto, los *apus* son divinidades intermedias y por encima de ellos está, por ejemplo, el *Tata Inti* y la *Mama Killa*; y debajo de ellas está el *apu* Jesucristo. En tal sentido, hay una mayor proximidad con la comunidad que protege. Los hombres de la tierra consideran que viene su sombra, su presencia viene a nombre de ellos; pero, como veremos, esta intuición no es cierta, ya que mediante la construcción social del conocimiento irá descubriendo el verdadero mensaje.

En efecto, esta técnica de preguntas y respuestas establece el carácter dialógico del poema, tal como precisa Julio Noriega:

[...] el *haylli* (himno) es todo un género que se constituye sobre la base de un discurso dialógico. En este género hablan los dioses, se comunican con el sujeto poético a través de diálogos ritualizados. Este sujeto, como si estuviera realizando un acto ritual, invoca a sus dioses le da cuenta de la realidad. (Noriega Bernuy 2011, p. 129)

Noriega reconoce así la dualidad andina en el diálogo a través de las preguntas y respuestas entre el enunciador y el interlocutor del poema “*Katatay*”. Ello empalma con la cosmovisión andina que se rige por principios como el de la complementariedad; por ejemplo, el *yanantin* donde la interrogante y la respuesta van juntos en el camino del desciframiento del enigma, que en esta parte del poema consiste en saber a qué divinidad pertenece el mensaje y cuál es su significado.

Antes de avanzar en el análisis, es necesario explicar el significado del cóndor para señalar su lugar dentro de la religiosidad andina. En la cosmovisión andina, las divinidades intermedias como los *apus* tienen como mensajero al cóndor, que también posee poderes divinos, pues comunica el *hanan pacha* (mundo de arriba) con el *kay pacha* (mundo de acá). Por ello, el cóndor es considerado hijo del *apu*. Su majestuoso vuelo cuida y gobierna a esta deidad y, para acceder al *apu*, se debe hacer un pago, un ritual andino que permite el acceso respetuoso a sus dominios. Cuando uno sube por allí, surge el cóndor en su vuelo intenso y dominante. Para el contexto del Altiplano, explican Denise Arnold y Juan de Dios Yapita que en esta región se le considera al cóndor como un agente regenerador y destructor (Arnold & De Dios Yapita, 1992, pp. 129-131). Primero, porque es capaz de transformar una cantidad de piedras en una cosecha de papas y puede agarrarlas y “hacerlas encender”; es decir, hacerlas crecer en abundancia, como la difusión de la luz en el suelo. Segundo, porque es capaz de agarrarse los alimentos y agotarlos, esto porque mantiene la dualidad de protección y sanción. También el cóndor es simbolizado como un nido y fuego de la casa, como centro irradiador. Además, el cóndor puede ser una metáfora de aquellas personas que tienen que ver con los procesos de producción y agotamiento de los productos; es decir, encarna a los causantes de la abundancia y la carestía.

También recordemos que, en *Dioses y hombres de Huarochiri*, el cóndor es uno de los animales bendecidos por el dios Cuniraya cuando desesperadamente este busca a Kavillaca. Así, Cuniraya Viracocha se encuentra con el cóndor y con él establece un diálogo esperanzador, por lo que recibe augurios favorables:

Entonces, este Cuniraya Viracocha: “Mi hermana ha de verme, ha de aparecer” diciendo, llamándola y clamando, se alejó del sitio [Anchicocha]. Y se encontró con un cóndor antiguo. Le preguntó al cóndor: “Hermano, ¿dónde te encontraste con ella, con esa mujer?”, “Muy cerca de aquí —le contestó el cóndor— has de encontrarla”. Y Cuniraya le dijo: “Tendrás larga vida. Cuando mueran los animales salvajes, ya sea huanaco o vicuña, o cualquier otro animal, tú comerás de su carne. Y si alguien te mata, ese, quien sea, también morirá”. Así le dijo. (Arguedas, 2007, p. 17)

Entonces, el cóndor es bendecido por una divinidad mayor, alarga su vida y designa la forma de subsistencia. En tal sentido, el cóndor es una divinidad dual y su presencia puede anunciar el bien o puede traer el mal. De allí la duda que tienen los personajes del poema, porque él trae una sombra: “*Kunturpa sombranmi hamuykuchkan*” (“¡La sombra de los cóndores se acerca!”) (Arguedas, 1984, pp. 36-37). La duda (*icha*: “tal vez”) viene a nombre de las montañas o de la sangre de Jesús (“*Icha Jesus Yawarninpa kamachisqanchu*”); pero la llegada del cóndor no es gratuita, sino que trae un mensaje que ellos esperan saber para aclarar la nube temblorosa de su corazón. Aquí el verbo clave es “*kamachiy*”, que significa “orden”, “mandado”, “ley”, “indicar”, “disponer”, que da cuenta de las órdenes jerárquicas impartidas por los *apus* o por otros dioses mayores, porque no es una simple orden de un poderoso, sino que es el mandato divino; por ello, el peso religioso de la orden la vuelve significativa y solemne. Para el caso de Jesús, se menciona que no viene a nombre de él, sino a nombre de su sangre, aquella derramada por Cristo que se sacrifica por los hombres, que da su vida por ellos; por esta razón, se va hacia él con invocaciones, plegarias, quejas, para que pueda ayudar a mitigarla. De esta manera, la sangre de Cristo es significativa por haber sufrido, por escuchar las quejas de los hombres, pero ya converso e instalado en el panteón andino con jerarquía de *apu*. Esta indefinición de saber si pertenece a él o no hace sentir miedo al enunciador (*Manchakunim, taytallay*).

En su indagación, encuentra que el cóndor no viene ni a nombre de los *apus* ni a nombre de la sangre de Cristo (“*Manan yawarchu / manan auki wamanichu*”), sino que viene de una divinidad más elevada: el *Tata Inti* y que no es una sombra la que trae, sino una luz, un brillo: “*Intipa kanchariyinmi kuntur rapranpi hamuchkan*” (“Es el resplandor del Sol que llega en las plumas de los cóndores”) (Arguedas, 1984, pp. 36-37). Sin embargo tampoco es algo esperanzador, que trae alegría inmediata, sino que con su resplandor trae el anuncio de una crisis mayor y al mismo tiempo una convocatoria. De esta forma, opone oscuridad (tiempo malo) a claridad (tiempo bueno); pero, para saltar de un tiempo a otro, se tiene que enfrentar y superar la crisis. No hay un paso gratuito y mecánico, sino que es un resultado de un esfuerzo colectivo; además, se debe sentir la crisis.

Así, aparece el *Tata Inti* con su poder devastador ejecutando esta crisis extrema: “*Intiqa kañanmi, uywakunata, kausayta*”, que en la versión en español expresa: “El Sol quema; quema al ganado, quema las sementeras” (Arguedas, 1984, pp. 36-37); este verso parece representar todo un escenario, el *chawpi*, el que señala, el *tickray*, la vuelta el *pachakutiy*. Señala un estado de tremenda desolación. Un *pachakutiy* se representa mediante la acción del agua o del fuego; de esta forma, el agua puede inundar y desaparecer un pueblo y cerrar un periodo, para que vuelva a surgir otro tiempo. Igual efecto puede tener el fuego, como las erupciones volcánicas o el fuego del campo cuando se quema la hierba para que vuelva brotar. En este caso, es el fuego del Sol el que destruye el *kawsay*, la vida, que presenta una destrucción vasta de aquel dios que debe proteger y que ahora destruye los sembríos y los animales. Este es el comportamiento de las divinidades andinas, ya que muestran su dualidad; por ello, pueden operar cambios drásticos —por ejemplo, el Inti aparece como un dios castigador—. Es como si esta crisis permitiera ver más claramente la situación y luego, con un trabajo colectivo, liberarse de ella. Recordemos que los pueblos de diferentes culturas, cuando entraban en crisis, muchos de ellos acababan matándose, enterrándose, destruyéndose, para que aparezca una nueva vida, un nuevo despertar. Ello lo podemos ver en este verso en forma más clara en su versión quechua, porque el Inti no solo quema los animales, sino algo más extremo: quema la vida (*kawsay*),

como si el dios destrozara esta vida para que brote otra, porque estaba enferma, para lo cual se necesita una “cura cósmica” y una “cura histórica”, como plantea Ranulfo Cavero al conectar el *taqki onqoy* con el *pachakutiy*, relación que contribuye con la explicación de este verso *chawpi*:

La inminencia de la catástrofe cósmica e histórica (que el mito de Pachacuti da cuenta), ahora acelerada por la conquista española y traducida en el Taki Onqoy, fue metaforizada por los nativos en términos de una “enfermedad total” que amenazó diezmar a la población entera, donde las mismas divinidades estaban dolientes y debilitadas, la propia sociedad y el tiempo estaban enfermos. (Melgar y Cavero, 2007, p. 59)

Es el tiempo de crisis donde los elementos se trastocan, donde los dioses poderosos también castigan a los descarriados, por lo que se debe respetar y revitalizar a las *wakas* (las cuales se podían expresar por medio de sacerdotes); además, “el Taki Onqoy no buscaba la recuperación del pasado, más al contrario anunció su transformación y adaptación al proceso histórico nuevo que buscó enfrentar” (Melgar y Cavero, 2007, p. 60). En tal sentido, este es un momento en que el poema se conecta con el movimiento radical de respuesta antihispánica: *taki unquy*. Así, se plantea que: “La lectura de *Katatay* reactualiza la voluntad de *Taky Onkoy*, pero dotando a la figura religiosa de un aspecto político, reafirmando la confianza en la capacidad de acción del ser humano” (Huamán, 1988, p. 107).

En el poema, el dios Inti destruye y quema la vida para hacerla brotar, así como en el campo se quema la maleza, el pasto viejo, que no alimenta ni crece, para que debajo del manto de ceniza pueda surgir una hierba más fuerte, nutrida con las cenizas mismas del pasto viejo. Así, el *Tata Inti* quema la vida vieja para renovarla; es la fuerza de la luz (*kanchay*) la que engendra y alumbra una nueva vida. Por esta razón, lo que trae el cóndor no es el Sol, sino su brillo: “*Manam Intichu, sonqonpa kusiy, qapaq kanchariynillanmi / kundurpa sombra ñawinpi hamuchkan*” (“No es el Sol, es el corazón del Sol, su resplandor / su poderoso, su alegre resplandor / que vine en la sombra de los ojos de los cóndores”) (Arguedas, 1984, pp. 36-37). De la misma manera como no habla de Cristo o Jesús como totalidad, sino de su sangre, ahora habla no del Sol, del *Inti*, sino de su luz,

del resplandor de su corazón. Es del centro de donde brota la luz poderosa que iluminará a los hombres, pero que también puede quemar para que surja otra vida o se produzca una renovación, un cambio drástico. Allí podemos ver que existen dos tipos de brillo que trae el cóndor como mensaje: como sustancia que emite el propio Sol e ilumina, y como brillo que quema y destruye, pero que renueva. El primero está en el saber, en lo cognoscitivo; el segundo reside en el hacer, en lo pragmático. Ambos elementos se encuentran (*tinkuy*) para construir una nueva vida, como se verá al final del poema, donde el mundo danza en alegría.

En efecto, luego del verso *chawpi*, se aclara la sombra en el brillo. Así, en el poema brota otra vida impulsada por la divinidad de la serpiente, *machaqway*, que es hijo del Sol (*Intip Churin*) y aparecen convocando y renovando el sentir y el pensamiento de los hombres. En efecto, la serpiente, el *amaru*, el *Katari*, es una divinidad que está asociada al pensamiento, un ser sabio. El *amaru* es una de las deidades que tiene mayor presencia en el mundo andino y se le atribuye diversas vinculaciones, como la generadora de las lluvias y su desplazamiento contorsionado, y en avance se le asocia con los movimientos sociales. Diego González Holguín registra: “*Amaro. Dragón, Serpiente*” (1989 [1952], p. 24). Explica Ayala Leonardi que:

En la región Anti se adoraba al Amaru por su mansedumbre y enormes proporciones. [...] Dicen que antes los amarus eran de gran fiereza, en cierta oportunidad, uno de estos animales mató a la hermosa hija de una hechicera; esta en venganza, encantó al animal haciéndolo inofensivo. (Ayala Leonardi, 2002, p. 21)

La representación de los movimientos del *amaru* se ve en varios soportes; por ejemplo, en los tejidos, donde el zigzag simboliza el movimiento del agua, de la vida y la serpiente, como dice Margir Gutmann:

Este zigzag está muy difundido en la cultura andina y se llama *q'engo*. A menudo se encuentra con diseños en los tejidos. Simboliza la continuidad de la vida y las corrientes de agua. El *q'engo* es también símbolo de la serpiente. (Gutmann, 1993, p. 248)

También se asocia a movimientos sociales, como explica Juan Rivera:

El *amaru* es una misteriosa entidad ectónica, conocida solo en los Andes del sur del Perú. Suele ser representada con la figura de una enorme serpiente y se cree que es la causa de los grandes desplazamientos de lodo y otros accidentes. El concepto de *amaru* ha adquirido popularidad a partir de personajes históricos que se llamaron a sí mismos con este título: uno de los últimos Incas (Túpac Amaru I), un cacique que organizó una revuelta contra el poder español durante el Virreinato (Túpac Amaru II). (Rivera Andía, 2006, p. 151)

La sangre del *amaru* tiene poderes curativos y de esta forma puede limpiar nuestra sangre: “Los campesinos beben la sangre de las serpientes no venenosas inmediatamente después de decapitarlas, dicen que es un presente de sus dioses y creen que la sangre de la serpiente purifica el torrente sanguíneo humano” (Avenidaño, 1988, p. 388). Esta propiedad de ser una sustancia regenerativa se observa en el poema como una imprecación que formula el enunciador a los hombres para que celebren el amanecer, pero también el significado que se vincula con los movimientos sociales de reivindicación.

Así, advertimos que, luego de la aparición de la serpiente en el poema, el enunciador cambia completamente de tono y asume la fuerza de la serpiente que camina hambrienta en los bosques: “*Orqokunapis, may sacha sachakunapis, / yarqasqa machaqway, Intip churin*”, que en la versión español aclara su accionar: “Dicen que en los cerros lejanos / que en los bosques sin fin, / una hambrienta serpiente, / serpiente diosa, hija del Sol, dorada, / está buscando hombres” (Arguedas, 1984, pp. 36-37). Ahora estamos frente a un enunciador convocante; de esta manera, la serpiente convoca hombres para juntarse y formar una sola fuerza o sombra, como si ella estuviera encargada de hacer cumplir la voluntad de su padre Sol, porque tiene la fuerza y la iluminación que provienen de él, tiene su sangre y sustancia.

Precisamente, lanza una voz convocante para que los hombres puedan levantarse: “*¡Sayay, sayariy! Chay mana chanin kunturpa ñawinta / chaskiy; katatay paywan*” (“¡Levántate, ponte de pie; recibe ese ojo sin límites! / Tiembla con su luz”) (Arguedas, 1984, pp. 36-37). Observemos que, si antes el enunciador pedía no temblar (*ama katataychu*), ahora lanza un llamado intenso a hacerlo,

porque la significación se invierte: si antes era temblar por el miedo, ahora es temblar para el triunfo, temblar con el gran resplandor para celebrar la lucha, para lo cual tienen que estar juntos, unidos, ya que solo de esa forma se puede pasar de una tembladera de miedo a una tembladera de felicidad: “*¡Huñunakuychik, llaqtay runa, / kanchiriywan katataychik!*” (“Formen una sola sombra, hombres, hombres de mi pueblo”) (Arguedas, 1984, pp. 36-37). Ahora se tiene que danzar con la luz que viene de la divinidad andina, del corazón del Sol, enviada por medio del cóndor; por ello, les pide que la reciban, que se envuelvan en esa luz y vivan en ella, pero también deben beber la sangre de la serpiente dios: “*Amaru yawarta upyaychik*” (“Beban la sangre áurea de la serpiente de dios”) (Arguedas, 1984, pp. 38-39). Así como los campesinos que matan las serpientes que no son venenosas para beber su sangre y purificar la suya, de la misma forma pide el yo poético que los hombres beban esta sangre para que ingrese el valor, para que los purifique del miedo, porque en ella está la fuerza de la serpiente, que no es una sangre roja o de otro color, sino es una sangre de oro (*chay qori yawar*). Esta sangre ardiente no solo debe ingresar a los hombres para levantarlos, para mantenerlos de pie y juntos, sino que llega hasta el ojo del cóndor. Recordemos que el poderoso resplandor que sale del corazón del Sol viene en sus ojos — específicamente, en la sombra del ojo del cóndor— y es hasta allí donde se eleva y llega la sangre del *amaru*.

Esta participación colectiva de la euforia convoca la presencia del mito y el rito, en el sentido en que lo explica Limón Olivera:

[...] en el rito se revelan y reviven los mitos a los que aluden y esto únicamente se da en una atmósfera de festividad religiosa en que todo el pueblo participa. Se puede decir que el mito es el aspecto teórico de la religión pues se refiere a la explicación ilusoria del mundo. El rito, por otra parte, es su forma práctica ya que tiene como función transformar al mundo de manera imaginaria. Por medio del mito se actúa mágicamente sobre la realidad. (1990, p. 26)

Precisamente, esto es lo que se observa en el poema: fiesta colectiva para la transformación cósmica del mundo, en la cual se sigue un ritual festivo que involucra al universo vivo.

Esta serpiente es el *amaru* que convoca a los hombres para juntarse, vencer la adversidad y celebrar; no para tragarlos, sino para darles su sangre luminosa, áurea, para que formen una sola gran sombra. Este mecanismo de convocatoria es como si estuvieran juntando pedazos del pueblo que fue desmembrado, como el *Inkarri* que ahora busca unificarse; además, recordemos que el *amaru* es una divinidad del *ukhu pacha*. Hay dos elementos que ayudan a esta hipótesis interpretativa. El *amaru* está asociado a los movimientos de reivindicación, como el caso de Túpac Amaru y el retorno mesiánico del *Inkarri*, quien fue despedazado y que ahora se junta para completarse. De igual forma, la serpiente —hambrienta de justicia— busca a los hombres en cerros lejanos —que serían las estancias—, a los comuneros, a los hombres del ande y en los bosques (recuérdese los movimientos del Gran Pajonal, las rebeliones indígenas, como la de Juan Santos Atahualpa) (cfr. Lienhard, 2008, pp. 51-70), para formar todos juntos un pueblo. Otro elemento básico es la unión entre el movimiento de la naturaleza, el baile, el temblor de la tierra, el temblor del hombre, el temblor del pueblo, todo lo cual connota vida que da cuenta de que están en *kawsay*, están en vida.

Recordemos que la sangre es uno de los elementos fundamentales en el poema. Así, tenemos la sangre de Jesús y la sangre de la serpiente. En el poema, la sangre de Jesús queda postergada; pero se le reconoce su posibilidad de hacer vibrar, de generar movimientos sociales. En el poema, esta sangre no es la que provoca el cambio, sino la sangre de la serpiente, ya que la sangre del *amaru* es la que tiene mayor poder y la que están llamados a beber los hombres para fortalecerse. Además, a Jesús lo ubican jerárquicamente al mismo nivel que el dios montaña. A ambos, Jesús y los *apus*, se les reconoce en el poema su capacidad de hacer temblar; en este caso no son los impulsores. Al contrario de la serpiente, que tiene intensidad para convocar a los hombres y lanzar su sangre a los cielos en señal de victoria; de esta forma, se junta con la sangre de su padre el Sol, que llegará a iluminar y transformar. En tal sentido, la sangre del Sol sería la áurea luz, como es la sangre de la serpiente (ambas de oro); por ello, se declara *Intip Churin* (hijo del Sol), entonces habría una conexión por la sustancia, que suma características simbólicas y referenciales como el color, el brillo, lo ardiente, que

luego se reúnen en el ojo del cóndor, pero sobre todo hay una conexión con su proyecto de sembrar la luz y la alegría.

Justamente, en el ojo del cóndor se produce un *tinkuy* de sangres: una que viene del *hanan pacha* enviada por el Sol y la otra que proviene de la tierra, del *kay pacha*, enviada por el hijo, el *amaru*. Las dos tienen la misma naturaleza, ya que poseen el color del oro, su brillo; este metal precioso alude a la divinidad alta de los Andes, que es el Sol. Estas dos fuerzas hacen emocionar a los cielos y los hacen bailar: “*Cieluta huntanmi, tusuchinmi*” (“Carga los cielos, los hace danzar”) (Arguedas, 1984, pp. 38-39). Qué cosa es el cargarse los cielos, sino llenarse de nubes negras que están propensas a desatar la tempestad; eso es cargar los cielos, pero ya no con un sentido de desastre, muerte o castigo, sino de triunfo, de ahí el baile, porque viene la fertilidad con la humedad y luego la abundancia. Las nubes cargadas representan la felicidad; de esta manera, el *puyu* de los primeros versos, que simbolizaba la sensibilidad turbada del pueblo o de las mujeres, ahora al final del poema sería *yana puyu*, las nubes negras que tiemblan de felicidad, que combaten el *chaki*, el *kañay*, lo seco y el fuego que representan las crisis. Ahora con la lluvia aparecerá el tiempo nuevo, el verdor de los campos y la fiesta en los corazones de hombres y del pueblo.

Esta es la sangre que engendra. Aquí se desarrolla una figura sumamente compleja: la tierra que fecunda a los seres del *hanan*. Es común ver cómo los dioses engendran la vida de arriba hacia abajo; por ejemplo, el *illampu* (el rayo) que conecta el *hanan* con el *hurin*, el *hanan pacha* con el *kay pacha*, como si bajara para fecundar. Otro caso es la lluvia, que llega, humedece la tierra, abre la semilla, engendra y brota la vida. La sangre, como sustancia engendradora, va de la tierra a los cielos, del *kay pacha* al *hanan pacha*. Llega al ojo de los cóndores, que son los seres intermediarios; pues en sus alas y en la sombra de sus ojos llega la luz que ilumina al hombre. Ahora esta sangre engendradora, hirviente, sangre en movimiento, llega a los ojos de los cóndores. Eso es lo que hace desatar un movimiento en el cielo que desencadena la creación y la vida. Así como hay un movimiento en la tierra de tal dimensión que llega a replicar en el cielo, donde se encuentra el creador, el ser que es capaz de parir y crear, como *Pachakamac* o

*Wiraqucha*, también de la tierra surge un rayo de sangre hirviente, que asciende al cielo, en un *tinkuy* sanguíneo; y ya que la sustancia que contiene es de brillo, es como si, dentro del sentir andino de la reciprocidad, del gran *ayni*, vuelve la sangre a su origen, mostrando una circularidad increíblemente regeneradora.

Con ello todo está en *katatay*, todo está en *tusuy*, en temblar el cuerpo en el sentido de danzar. Así danzan los pueblos, los hombres, los dioses, los cielos; todo el mundo (*tiqsi-muyu*) está en movimiento (*muyuy*), hasta las nubes (*puyi*), que antes hacían temblar porque no se miraba claro y que ahora son las que cargan el cielo y lo hacen danzar. Estas danzas rituales recuerdan los tiempos en que los *runas* salían a espantar la enfermedad, porque con danzas y cantos también se cura. También recuerdan los rituales para espantar las heladas o la sequía: “Se organizaban procesiones en que los participantes armados tocaban tambores y lazaban gritos de guerra para espantar la sequía y la helada que amenazaban más al maíz que a los demás cultivos. Sacrificio de llamas, ayuno, ofrendas de agradecimiento y demanda de favores futuros eran parte de la cosecha” (Murra, 2014, p. 150). Danzas que guerrear contra la adversidad.

La idea de la conmoción social o del levantamiento en la tradición poética está representada en *sayariy*, *hatariy* (pararse, estar de pie, levantarse), vinculado a un despertar (*rikchariy*), a un grito (*qapariy*), a un parir o nacer (*paqary*), que es llamar a viva voz, a una nueva vida; tal como se convoca en el poema: “*Sayay, ¡sayariy!*” (“Levántate, ¡ponte de pie!”). Pararse para caminar y juntarse (*huñuy*), reunirse para “*qapariyta kachaykuy*” (empezar a gritar) y danzar (*tusuy*), todo ello para llegar a un amanecer tal como cierra un poema: “*Paqariy, taytay, vida, runachallay runa, / ancha kuyana*” (“Crea tú, padre mío, vida; / hombre, semejante, mío, querido”) (Arguedas, 1984, pp. 38-39). Esta idea del himno y del grito fue advertida por Alberto Escobar como una característica de los poemas de Arguedas:

Es así como estos poemas pueden ser tenidos por *himnos* que en su oración decantan la fuerza del testimonio y el *grito* contra el tiempo: la voz rueda de sus páginas se instala en una curva que avanza desde el periodo legendario y se aventura en el porvenir, con manifiesta voluntad de historia. (Arguedas, 1972, p. 11; resaltado nuestro)

En efecto, es un himno, como el propio Arguedas llamó a este poema; pero también es un grito de liberación frente a los temores que viven en su corazón por la luz que trae el cóndor y por la sangre de la serpiente dios. Así, el poema se ubica dentro del contexto cósmico-social y que busca un *kuti*, una vuelta o *pachakutiy* (una vuelta de mundo) donde la fuerza mítica es notoria.

Esta es la invocación que formula el hablante lírico al levantamiento, que tiene distintas dimensiones semánticas. Una primera es la mecánica y simbólica: simplemente dejar de vivir de rodillas, dejar el sufrimiento y la opresión, pasar de este estado a otro donde el hombre se pone de pie y enfrenta los problemas; pues cuando está de rodillas, no tiene voz, no puede gritar, solo tiene silencio y sometimiento. Por ello, cuando se pone de pie, recién puede gritar. Aquí la imagen del árbol (*sacha*) es fundamental, ya que está de pie y tiene movimiento. Esta imagen del árbol es la que debe estar en el hombre: pide moverse como los grandes árboles, moverse junto a ellos y empezar a gritar, porque el grito es una liberación, retomar su palabra reprimida como su ser. Este es el segundo significado, que es más social: el levantamiento, que es el movimiento inmediato y secuencial después de ponerse de pie. El levantamiento de las comunidades en el Perú tiene una larga historia, y estos han acabado muchas veces en masacres, pero las otras acabaron en estallante alegría.

En el poema, hay dos seres que alimentan la vida de los hombres: la serpiente y el Sol, ambos con sustancias poderosas. El Sol tiene su luz que nos envía de la parte más pura, del centro de su corazón. El mensajero que trae su luz de lo alto, en sus alas, es el cóndor. Por su parte, la serpiente tiene como sustancia poderosa su sangre hirviente. Estas dos sustancias (luz y sangre) están marcadas por la intensidad y permiten orientar y nutrir el movimiento de los hombres andinos, porque el poema está hablando del pueblo indio.

En sus desplazamientos se encuentran sonidos en movimiento (*yllu*) y sonidos luz. Hay luz y color en los desplazamientos. La sangre en su paz, su sonido es armonioso. Este sonido armonioso se rompe por el movimiento convulso del baile cuando la sangre se enfurece, hierve o grita. En el mundo andino, hay

movimientos de luces y colores y estos tienen un sonido. El arco iris, que es la refracción de los colores; la *illa*, que es trueno y sonido; el rayo, que es el trazo; y el relámpago, que es el haz de luz, una candela voladora. Curiosamente, el color áureo de esta candela es el que tiene ahora la serpiente: su sangre es áurea. Hay pues movimiento, sonido, color, que por momentos se vuelve turbulento. Cuando el hombre se pone de pie, todo está iluminado, la sombra misma es una luz enviada desde el corazón de la divinidad. Por esta razón, la serpiente se constituye en un componente cultural simbólico puesto que activa un discurso mítico que fortalece los lazos de una comunidad.

La sangre, tanto en el mundo andino como en otras culturas, tiene diversos símbolos y es un elemento recurrente en la obra de Arguedas. Por ejemplo, en el poema dedicado a Guayasamín, encontramos a “*yawar qapariq*” (sangre que grita) como personificación de un ser que es capaz de protestar. En su novela *Los ríos profundos* está el enunciado “sangre hirviente”; en este caso, la sangre está vinculada a Jesús, que es la sangre que queda relegada y que puede tener colores (como en el poema): puede haber una sangre roja, pero también una sangre áurea, ya que el color tiene un significado en el mundo andino. Así, el rojo en el Ande es un color asociado a la madre tierra, a la fertilidad; por ejemplo, cuando se quería asegurar la cosecha de las papas, se sacrificaba una llama y, con su sangre, eran bañadas las semillas escogidas (Murra, 2014, p. 148); o cuando la tierra tiene este color: “Se cree que la tierra roja y fangosa, como la sangre de las mujeres agarra a la semilla-guagua y la fertiliza” (Arnold & De Dios Yapita, 1992, p. 145). Las mismas mantas, las *istallas*, cuanto más rojas, más agradables a la *pachamama*, a la madre tierra. Además, el rojo también está vinculado a la guerra, pero no solo en el sentido bélico, sino como la “semilla que guerrea”, que hace perdurable la vida andina con toda su identidad.

Sin embargo, en el poema hay otro color de la sangre: *qory yawar* (sangre de oro), cuyo color próximo es el amarillo (*q'illu*), que en el mundo andino está vinculado con los dioses, a los *awichus*, a los abuelos y mantienen una orientación masculina, pues se le relaciona con la luz del Sol (color de oro, amarillo). Como

el caso de las plantas (como el maíz o el trigo), de allí que simbolice el poder: beber la sangre de oro de la serpiente, en tanto hija del Sol, da cuenta de que están unidos por el vínculo sanguíneo y simbólico, pues son del mismo color, vienen de la matriz fluyente del Sol, lo que implica recibir el *kamak*, la fuerza raigal de sus dioses. En tal sentido, beber su sangre es beber sus principios, su cultura, su mundo y seguir siendo alimentados por la fuerza divina, como en el *Taki Onqoy*, donde la fuerza de los dioses ingresaba al cuerpo de los hombres para desde allí operar el retorno del tiempo antiguo y bueno.

Uno de los momentos fundamentales del poema es el *tusuy* (danzar), que se junta con el *katatay* (temblar) y *kuyuy* (mover), que de alguna manera se unifican en la danza, porque la voz poética pide temblar con el gran resplandor, moverse con los grandes árboles de la selva y danzar con los cielos cargados. Esta idea del movimiento y la danza está en la inspiración del poema, confiesa Arguedas:

*Ñoqa, José María Arguedas, Puquio Chaupi ayllu runa, kay hayllitakita qellqarqani, Ishua llaqta wawqey kunata taksa wasichanpi Virgen Cocharcas visperanta tusuyta qawaykuspa. Ñuqapas tusuchaykurqani, takichaykur qanitaq, Ishua sumaq wawqeykunawan; kimsa punchao Sitimbre killapi, Pueblo Libripi, kay hatun llaqta Limapi.*

[Escribí este himno luego de haber visto bailar a mis hermanos, hijos del pueblo de Ishua residentes en Lima. Bailaron en una pequeña habitación de adobes y techo de totora, en el canchón de la av. Sucre 1188, Pueblo Libre, el 3 de setiembre de 1965.] (Arguedas, 1984, pp. 38-39)

En la relación entre texto y contexto podemos apreciar el movimiento de la danza que hace temblar a la tierra, que convoca y hace unir, donde los espectadores existen; así Arguedas cuenta en una nota que también danzó y cantó con los hermanos de Ishua en esa pequeña casita (*taksa wasicha*). Luego de ver y vivir esta unión, escribió este poema. De esta forma, la danza transformadora que viene del zapateo, que hace temblar a la tierra, la conduce al poema.

### ***Tukuy* (conclusión)**

El poema “*Katatay*” esta asistido por una dualidad: lo oscuro, como el *puyu*,

la sombra, lo negro de sus ojos, y ello tiene diversas transformaciones, porque una sombra puede significar el temor cuando no se sabe o el soporte de la luz o el momento de más alta fortaleza, como cuando se juntan todos los hombres en una sola gran sombra; el otro par complementario es lo resplandeciente, lo que implica que hay momentos de oscuridad, pero también existen momentos luminosos donde se recomponen los órdenes destruidos en las crisis. Es más, en lo negro es donde vive el resplandor, tal como se observa en el poema cuando la gran luz del Sol viene en la sombra de los cóndores, en lo negro de sus ojos, y es en ese mismo lugar sensible donde llegará la sangre luminosa y ardiente del *amaru* convocante y liberador.

En esta tembladera del mundo (*katatay*), se conciertan varios elementos: el *taki onqoy*, danza posesiva para curar el mundo enfermo; el danzante de tijeras o *danzak*, para estimular el movimiento de cuerpos colectivos; el *Inkarrí* que trae el retorno de los tiempos quebrados y reprimidos que empiezan a convocarse y unirse, tiempos viejos que rejuvenecen; el *tusuy*, la danza para vivir y cambiar, para envolver el mal tiempo y lazarlo con sus movimientos intensos, soltando la mala energía; y *yawar* o la sangre como fuerza impulsora, como luz y alma del Sol. Además, hay un fuerte componente religioso de los *apus* (dioses andinos), como el *Tata Inti*, la *Mama Killa*, el *kundur*, el *amaru*, todos convocados y que convocan para que el pueblo se junte y transforme el mundo, para que la alegría empiece a poblar los múltiples rostros del pueblo indio. En tal sentido, este poema es un enorme canto al pueblo transformador, al reconocimiento de su voluntad por unirse; pero, a la vez, es un himno a la vida andina y a toda forma de vida limpia que se carga de colores y músicas para avanzar y sentir un *allin kawsay*, un buen vivir. Para llegar a todo esto, se tiene que operar un *pachakutiy*. Por ello, la transformación se anuncia siempre como un día resplandeciente, como un día singular donde se produce el *pachakutiy*, donde todo el mundo danza: los dioses, los cielos, los hombres, la candela, los árboles, todos configurando una libertad festiva.

### **Agradecimientos**

Esta investigación estuvo auspiciada por el Vicerrectorado de Posgrado e

Investigación de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y corresponde al proyecto titulado “Representación del *Pachakutiy* en la poesía quechua peruana contemporánea. José María Arguedas, Kilku Warak’a, César Guardia Mayorga, Eduardo Ninamango Mallqui, Dida Aguirre” (2016). Grupo de Investigación Estudios Andinos de Interculturalidad: quechua-aymara (ESANDINO)

## Notas

- 1 En la primera edición se incluyeron seis poemas y llevó el título de *Katatay y otros poemas. Huc jayllucunapas* (1972); luego, en las ediciones posteriores, se sumó el poema “*Qollana Vietnam llaqtaman / Ofrenda al pueblo de Vietnam*” (traducido por Alfredo Torero y revisado por José María Arguedas) y el título de esta compilación de poemas queda solo con el nombre de *Katatay*. Actualmente tenemos reunidos 18 poemas.
- 2 Un primer acercamiento a este intenso poema quechua se encuentra en mi libro *José María Arguedas. Urpi, fieru, quri, sonqoyky. Estudio sobre la poesía de Arguedas* (Mamani, 2011, pp. 111-125).

## Referencias bibliográficas

- Arguedas, J. M. (1984). *Katatay*. Lima: Horizonte.
- Arguedas, J. M. (2007). *Dioses y hombres de Huarochirí. Narraciones quechuas recogidas por Francisco de Ávila* (traducción de José María Arguedas). Lima: Universidad Antonio Ruiz de Montoya.
- Arnold, D. y De Dios Yapita, J. (1992). Sallqa. Dirigirse a las bestias silvestres en los andes meridionales. En D. Arnold, D. Jiménez y J. de Dios Yapita (eds.), *Hacia un orden andino de las cosas* (pp. 175-212). La Paz: HISBOL, ILCA.
- Avendaño, Á. (1988). *La rebelión de los mallkis: medicina popular quechua*. Lima: Antawara.
- Ayala Leonardi, F. de M. (2002). *Aportes para un diccionario mitológico andino*. Huancayo: Universidad Nacional del Centro del Perú.
- Cerrón-Palomino, R. (1994). *Quechua sureño. Diccionario unificado*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- Cerrón- Palomino, R. (Ed.). (2014). *Arte y vocabulario en la lengua general del*

- Perú/ Anónimo* [1586]. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero.
- Escobar, A. (1972). Presentación. En José María Arguedas, *Katatay y otros poemas. Huc Jayllicunapas* (pp. 9-11). Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Espino, G. (2012). La poesía de José María Arguedas. *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 21, 23, 21-38. Recuperado de: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/download/106/194>
- González Holguín, D. (1989 [1952]). *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada Lengua Qquechua o del inca*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Gutmann, M. (1993). Visión andina del mundo y conceptos religiosos en cuentos orales quechuas del Perú. En H. Urbano (Comp.), *Mito y simbolismo en los andes. La figura y la palabra* (pp. 239-258). Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- Huamán, M. Á. (1988). *Poesía y utopía andina*. Lima: Centro de Estudios y Promoción de Desarrollo-Desco.
- Larrú Salazar, M. (2003). La utopía posible en la poesía de Arguedas. *Lhymen*, 2, 63-71.
- Lienhard, M. (1998). Pachacutiy taki: canto y poesía en la transformación del mundo. *Oralidad. Lengua, identidad y memoria de América*, 9, 30-41. Recuperado de [http://www.lacult.unesco.org/docc/oralidad\\_09\\_30-41-pachakutiy-taki.pdf](http://www.lacult.unesco.org/docc/oralidad_09_30-41-pachakutiy-taki.pdf)
- Lienhard, M. (2008). *Disidentes, rebeldes, insurgentes. Resistencia indígena y negra en América Latina. Ensayo de historia testimonial*. Madrid: Iberoamericana, Vervuert.
- Limón Olivera, S. (1990). *Las cuevas y el mito de origen: los casos inca y mexicana*. Ciudad de México: Dirección General de Publicaciones.
- Lira, J. A. y Mejía Huamán, M. (2008). *Diccionario quechua-castellano. Castellano-quechua*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- López-Baralt, M. (2011). *El Inca Garcilaso, traductor de culturas*. Madrid: Iberoamerica, Vervuert.

- Mamani Macedo, M. (2011). *José María Arguedas. Urpi, fieru, quri, sonqoyky [Tu corazón es de fierro, de oro de paloma]*. Lima: Petroperú.
- Melgar, A. y Cavero, R. (2007). *El Taki Onqoy*. Lima: Altazor.
- Murra, J. V. (2014). *El mundo andino. Población, medio ambiente y economía*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Noriega Bernuy, J. E. (2011). *Escritura quechua en el Perú*. Lima: Pakarina Editores.
- Noriega Bernuy, J. E. (2012). *Caminan los apus. Escritura andina en migración*. Lima: Pakarina Editores, Knox College.
- Rivera Andía, J. J. (2006). Mitología en los andes. En A. Ortiz Rescaniere (Ed.), *Mitologías amerindias* (pp. 129-176). Madrid: Trotta.

# **Negritud, oralidad y carnaval en la narrativa afrodescendiente peruana del siglo XX (Gálvez Ronceros, Martínez y Charún-Illescas): hacia la conformación de un corpus autónomo**

Negritude, Orality and Carnival in the Twentieth Century Peruvian Afro-Descendant Narrative (Gálvez Ronceros, Martínez and Charún-Illescas): Towards the Formation of an Autonomous Corpus

**Américo Mudarra Montoya**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

Contacto: amudarram@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-8008-7251>

## **Resumen**

La presente investigación aborda la obra de los tres principales referentes de la literatura afrodescendiente producida en el siglo XX en el Perú: Antonio Gálvez Ronceros (*Monólogo desde las tinieblas*), Gregorio Martínez (*Canto de sirena*) y Lucía Charún-Illescas (*Malambo*). Se propone analizar la obra en conjunto de estos tres autores con el objetivo de establecer los rasgos comunes que comparten. Se realiza un análisis comparativo de las estrategias discursivas y lingüísticas empleadas en estas obras que, en conjunto, comparten el objetivo común de problematizar las representaciones tradicionales del sujeto afroperuano por medio de una toma de conciencia lingüística de la naturaleza del objeto literario. Asimismo, se considera la importancia que tiene la tradición de la cultura cómica popular en las formas de la literatura carnavalizada descrita por Bajtín, en los universos ficcionales de las obras de estos autores, y no solo en la obra de Gregorio Martínez, como tradicionalmente se ha afirmado.

**Palabras clave:** Antonio Gálvez Ronceros; Gregorio Martínez; Lucía Charún-Illescas; Narrativa peruana; Literatura afrodescendiente; Negritud; Oralidad; Carnaval; Identidad

## **Abstract**

This research deals with the work of the three main references of Afro-descendant literature produced in the 20<sup>th</sup> century in Peru: Antonio Gálvez Ronceros (*Monólogo desde las tinieblas*), Gregorio Martínez (*Canto de sirena*) and Lucía Charún-Illescas (*Malambo*). It is proposed to analyze the work together of these three authors in order to establish the common features they share. A comparative analysis of the discursive and linguistic

strategies used in these works is carried out. Together, these three works share the common goal of problematizing the traditional representations of the Afro-Peruvian subject through a linguistic awareness of the nature of the literary object. Likewise, the importance of the tradition of popular comic culture, under the forms of carnivalized literature described by Bakhtin, is considered in the fictional universes of the works of these authors, and not only in the work of Gregorio Martínez, as traditionally it has been affirmed.

**Keywords:** Antonio Gálvez Ronceros; Gregorio Martínez; Lucía Charún-Illescas; Peruvian Narrative; Afro-Descendant Literature; Negritude; Orality; Carnival; Identity

Recibido: 17.04.19

Aceptado: 23.09.19

## Introducción

El presente trabajo propone, esencialmente, que las obras de Antonio Gálvez Ronceros (*Monólogo desde las tinieblas*), Gregorio Martínez (*Tierra de caléndula y Canto de sirena*) y Lucía Charún-Illescas (*Malambo*) constituyen una reflexión sobre la identidad afrodescendiente con base en la textura lingüística que emplean y la utilización del humor carnavalizado al que recurren. En los tres casos, dichos rasgos formales son esenciales para demarcar la identidad de los personajes. Cada obra, en tal sentido, establece combinaciones distintas de una serie de elementos similares. Estos rasgos singulares permiten establecer un corpus de textos que siguen ciertos patrones comunes y encuentran un propósito similar en el cuestionamiento de las estructuras de poder que someten a los sujetos afrodescendientes. Por ello, se puede hablar de una tradición de literatura afrodescendiente que constituye, en palabras de Antonio Cornejo Polar (1989), un sistema autónomo siempre en litigio con la literatura oficial y en abierta polémica con el canon literario. En este marco, es vital identificar los rasgos que diferencian a esta narrativa de producciones literarias anteriores.

Para explicar adecuadamente estas ideas, el desarrollo se encuentra dividido en cinco apartados. En el primero se ofrecen algunos de los rasgos comunes que caracterizaron la representación del sujeto afrodescendiente en

la narrativa de Enrique López Albújar, antecedente indiscutible de la tradición estudiada en este trabajo. El propósito es evidenciar de qué forma el cuerpo define la identidad del sujeto afro representado en estas obras. Así, la caracterización del sujeto se acerca a lo que Marcel Velázquez (2005) ha definido como sujeto esclavista: un individuo determinado por una sexualidad exacerbada que provoca simultáneamente, según su género, deseo (por sus mujeres) y rechazo (hacia los varones), que son vistos como una amenaza para las mujeres blancas de la casa familiar. Aunque Velázquez estudia la obra de autores del siglo XIX, el esquema que propone se adecua a la estructura de sentido que impera en *Matalaché* (1973 [1928]) de Enrique López Albújar.

En el segundo apartado, el análisis se concentra en la primera edición de *Monólogo desde las tinieblas* (1975) de Antonio Gálvez Ronceros (2017). En este caso, el estudio expone dos directrices de este conjunto de relatos. Primero, se observa la manera en que Gálvez Ronceros construye la voz del sujeto afrodescendiente y la dota de una verosimilitud basada, principalmente, en el manejo del sonido. La voz de los personajes “suenan” de manera similar a la vida real. Con esta obra de Gálvez Ronceros (2017) se consigue la representación de la oralidad del habla afrodescendiente (Cuba, 1999). En tal sentido, no solo se representan a los personajes, sino también su forma de hablar. Según varios autores (Cuba, 1999; Espino, 2010; Terán, 2008; Vich & Zavala, 2004), la representación de la oralidad supone, aunque sea indirectamente, un gesto político que debe ser considerado en el análisis. Asimismo, representar la voz del otro subalterno implica también asumir una posición respecto al poder (Vich & Zavala, 2004). La obra de Gálvez Ronceros, entonces, establece un posicionamiento respecto al discurso hegemónico sobre los afrodescendientes. Por otro lado, algunos de los relatos de *Monólogo* recurren al uso de un humor carnavalesco, que remite al universo de la cultura cómica popular que se asienta en prácticas ancestrales, como sostiene Mijaíl Bajtín (1988) en su clásico *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Estas referencias populares ya han sido estudiadas, parcialmente, por Víctor Quiroz (2013). Para el estudioso, la mayoría de los relatos recurren al uso de destronamientos, profanaciones y el uso de un lenguaje abiertamente obsceno

y popular. Estos rasgos que pueden observarse en varios relatos definen una forma distinta de representación del sujeto afrodescendiente.

En el tercer apartado se estudia la novela *Canto de sirena* (1979 [1977]) de Gregorio Martínez. El análisis considera tres variables. Las dos primeras inciden en la representación del lenguaje oral del sujeto afrodescendiente y los vínculos que la novela establece con la tradición cómico popular. De forma similar a Gálvez Ronceros, en esta novela existe un esfuerzo narrativo por capturar la voz del sujeto de color. La novela de Martínez tiene como eje de enunciación a su protagonista, Candico (Candelario Navarro), y parodia, abiertamente, una serie de discursos, el religioso y el científico especialmente. Asimismo, reconstruye el tópico de la historia de vida que constituye uno de los motivos centrales de las narraciones realistas (Levin, 1974). Esta representación de la oralidad se complementa con el uso de un humor de rasgos carnalescos. Son comunes también, en esta novela, al uso de elementos del realismo grotesco que postula Bajtín (1988). El cuerpo y lo escatológico constituyen los ejes de una visión rural del mundo que observa la realidad desde una perspectiva otra. Como se sabe, lo escatológico forma parte de la cultura popular y posee una significación que, aunque es histórica y se activa según los diferentes contextos que la enmarcan, arraiga en tradiciones ancestrales (Laporte, 1998; Werner, 2013). En la novela de Martínez, este elemento es esencial para definir un tipo de sujeto que se sabe distinto y, a partir de su singularidad, replantea las coordenadas de la realidad, que desemboca en una historia otra, donde las representaciones hegemónicas que sustentan la autoridad y el poder sobre lo negro quedan suspendidas o cuestionadas. Estos dos componentes, como han señalado Milagros Carazas (1998) y Gloria Macedo (2008), definen un tipo de narrativa que desborda la tipología de novela testimonial y problematiza el estatuto narrativo de la novela misma.

En el cuarto apartado se analiza la novela *Malambo* de Lucía Charún-Illescas (2001). Esta obra, aunque cronológicamente pertenece a otro momento de la narrativa peruana, posee rasgos comunes con las obras de Gálvez Ronceros y Martínez. No se trata solo de la representación de personajes de color. La

novela de Charún-Illescas incorpora también, aunque en menor escala, elementos de la oralidad y del universo carnavalesco afro. De forma más específica, en *Malambo* operan elementos que pertenecen a la novela polifónica, definida según los parámetros de Mijaíl Bajtín (2012), que —como señala el teórico ruso— arraiga en las formas del diálogo socrático, la sátira menipea y el carnaval. Una de estas nociones es el “umbral”, que en la novela de Charún-Illescas resulta de suma importancia porque permite definir el universo representado y problematizarlo. Asimismo, en esta novela es recurrente la alusión al cuerpo como componente esencial de la identidad de los sujetos de color. En algunos pasajes, la representación corporal posee alusiones al realismo grotesco planteado por Bajtín. Se trata de corporalidades excesivas, cuyas dimensiones aparecen erotizadas o constituyen una “agresión” para los sujetos blancos en la narración. Dentro de esta perspectiva, la posición de la mujer afrodescendiente es crucial, ya que, en la novela, ella es uno de los seres que conserva la tradición ancestral. Estos elementos confluyen en el proyecto narrativo de Charún-Illescas, cuyo principal objetivo consiste en insertarse en el discurso histórico y construir un posicionamiento que problematice la versión oficial. La apuesta de la narradora es más ambiciosa que la de sus predecesores. En su caso, no se trata de crear una visión alternativa, sino de deconstruir y reconstruir la versión oficial a partir de una perspectiva inédita, que considere elementos de la tradición africana y afroperuana.

Por último, en la parte final de este trabajo, se sintetizan las ideas centrales de la investigación. A modo de conclusiones, se establece que es posible definir elementos compartidos en la obra de estos tres narradores que van más allá de la representación de los sujetos de color. Dichos aspectos compartidos son, básicamente, dos: la representación de la oralidad y la presencia de elementos de la cultura cómico popular carnavalizada, o derivados de ella como la noción de “umbral”. En cada una de las obras estudiadas, la presencia de estos elementos confluye en un propósito de índole político, ya que, a su manera, intentan problematizar la representación del sujeto de color, así como los discursos sociales que han justificado su sometimiento. Las discursividades con las que se establece una relación dialógica (Bajtín, 1991) varían según cada una

de las obras. En Gálvez Ronceros, el discurso racista, que ha validado prácticas de discriminación y violencia, es puesto en cuestión innumerables veces por medio del humor popular. En Martínez, por otro lado, los discursos religioso y científico son parodiados desde una perspectiva que empodera al sujeto de color. En Charún-Illescas, el discurso histórico es fracturado de forma deliberada con el propósito de reformularlo desde una perspectiva que pondere elementos de la historia otra. En los tres casos, existe un propósito emancipatorio que puede constituirse en un factor clave de cohesión. De tal forma, parece ser conveniente considerar estas tres obras dentro de un corpus coherente que, a raíz de su manejo deliberado de la oralidad, lo carnavalizado y del elemento político, plantean, en palabras de Antonio Cornejo Polar (1989), un sistema literario propio.

### **1. Las representaciones tradicionales de los afrodescendientes: los vestigios del sujeto esclavista en *Matalaché* (1928)**

La principal novela de Enrique López Albújar, *Matalaché* (1928), propone una serie de elementos que, de alguna forma, son una reiteración del imaginario estético-político que predominó en las producciones discursivas decimonónicas. La descripción del sujeto afrodescendiente que plantea esta obra se enfoca en su sexualidad como un aspecto esencial de su identidad. El sexo, como rasgo distintivo del sujeto de color, aparece representado constantemente, aunque varía según el género de los personajes. Para el caso de los personajes femeninos, la sexualidad es configurada como una potencia exacerbada e incontenible que aflora, casi de forma espontánea, en cada uno de sus gestos: de algún modo, se asienta en su piel. En el universo de la novela, el rechazo del varón afrodescendiente o su capacidad para contener sus deseos son desestimados en su representación, debido a que nunca es visto, por lo personajes blancos, como una amenaza para sus mujeres. Dentro de la realidad que imagina la novela, una atracción de ese tipo resulta impensable.

Según Marcel Velázquez (2005), la ambivalencia, asentada en la variable de género que determina el trato de los sujetos de color, es una de las claves para comprender de qué manera el siglo XIX convivió con los sujetos afroperuanos. Como señala el estudioso, esta relación determinó un esquema narrativo y una

tabla de valores que se mantuvo vigente, incluso, en las primeras décadas del siglo XX (p. 37). Por ello, no resulta extraño que la novela de López Albújar haya interiorizado, en cierto sentido, este imaginario y lo reproduzca en la lógica de su trama narrativa. Si se observa con detenimiento, en el impensable deseo de la mujer blanca por el sujeto afro se erige el quid de la novela. En efecto, sin este tabú *Matalaché* perdería buena parte de su tensión narrativa y su carga dramática se vería mermada drásticamente.

No obstante, sería errado considerar que esta novela reproduce de forma literal el esquema ideológico del sujeto esclavista, aunque conserve algunos de sus términos. La sexualidad que aparece remarcada en la novela de López Albújar produce simplemente el deseo por la mujer, pero el otro polo —el rechazo y la percepción del negro como peligro para la mujer blanca— es inexistente. Como ya se ha señalado, dicha reformulación tiene que ver con lo impensable de esta unión en la economía ideológica de la novela. En algunos pasajes se puede observar cómo, en los términos de su potencia sexual, se juega la identidad del sujeto afro y de qué forma es inexistente esa contención o esa prevención sobre el varón ya que simplemente su campo de acción se reduce a individuos de su misma raza. La “tentación” de la mujer blanca, por ende, simplemente no es una posibilidad en el mundo representado en la novela. Así, en la novela se afirma que “es fama que entre sus esclavos tiene usted uno para eso del juicio que ni mandado a hacer. Un garañón capaz de apechugar con todas las criadas de la ciudad en una noche” (López Albújar, 1973, p. 13). Queda claro, entonces, puesto que lo negro se define por su potencia sexual que linda con lo animal, con lo salvaje y, como corolario, con la naturaleza, que *Matalaché* no es un hombre instruido ni sensible, es un *garañón*. Remarquemos que estamos siempre en la perspectiva de la clase dominante (la cita es parte del diálogo inicial entre Baltasar y Juan Francisco).

El otro aspecto, el deseo que provoca la mujer afro en sus amos, está ya perfilado desde el inicio de la novela. En efecto, el suceso inicial, que da inicio a la narración, es la visita de Baltasar Rejón de Meneses, quien tiene como propósito amancebar a Rita, su criada mulata, con *Matalaché*, a raíz de la insistencia de la señora de Rejón. La esposa de Baltasar ve a la esclava como una tentación, un

peligro para la estabilidad de su matrimonio y, tal vez, para la futura repartición del legado familiar: “—Ciertamente, pero es que nunca faltan tentaciones hasta en la propia casa. / —¡Ah! ¡Esas teníamos! Luego hace bien su esposa en quitárselas de encima. No puede ser más loable su propósito” (López Albújar, 1973, p. 14). Sin lugar a dudas, se observa cómo el aspecto sexual, su potencia, es determinante en la configuración identitaria de los sujetos afrodescendientes, desde el punto de vista de la clase hegemónica en la novela. Así, en el mundo posible que configura esta novela, los únicos que tienen voz —con excepción de Matalaché que, desde su posición de mulato instruido, cuestionará esta identificación, pero de manera ambivalente—, son los sujetos blancos. En este caso, voz y agencia se identifican: habla y poder serán los pilares de una narrativa que reflexiona a partir de las ruinas de una serie de imágenes que, para su época, habían perdido gran parte de su fuerza persuasiva.

## **2. Oralidad y elementos del carnaval en *Monólogo desde las tinieblas* (1975)**

A diferencia de la obra de López Albújar, la narrativa negrista de Antonio Gálvez Ronceros (Orihuela, 2009) acometió de una forma diametralmente distinta la representación del sujeto afrodescendiente. Desde su primera incursión en la narrativa peruana, con su libro de relatos *Los ermitaños*, Gálvez Ronceros (1962) se propuso no centrarse solo en la representación de los espacios y los sujetos de la zona rural, sino formular un tipo de aproximación que pusiera en primer plano el rescate de la oralidad de esos hablantes. Esta propuesta estética únicamente se esboza en ese primer libro. Los relatos que componen dicho conjunto se centran en la representación de los sujetos mestizos de la costa peruana. No obstante, la campiña, escenario crucial en el segundo libro de Gálvez Ronceros, ya constituye un espacio relevante para la sucesión de las anécdotas. Entre los cuentos de esa ópera prima destaca “Joche”, uno de los más sobresalientes de la narrativa peruana del siglo XX. En este relato, la trama se enfoca en describir las desdichas de unos niños que se ven enfrentados a la temprana muerte de uno de sus compañeros. Estos personajes afrontan su existencia desde una posición de extrema marginalidad. De alguna manera, el ser niños entre los desdichados los convierte en seres doblemente desamparados (Mudarra, 2013).

En *Monólogo desde las tinieblas* (1975)<sup>1</sup>, considerado por algunos críticos como su mejor libro (Cuba, 1999; García Miranda, 2009; Solís, 2013), Antonio Gálvez Ronceros esboza uno de los acercamientos más logrados hacia la cosmovisión de las poblaciones de color asentadas en la costa peruana. Este libro, a diferencia de sus antecesores, propone una representación del habla oral negra. Como sostiene María del Carmen Cuba (1999), el empleo del habla constituye un gesto político que resulta clave al evaluar esta obra. Al respecto, Carlos García Miranda (2009), en su ensayo *Utopía negra. Representación, escritura/oralidad e identidad cultural en la narrativa negrista de Antonio Gálvez Ronceros*, sostiene que en *Monólogo* el autor asume la función de un intermediario cultural cuyo propósito es proponer un punto de contacto cultural que permita un reconocimiento de las poblaciones de color por parte del Estado (2009, p. 57). La lectura de este crítico se basa en el análisis propuesto por Carlos Orihuela (2009), quien considera que la escritura de Gálvez Ronceros en este libro constituye un tipo de literatura negrista, en alusión al indigenismo literario escrito por narradores no-indios. Así, para estos críticos, existe una distancia entre el referente y el autor, que recurre, por ello, al empleo de la representación del habla de los personajes de color para intentar suplir esa fractura.

Como se aprecia, aunque apunta sus limitaciones, esta perspectiva crítica valora el potencial político de la oralidad en la obra de Antonio Gálvez Ronceros. Cabe acotar que la palabra hablada posee ciertas características distintivas que no coinciden con la escritura. Como ha señalado Walter Ong (2009), en su clásico libro *Oralidad y escritura*, el lenguaje es ontológicamente oral. La escritura es, por el contrario, una tecnología que, si bien ha sido interiorizada por la civilización, no forma parte de su organismo ni de su mente, sino después de que el individuo ha sido permeado por la cultura. Esto, además, sostiene Ong, implica que la oralidad posee una serie de pautas de funcionamiento que no pueden ser replicadas, sin menoscabo de su eficiencia, por la escritura, y viceversa. Sobre este punto, Gonzalo Espino (2010) agrega que las culturas orales recurren, para su producción artística por medio de la palabra, a la memoria colectiva como un mecanismo necesario para procesar los saberes acumulados y actualizarlo según

su circunstancia. Por lo tanto, la operación de representar la oralidad por medio de la escritura constituye una práctica, por lo menos, curiosa o extraña que, por ello, no puede ser desestimada al momento comprender este libro.

Víctor Quiroz (2013) ha propuesto una lectura de *Monólogo* sobre la base de la teoría bajtiniana del carnaval. Para este autor existen claras muestras del empleo de las figuras del universo carnalesco propuesto por el teórico ruso en el segundo libro de Gálvez Ronceros. La tesis que defiende Quiroz (2013) sostiene que en *Monólogo* existe una tensión entre una mirada colonialista que se superpone a la conciencia de algunos personajes y una serie de imágenes del carnaval que desmontan dicho mecanismo de control. Para este crítico, es esencial reconocer cómo los destronamientos y las prácticas del carnaval descritas por Bajtín son fundamentales para la crítica ideológica que propone el conjunto de relatos de Gálvez Ronceros. Uno de los análisis más sugestivos que plantea es aquel dedicado al cuento “Rezador”. En este relato existen dos momentos lingüísticamente diferenciados. En el primero, se emplea un registro estándar del español, de fácil comprensión para el lector. En cambio, en el segundo se recurre a una fonetización de la escritura, que, en algunos casos, puede constituir una dificultad para quien se acerque a la lectura. La trama de este relato narra la búsqueda de un “rezador” por parte de un individuo presumiblemente occidental. Luego, se observa directamente la sesión de oración del sujeto afrodescendiente. Para Quiroz (2013), es fundamental la manera en que el lenguaje empleado por el personaje constituye una transgresión de las formas religiosas cristianas:

Señó, Dio mío, padre e too los hombe sobe la tiera, salva elepiritu dete muchacho quel enemigo ta jalando pa su cueva encandelá.....  
¡Záape, gato e miera, ta joriendo aquí!..... Joseiito, Joseiito, no te vayas po ese camino, quel enemigo ha llená de flore dengaño, de jruta dengaño, de somba dengaño, que son culeirba y sabandija prieta que no ves poque tusojos no ditinguen cosa dengaño... ¡Chó, pollo e miera, ta jore que jore! ¡No dejarezá al muchacho no?... Vengan lo viento e mayo, de too lo mayo quian pasá sobe la tiera, vengan con toa la juerza del tiempo y aireen lo monte, aireen lo campo, aireen lo camino, too lo sitio ponde el enemigo ha deparramá su petilencia...  
¡Záafa, perro e miera! tamién quiede joré ¿no?... Rio Portachuelo, rio Cañapay, rio La Calera, rio Guamampali y too susermanos del mundo detengan sussaguas, pónganla duras comuel cielo pone dura la lú de lasetrellas pa que no se derame que e necesadio que se pasme

esa semía malina quel enemigo ha puesto en el alma dete muchacho y no levante su brote de epina... ¡Calla, pato e miera! No puee cerra ese ojete ¿no? Dio too poedoso, creadó de tooo las plantas, hombres y animale, no pedmitas quel enamigo... ¡Quitén diaquí, animale e miera! Granmmmmputa cadajo... (pp. 30-31, cursivas nuestras)

Como resulta evidente, la ceremonia de claro carácter religioso es interrumpida abruptamente por un lenguaje soez, que transgrede de modo violento las formas de origen cristiano. A la veneración y el respeto que exigen un ritual de curación, se le oponen las lisuras dirigidas contra los animales. La oralidad, ya de por sí problemática en la representación de un relato en la época en que se publica, adquiere un carácter cuestionador también de los hábitos sagrados. En tal sentido, puede hablarse, siguiendo a Bajtín, acerca de que los códigos del carnaval operan en este relato. Como sostiene el teórico ruso,

[...] el carnaval es un espectáculo sin escenario ni división en actores y espectadores. En el carnaval, todos participan, todo el mundo comulga en la acción. El carnaval no se contempla ni tampoco se representa, sino que se vive en él según sus leyes mientras estas permanecen actuales, es decir, se vive la vida carnavalesca. Esta es una vida desviada de su curso normal; es, en cierta medida, la “vida al revés”, el “mundo al revés”.

Las leyes, prohibiciones y limitaciones que determinan el curso y el orden de la vida normal, o sea, de la vida no carnavalesca, se cancelan durante el carnaval [...]. En el carnaval se establece, en una forma sensorialmente concreta y vivida entre realidad y juego, un nuevo modo de relaciones entre toda la gente, el cual se opone a las relaciones jerárquicas y predominantes de la vida cotidiana. (Bajtín, 2012, pp. 242-243)

Para Bajtín, como se aprecia en la cita, el carnaval constituye un acontecimiento con pautas específicas. Se puede decir que se trata casi de un lenguaje organizado como un sistema de significaciones. El carnaval provoca que el tiempo y el espacio se articulen a partir de la fiesta popular (Bajtín, 1988, p. 23). En este nuevo contexto es posible que se establezcan relaciones que en la vida cotidiana serían imposibles. Todo ello provoca que las jerarquías establecidas durante el tiempo de la vida cotidiana, aquellas que sofocan las posibles interacciones entre ámbitos sociales disímiles, queden inoperantes. Así, en el relato de Gálvez Ronceros se aprecia cómo la transgresión del lenguaje religioso posee una resonancia política y social. Entonces, se puede decir que la

Letras-Lima 90(132), 2019

oralidad y el imaginario del carnaval constituyen dos elementos que confluyen y se complementan en la narrativa de los relatos de *Monólogo*. En dicho sentido, se puede afirmar que el carácter emancipatorio de la mayoría de estos relatos se articula a partir de la combinación de la voz y del carnaval.

En otros cuentos de *Monólogo* se reincide en esta práctica, la combinación de la representación de la voz del sujeto afrodescendiente y el recurso a imágenes del carnaval. Como se ha mencionado, el carácter político de la representación del habla es una característica constitutiva de los relatos del segundo libro de Antonio Gálvez Ronceros. Al respecto, la propuesta de Víctor Vich & Virginia Zavala (2004) es de suma relevancia. Para estos autores, se trata de reconocer que los mensajes orales se encuentran inscritos en coyunturas específicas donde actúan fuerzas, algunas veces, contradictorias. La dinámica de los mensajes se halla enmarcada e inscrita en diversas redes de poder que dependen de cada contexto para su adecuada decodificación (Vich & Zavala, 2004, p. 18). Jorge Terán también ha problematizado el espacio de la palabra como producto de una negociación entre el investigador y quien proporciona su testimonio. Para este autor, el objetivo que deben perseguir los análisis de las producciones orales es la observación precisa de las fuerzas que entran en litigio cada vez que alguien habla (Terán, 2008, p. 53).

Un cuento de *Monólogo* que representa las tensiones entre la palabra oral y el poder es “El carnet”. La trama del mismo se centra en la confrontación entre un oficial, representante de la autoridad estatal, y un agricultor de color. El encuentro de ambos personajes es, desde el inicio del relato, conflictivo:

Llevando un atado de paja de frejol, un negro muy viejo atravesaba la solitaria placita de la hacienda. Al pasar frente a la comisaría un guardia que se aburría en el umbral le dijo:

—¡Alto!

—Aquí toy, señó.

—Su carnet.

—Señó, cainé tengo, pero ta pa llená.

—Y por qué no lo ha hecho llenar.

—Güeno... Resuta que yo tabajo too lo día e la semana. Y ahí ta don Erique Cabreira, que mi bueye se caen de hambe, muelto, jalando agua

hata lo día domingo pa la casacienda. Po ese motivo no pueiro i al pueblo. Dicen que hay que i a tomase una fotografía en un apadato, quiuno se pone derante, y atrá una con capa nera dice: “¡Etric! Ya ta lito”. Y dicen quese apadato queda en una calle que se llama Derecha, y como quieda que yo no vual pueblo dede quesca calle era torcira...  
(pp. 61-62)

Es importante constatar que la diferencia entre ambos personajes no solo está definida por su relación con el poder, ya que, si únicamente radicara en ese aspecto, es probable que el carácter humorístico del relato se perdiera. Ambos personajes se distinguen, fundamentalmente, por el registro lingüístico que emplean en su comunicación hacia el otro. Para el lector, resulta evidente que se trata de personajes inscritos en redes culturales disímiles. Ello quiere decir que a la diferencia de rangos se le une otra que incide en el horizonte cultural que define la posición ideológica y cognitiva de ambos personajes. Esto último viene a colación a raíz de las ideas de Walter Ong. Como se indicó, la escritura conforma la mente humana de una forma diferente. Es decir, el aprendizaje de la escritura supone la modificación del razonamiento y de la cognición de los individuos (Ong, 2009, p. 67). Como señala Ong, no se trata de atribuir una valoración ética al asunto de cuál conformación es mejor, sino de comprender cuáles son los cambios que sufre la mente al entrar en contacto con la escritura. Este teórico postula la existencia de comunidades definidas por una oralidad primaria, es decir, sociedades que nunca han tenido contacto con la escritura (Ong, 2009, p. 34).

Como se aprecia en el relato, en la manera de preguntar y responder se manifiestan dos formas de concebir la realidad y la existencia. Como señala Ong, para aquellos hablantes que únicamente manejan el código oral es imprescindible remitir siempre al referente. Este hecho es patente en la parte final del relato. Ante la pregunta por el lugar donde vive, el protagonista responde: “Ya. Uté ta aquí, ¿no? ¿Uté ve esa planta de epigua que ta allá ponde viene volando esa mancha e pericos? Esa planta e de...” (Ong, 2009, p. 62). La representación de la oralidad en *Monólogo*, entonces, no se reduce únicamente a la fonetización del registro escrito. También, supone el intento de aproximarse a la forma de concebir la realidad, es decir, constituye un esfuerzo por representar la cognición. Este

esfuerzo por brindar una representación del sujeto de color que no se reduzca solo a su descripción externa se percibe en otros relatos como “Octubre” o “Miera”, texto que aparece al inicio del libro en todas sus ediciones. En este relato, el protagonista se caracteriza por proferir palabras soeces: “—Ponle ahí, Patora —dijo don Andrés—, que su boca esuna miera, que su diente esota miera, su palaibra un montón de miera... Miera esa mula que monta. Miera su epuela. Miera su rebenque. Miera el sombreiro con quianda. Miera esa cotumbe e miera diandá mirando tabajo ajeno... Léemela, Patora, a ve qué fartra” (p. 10). El remate final incide en el rol trasgresor de la oralidad al mostrar la incompatibilidad entre el registro escrito y el oral: “—Oye, Patora —dijo finalmente—, quítale un poco e miera a ese papé” (p. 10).

En resumen, es válido sostener que el rol que cumplen la representación de la oralidad y el imaginario carnavalesco posee una finalidad transgresora con hondas resonancias políticas. Este libro inaugura un tipo de representación divergente respecto a la canónica, como en el caso de Enrique López Albújar, del sujeto afroperuano. En esta línea surgirán otras obras que, a través de estrategias diversas, manifiestan una orientación de corte político, en vista de que problematizan las instancias discursivas hegemónicas y los estereotipos instaurados en la tradición literaria peruana.

### **3. Voz, testimonio y cuerpo en *Canto de sirena* (1977)**

La primera novela de Gregorio Martínez, *Canto de sirena* (1977), constituye un hito en la representación del sujeto afroperuano. A raíz de su composición y de su forma, la propuesta de Martínez problematiza la idea misma de autor y el proceso de producción literaria. Como ha sido señalado por la crítica, su propia inscripción en el género novelístico resulta un problema (Carazas, 1998; Macedo, 2008). Como es evidente tras su lectura, la condición textual del protagonista excede la tipología usual que suele emplearse para el comentario de las obras literarias. Por lo general, un personaje puede inscribirse en el lugar central de la narración, en tanto productor de enunciados (es decir, se coloca en el origen de la enunciación o, tradicionalmente, ocupa la posición de narrador) o como sujeto central y reiterado de esos enunciados (o, en términos convencionales, funge de

protagonista). Por el contrario, en la novela de Martínez, el personaje central, que es al mismo tiempo quien narra su propia vida —transgrediendo la secuencialidad cronológica y la necesidad lógica que, tradicionalmente, había caracterizado a estos relatos en el siglo XIX (Levin, 1974, p. 49)—, es también un “informante” y, por lo menos en parte, el autor de la obra (Carazas, 1998, p. 17).

Por ello, la obra de Martínez es radicalmente divergente a buena parte de la narrativa peruana. Esta singularidad es resultado de la apropiación de los recursos de la entrevista etnográfica, practicada en el ámbito de las ciencias sociales (Carazas, 1998, p. 23). El empleo de esta metodología en la producción de la novela constituye uno de los pilares de su propuesta narrativa. En otras palabras, por su estructura, estilo y producción, esta obra oscila entre el testimonio, la novela y la novela testimonial. Para Milagros Carazas, la mejor opción frente a este dilema es apostar por el carácter literario de la obra (1998, p. 12). En su opinión, en la *novela* de Martínez el elemento literario prevalece sobre los recursos provenientes de las ciencias sociales. Por ello, se debe pensar *Canto de sirena* como una obra literaria que recurre a procedimientos y recursos de las disciplinas de raigambre sociológica para reconstruir, desde la literatura, una concepción de mundo y producir una obra artística (1998, p. 15).

No obstante, la presencia de la memoria como elemento esencial de la narración del protagonista-enunciador(-autor oral) de la novela, Candelario Navarro, Candico, es un elemento que no se puede soslayar. Tal como sostiene Gloria Macedo (2008), es necesario comprender el papel productivo de la memoria en la narración, en tanto que es la instancia principal que propicia el desenvolvimiento de la trama. En otros términos, la composición compleja del narrador-protagonista se relaciona con el papel central que posee la memoria en la narración. Según Macedo, la memoria es el núcleo central de la novela, que, si en efecto es un canto, como anuncia uno de los epígrafes iniciales<sup>2</sup>, se nutre de la experiencia vital del protagonista de forma permanente para ejecutar su partitura (Macedo, 2008, p. 56). No obstante, contra lo que podría pensarse, no se trata solo de la memoria individual, sino, como sostiene Macedo, de la memoria de todo un pueblo, Coyungo (Macedo, 2008, p. 73). Esto significa que en la novela opera una

memoria colectiva de forma transversal a lo largo del relato. Desde la “noticia” que inicia la novela, este hecho es patente:

*Esta dichosa villa que dicen que fue lugar de escarnio tenía y yo lo vide y me consta uno de los mejores vinos que no es exageración si afirmo y juro que era un vino clarísimo suave y fragancioso de uvas mollares de sombra y bajera ásperas más bien y otras asoleadas y dulces casi como la miel silvestre porque las unas eran carnudas blanquísimas y tersas casi del tamaño de una ciruela y las segundas apretadas y dulzainas pero con mucho zumo tanto como las primeras de manera que así se conseguía un vino de bien logrado cuerpo a pedido de boca y paladar. Tampoco faltaba en esta dichosa villa que dicen que fue de castigo y suplicio el agua barrial y de sabor limpio que era el mayor placer abreverla en los vertederos que como cosa natural caían de las peñas y barrancos donde se veía verdear con primorosa frescura la flor de agua y el culantrillo. (Macedo, p. 13, cursivas nuestras)*

Como se aprecia en la cita, desde un inicio el proyecto narrativo de *Canto de sirena* articula la experiencia individual y la historia colectiva. Una de las directrices de la narración es, por consiguiente, la compleja relación que se establece entre ambas instancias. El relato del protagonista es el soporte de la historia de todo un pueblo. Esto quiere decir que en sus memorias se desliza reiteradamente la historia de toda la comunidad, los avatares que han definido el devenir de su colectividad de origen. Es fundamental, entonces, comprender la relevancia que posee el uso de la oralidad en el discurso novelístico de *Canto de sirena*.

Si bien la representación del habla del sujeto afroperuano no es tan radical como en el caso de Gálvez Ronceros, no se debe soslayar la importancia de este elemento en la construcción de la novela. En realidad, si se piensa con calma, al igual que en el caso del autor de *Monólogo*, la identidad del narrador arraiga, precisamente, en su forma de hablar. Su naturaleza, para el lector, es, en esencia, lingüística. No obstante, se trata de establecer que el registro oral, de forma inmediata, remite a ese hablante hacia la comunidad a la que pertenece. Se establece, así, una suerte de vínculo indestructible entre el narrador-protagonista y la comunidad de la que procede. De alguna manera, la potencia de la narración descansa en esa relación, que es aprovechada de forma continua. No se trata solo de la historia como proceso, es decir, como transcurrir de los hechos en el tiempo, sino, también, de los saberes de la comunidad que, a través de su discurso, el narrador conserva:

Los cerros de esta banda son grises, de una arena gruesa, sin una sola planta de nada. Los de la otra banda son blancos, con grandes cuajarones de argamasa amarillenta, ocre, y una vegetación aislada, enormes manchas de un verde plomizo, árido, formadas por toñuces y guarangos rastreros que no crecen para arriba, como manda natura, sino que gatean y se extienden igual que un camotal, buscando la humedad del sereno que cuaja en el suelo durante la noche. En esta banda solo hay arena y sequedad, detrás de los cerros se extiende el pleno desierto, las pampas de Mocos y Arrancatrapo. (p. 91)

Nos pareció raro, a nosotros, estábamos huaqueando por cuenta de don Usebio Carbajal, no para estudio ni para museo sino para don Usebio que era el dueño de esas tierras, estábamos en Yauca, de Chaviña más al sur, como quien se va para Chala, ahí justo, estábamos nosotros, la cuadrilla, huaqueando para Usebio Carbajal, y digo que nos pareció raro, a nosotros, porque la huaca era como un pozo, no parecía tumba sino un pozo. (p. 108)

El paisaje, los saberes y los acontecimientos de la comunidad son transmitidos a las generaciones siguientes por medio de la palabra del narrador. Esto permite comprender la envergadura que el proyecto narrativo de Martínez adquiere en esta novela. No se puede comprender la forma cómo es concebido el lenguaje en su obra sin admitir que el rol de la oralidad es un factor determinante que, de alguna manera, modifica el estatuto del lenguaje en la obra. Como ha señalado Valentín Volóshinov, la palabra, cualquier palabra, debe ser vista como una realidad dialéctica, ya que siempre, en el fondo, es el producto de la interacción entre una “palabra propia” y “una palabra ajena” (2009, p. 193). Dicho de otra forma, el carácter social del lenguaje implica que las palabras usadas por cualquier hablante son, al mismo tiempo, de uso compartido, lo que provoca que, de alguna manera, queden impregnadas de ese empleo plural. La palabra es múltiple. Cada palabra queda marcada por los hablantes que han hecho uso de ellas.

Mijaíl Bajtín reelaboró la noción de “palabra ajena” propuesta por su compatriota desde la óptica del diálogo. Para el estudioso ruso, el lenguaje es, por naturaleza, dialógico, es decir que, cuando se emplea, la mayoría de veces surge como respuesta a una palabra previa (Bajtín, 1991, p. 68). En tal sentido, toda palabra se haya inscrita, en diversas formas y grados, en un diálogo anterior. Esto quiere decir que las palabras no se dirigen de forma unívoca a los objetos

que refieren, sino muy pocas veces. La mayor parte de nuestro uso diario del lenguaje está determinado por su carácter dialógico (Bajtín, 1991, p. 74). Desde una perspectiva semejante, Pierre Bourdieu considera que el carácter social del lenguaje, que se presenta, por lo general, como un rasgo esencial de su naturaleza, en realidad no puede ser puesto en ejecución por todos los hablantes, ya que existe una serie de factores que establecen diferencias entre ellos y, por lo tanto, surge una discriminación en su mismo empleo (Bourdieu, 1985, p. 23). Por tal razón, el uso del lenguaje hablado constituye una pieza capital que enarbola *Canto de sirena*, ya que, al apelar a este registro, determina, en un solo proyecto, un tipo de relación que reconcilia lo individual con lo colectivo.

Asimismo, aunque es evidente que la fonetización de la escritura no es el recurso principal para representar la voz del campesino de color en la novela de Martínez, se emplean otros procedimientos textuales para fijar en la escritura la palabra viva del informante Candico. Por ejemplo, es común el uso de un lenguaje que recurre, sin amaneramientos y, acaso, de forma brusca, a la coprolalia o el empleo de una sintaxis desbordada, que reemplaza, sin aspavientos, el punto por la coma:

Es que el año 23, estoy viendo, me volví malo, me contagié de los blancos la soberbia y altanería, agarré de ellos el desplante, el hambre de acaparar todo sin ponerme a pensar en la necesidad de otros, me acuerdo que como me iba de viaje, a traerme una muchacha de Estudiante que ya la tenía bien convecida, hice cortar todas las naranjas del árbol que estaba frente a mi casa, las hice cortar todas, y luego todavía me puse a buscar entre las hojas, me nació ese capricho de joder a quienes habían estado pensando aprovecharse de mi ausencia para cosechar ellos, ahora me voy tranquilo, dije, viendo el follaje limpio de naranjas, me voy sin la zozobra de que me van a joder, si se les antoja robar, no importa, que roben hojas, les dejo el árbol enterito, que se harten si quieren que se hostiguen de verdura, dulce, amargo, ¿qué gusto tendrá?, el olor sí es rico, pensaba [...]. (p. 104)

El objetivo de estrategias de este tipo es situar el discurso narrativo en la voz del hablante. Al ubicar el vínculo entre la comunidad y el individuo en la enunciación del narrador-protagonista, Martínez consigue definir un proyecto narrativo que, en principio, puede servir como una plataforma política, en tanto recupera la voz de una comunidad específica y, por medio de un razonamiento sinecdótico, de toda la población afroperuana.

Sin embargo, la propuesta escritural de Martínez en *Canto de sirena* recupera también el humor carnavalesco propio de las culturas populares (Bajtín, 1988). Como se sabe, la risa constituye una pieza esencial en las tradiciones populares. Según Bajtín,

[...] la época de Rabelais, Cervantes y Shakespeare, representa un cambio capital en la historia de la risa. Las fronteras que dividen el siglo XVI y siguientes de la época renacentista son especialmente claras en lo que respecta a la opinión que tienen sobre la misma. (Bajtín, 1988, p. 65)

Durante el Renacimiento, según el teórico ruso, la risa posee un valor trascendental en la cosmovisión de los hombres de esa época: la risa

[...] es un punto de vista particular y universal sobre el mundo, que percibe a este en forma diferente, pero no menos importante (tal vez más) que el punto de vista *serio*: solo la risa, en efecto, puede captar ciertos aspectos excepcionales del mundo. (Bajtín, 1988, p. 65)

El aprecio por la risa cambiará en los siglos siguientes, cuando solo pueda abarcar aspectos parciales de la existencia:

[...] no es posible expresar en el lenguaje de la risa la verdad primordial sobre el mundo y el hombre; solo el tono serio es de rigor; de allí que la risa ocupe en la literatura un rango inferior, como un género menor, que describe la vida de individuos aislados y de los bajos fondos de la sociedad. (Bajtín, 1988, p. 65)

En *Canto de sirena*, no obstante, la risa carnavalesca se hace presente en diferentes pasajes y, prácticamente, no existe ningún aspecto que escape a su potencia desacralizadora, ni siquiera el narrador-protagonista. Así, por ejemplo, cuando se presenta, en las primeras páginas de la novela, el propio narrador se “destrona” (Bajtín, 2012, p. 267) por medio de la animalización:

El gusto de andar oliéndoles el trasero a las mujeres como el toro a la vaca todavía me dura, pero antes de mi regreso a Coyungo era más encendido y casi no tenía atajadero, no respetaba amenazas, parejo, como un toro que ha estado amarrado años y que de repente rompe el cabestro, así iba yo haciendo destrozos, rompiendo quinchas, tumbando trancas, sin respetar a quienes salían a atajarme con palos, con bala [...]. (p. 18)

Este procedimiento resulta común en buena parte del libro y se aprecia, en especial, en la forma en que parodia los discursos científicos y religiosos de la

época. Conviene detenerse en la manera cómo la historia sagrada es cuestionada en la voz del narrador:

Ahí están los gentiles, ellos tenían a Wiracocha, igual como nosotros de ahora tenemos al Padre Eterno, a Jesucristo y a la mamá de Jesucristo, que le decimos la Virgen, aunque si nos apegamos a la estricta verdad no es Virgen nada, ¿acaso ella no ha parido?, ha parido, entonces si ha parido ya no es Virgen, nadie pare del viento, ni la gallina [...]. (p. 44)

La oralidad y el trasfondo carnavalesco que predominan en la narración son determinantes para que aparezcan resquicios, como en el fragmento citado, en los que el protagonista pueda cuestionar las verdades oficiales. Por ello, puede afirmarse que es la conjunción entre memoria colectiva, oralidad y humor carnavalizado lo que sirve de asidero para plantear un discurso que confronte los discursos que legitiman la realidad y el poder.

En síntesis, en *Canto de sirena* de Gregorio Martínez, al igual que en *Monólogo desde las tinieblas* de Gálvez Ronceros, se puede apreciar que operan la oralidad y algunos elementos del humor carnavalizado como estrategias discursivas que sirven de base para la construcción de una voz que ayuda a cuestionar las instancias discursivas de poder. Por lo tanto, puede afirmarse que estos elementos contribuyen a diseñar una narrativa que cuestiona el orden imperante y que puede haber brotado de un anhelo emancipatorio.

#### **4. Historia, umbral y cuerpo en *Malambo* (2001)**

Dentro de la historia de las obras relacionadas con la cultura afroperuana, *Malambo* (2001), novela de Lucía Charún-Illescas, constituye un hito de suma importancia. Las dos primeras razones para ocupar ese puesto de honor saltan a simple vista. En primer lugar, es una novela escrita por una autora de color. Buena parte de la literatura que ha tenido como objeto de interés el universo cultural del hombre afroperuano ha sido producida por autores que, la mayoría de veces, no pertenecían a esta etnia, incluso en obras donde el nivel de representación es sumamente sofisticado, como sucede con Antonio Gálvez Ronceros y Gregorio Martínez. A este detalle se le suma la variable género. Charún-Illescas es la primera novelista afroperuana de la narrativa del país. No obstante, existen otras razones textuales que justifican la importancia de esta novela para el devenir de la narrativa

nacional, como la manera en que problematiza la historia oficial, las alusiones al imaginario ancestral de la cultura yoruba, el empleo de recursos procedentes de la novela polifónica y el modo en que incluye en su estructura la variable género.

Entre todos estos méritos, destaca la relación con la historia que la novela consigue esbozar. Como ha señalado M'Bare N'gom (2008), la obra de Charún-Illescas se propone rearticular el discurso histórico desde la perspectiva de los sujetos de color, desde un punto de vista considerado durante muchos años como marginal y carente de valor. En tal sentido, el objetivo central de la novela surge del diálogo entre la versión oficial de la historia y una versión alternativa donde los protagonistas son los sujetos marginales por excelencia de la colonia, los esclavos de color, que se situaban en la última escala social. No obstante, la novela comprende, en esencia, un espacio ficcional en el que, además de incluir elementos de una visión marginal de la historia, se formula una serie de elementos que configuran una utopía. La ficción, dicho de otra manera, no solo confronta versiones de la historia, sino propone una realidad en la que, a pesar de su condición, el curso de la narración depende enteramente de los personajes de color. En otras palabras, el universo ficcional constituye, de alguna manera, una reivindicación histórica. Como sostiene Juan Manuel Olaya,

Charún-Illescas toma este referente histórico [el barrio colonial de Malambo] y, siguiendo esta línea, logra que Malambo se enlace con éxito en el proceso de la literatura afrolatinoamericana, pues la diáspora africana y la esclavitud como temática transversal, en un contexto pluricultural e interétnico, *hacen que esta novela se inscriba en el proceso de reescritura de la historia oficial y de la esclavitud africana en el Nuevo Mundo desde la ficción literaria*. De ahí que algunos la consideren como “novela histórica”. (Olaya Rocha, 2017, s. p.; cursivas nuestras)

Es este proceso de reescritura mencionado por Olaya el que dota a *Malambo* de su calidad de objeto cultural de resistencia y de reivindicación de los sujetos afroperuanos. En otras palabras, el sentido más poderoso de la novela surge de la tensión con el discurso de la historia oficial. Al respecto, es importante considerar la distinción que Bajtín propone entre cultura oficial y cultura no-oficial. Como sostiene el teórico ruso, la cultura oficial es aquella respaldada por el poder, que establece una serie de jerarquías que se suponen inexorables y eternas, y que

diseña el territorio social como compartimentos estancos y aislados. Sin embargo, durante la época de carnavales, que eran muy comunes durante la Edad Media y el Renacimiento, se vivía en las plazas y calles la inversión del mundo, es decir, se desataban todas las ataduras sociales y se suspendían, en un tiempo y espacio determinado, las jerarquías que impedían la libre relación entre individuos de diversos estratos (Bajtín, 1988, p. 79). La cultura no-oficial es el resultado del trabajo creador y anónimo del pueblo que, según Bajtín (1988, p. 46), posee un sentido profundo de la historia y la existencia humanas. Entonces, hablar de una historia oficial es, en principio, aceptar que es la versión forjada desde el poder, cuya capacidad de ocultamiento es semejante a su potencia esclarecedora.

En *Malambo*, la historia es contada pero de forma invertida: son ahora las acciones de los esclavos las que marcan el ritmo de la narración y son los avatares de su existencia los que componen el universo ficcional que propone la novela. Tal vez, por esa razón, sorprenda al lector el desparpajo y las continuas profanaciones que realizan los personajes. Esta característica es evidente en el accionar de personajes como Tomasón Ballumbrosio, el pintor de Malambo, un artista explotado por su amo, que constituye uno de los pilares de la narración. Su manejo de las artes pictóricas, su avanzada edad y su estado de salud, le permiten vivir con cierta libertad de palabra, pensamiento y acción. En una de las escenas más curiosas de la novela, este personaje entrega una representación a pedido que desacraliza una imagen religiosa:

Sostiene el lienzo que le entrega Tomasón y se le salta la sangre al rostro. El motivo es abiertamente obsceno. La Virgen María semidesnuda de la cintura para arriba amamanta al niño Jesús de un pecho y del otro, a San José. (p. 70)

Esta profanación es una muestra de la perspectiva que adopta la narración al momento de relacionarse con la historia. Se trata, así, de un esfuerzo por reformular, cuestionar o transformar la narrativa oficial por medio de diferentes recursos.

Como en los textos analizados previamente, en *Malambo* también existe una incorporación de la oralidad y del humor carnavalesco, grotesco y corporal.

Sin embargo, su expresión no resulta tan abrupta ni visual. Existe en Charún-Illescas una marcada contención de estos elementos y un uso que privilegia la eficacia ante todo. En el primer caso, la oralidad se hace presente en algunas narraciones o cantos incluidos en diversos pasajes de la novela. Por ejemplo, cuando recién adopta a Pancha Parra, Tomasón se despierta de improviso diciendo:

—...Ño mono, pasaba cerca a un pozo y oye que alguien se está quejando. Entonces, se acerca y pregunta. —¿Quiееееэ estaaaá alliiii?

—Soooy yoooo, eel pumaaa Ñooo moonooo ¡Pooor faavooor! Saaáqueeme dee aquíí.

—Primerooo proométaameee queee no mee haraá mal.

—Proometiido estaaá. (pp. 60-61)

Esta breve fábula sobre el origen de la maldad en la sociedad se incorpora a partir de la memoria del personaje. No obstante, al igual que en el caso de Gregorio Martínez, esta nunca es únicamente individual. Se trata de una memoria que conserva la cultura de la comunidad. En tal sentido, es también una reserva de los valores y saberes ancestrales del grupo social de procedencia. En efecto, son los vestigios de la cultura yoruba los que, en diversos momentos de la narración, se incorporan y actualizan por medio de la inclusión de elementos forjados al calor de los códigos de la oralidad. A lo largo de la novela se presentan fábulas, canciones, refranes y recetas (medicinales en el caso del personaje de Pancha) que contribuyen a reforzar la vigencia de esa tradición cultural, a mostrar que el lugar de origen se desplaza con los personajes mismos, que a pesar de haberse separado de su tierra natal aún conserva el olor de su tierra en el alma.

Asimismo, en la novela se recurre a elementos de la cultura cómica popular por medio de un humor grotesco que encuentra en el cuerpo uno de sus principales puntos de apoyo. Cabe recordar que la corporalidad dentro del imaginario del carnaval posee una condición específica. Como ha señalado Bajtín, la concepción moderna del cuerpo se remonta recién a mediados del siglo XVII. Es decir, la comprensión actual del cuerpo, que lo imagina como una entidad definida y separada de su entorno y de otras naturalezas distintas, adquirió forma a finales del Renacimiento:

El rasgo característico del nuevo canon [...] es un cuerpo perfectamente acabado, rigurosamente delimitado, cerrado, visto del exterior, sin mezcla individual y expresivo. [...] Asimismo, se cierran todos los orificios que dan acceso al fondo del cuerpo. [...] Esta superficie cerrada y unida del cuerpo adquiere una importancia primordial en la medida en que constituye la frontera de un cuerpo individual cerrado, que no se funde con los otros. (Bajtín, 1988, p. 288)

Sin embargo, durante la Edad Media y el Renacimiento, y especialmente en épocas de carnaval, la imagen del cuerpo es radicalmente diferente. Bajtín entiende el cuerpo desde la lógica del realismo grotesco. Para este autor, es fundamental determinar la manera cómo esta configuración estética define la corporalidad humana:

*Lo grotesco se interesa por todo lo que sale, hace brotar, desborda el cuerpo, todo lo que busca escapar de él. Así es como las excrescencias y ramificaciones adquieren un valor particular; todo lo que, en suma, prolonga el cuerpo, uniéndolo a los otros cuerpos o al mundo no corporal. (Bajtín, 1988, p. 285; cursivas nuestras)*<sup>3</sup>

En consecuencia, el cuerpo grotesco, componente esencial del carnaval, resulta una configuración excesiva y desbordada, y es vital para el tipo de humor desacralizador y ambivalente que predomina en épocas de fiestas.

Dentro de la novela *Malambo* existen varios pasajes en los que la alusión a la corporalidad constituye un elemento cuestionador que suspende momentáneamente las jerarquías. Por ejemplo, en la escena en que se presentan a los esclavos —algunos de los cuales son criollos que, después de haber vivido libres parte de su vida, han sido forzados a volver al dominio del blanco—, uno de ellos realiza un gesto obsceno que desarticula la relación de poder establecida desde un inicio:

—Hombres hechos para el trabajo duro. Están libres de cualquier enfermedad. Mírenlos bien —les comentó, arrancándole el taparrabo. Guararé tomó entre sus manos su verga abultada y brillante de aceite. Les mostró que no tenía los huevos descolgados, potra o enfermedad vergonzosa. Un murmullo de admiración y una que otra risita boba lo rodearon.

Un comprador preguntó en tono zumbón:

—¿A todos los revisa personalmente? Miren eso, yo pensé que solo lo hacía con las mujeres.

De la Piedra se sintió de mal humor. (p. 95)

El cuerpo, como una presencia indómita, interrumpe, por un instante, el flujo del poder e invierte su funcionamiento: el esclavo revisado (tocado) por el vendedor se convierte en el “dueño” de la situación al cuestionarse la sexualidad del segundo. En otras palabras, la relación de sometimiento se reformula en una relación sexual imaginaria donde los papeles se invierten. Por ello, es posible afirmar que la corporalidad desbordada, que remite al imaginario del cuerpo grotesco del carnaval, es uno de los pilares de la narración.

Asimismo, a veces, también se presenta como un cuerpo enfermo, en descomposición, como en el caso de Altagracia Maravillas que sufre un accidente que lesiona uno de sus brazos. La primera parte de la novela presenta el deterioro de su brazo dañado. Incluso, en algunos pasajes, se sugiere que puede perder la extremidad por la falta de cuidados médicos. Sin embargo, lo interesante de este motivo radica en la manera cómo Charún-Illescas aprovecha para insertar el rol de la mujer como guardiana de la cultura originaria. En efecto, las secuelas del accidente de Altagracia parecen ser definitivas hasta que Pancha Parra, que desde un inicio se ha presentado como conocedora del saber ancestral del cuidado a través de las plantas (“Pero ¿yerbas?, eso sí conozco. Muchas yerbas” [p. 35]). Bajo el amparo de Pancha, el personaje de Altagracia consigue ver algunas mejoras en su salud:

Se sentó en el suelo y fue deshaciendo el amarre de rapos, yerbas sobre ungüentos y emplastos y más yerbas y hojas maceradas que le recetara Pancha.

A las doce del mediodía, los gallos cantaron. La piel mostraba moretones, estaba reseca y escamosa, pero la hinchazón había bajado y pudo accionar el brazo. Lo levantó a la altura de su rostro. Obedeció a su gusto, estirándose o formando un puño. Lo bajó y se pellizó incrédula de sentir otra vez el cosquilleo de los vellos en el sobaco, el redondeo del hombro, la punta del codo áspero y las uñas rotas. (p. 190)

En este caso, la remisión al cuerpo dañado es también una forma de reconocer el rol de la mujer como resguardo de los saberes de las culturas

originarias. De alguna manera, en la utopía que propone Charún-Illescas, varones y mujeres afrodescendientes consiguen establecer vínculos de afecto en condiciones semejantes, sin menoscabo de su autonomía.

En resumen, la novela de Charún-Illescas, *Malambo*, de una manera particular, recupera los recursos de la oralidad y el universo de la cultura del carnaval. A diferencia de los autores estudiados anteriormente, prevalece en la escritura de esta autora una contención y un manejo más sofisticado de tales elementos. En este caso, si bien poseen aún su carácter cuestionador, su empleo responde a objetivos más específicos dentro del funcionamiento de la novela. Asimismo, es evidente que el cuerpo y las condiciones de autonomía de los sujetos femeninos son también variables a considerar en el imaginario de esta obra.

## 5. Conclusiones finales

Como se ha mostrado, las novelas de Gálvez Ronceros, Martínez y Charún-Illescas comparten el uso de dos recursos esenciales en la configuración de sus universos ficcionales. En primer lugar, la oralidad se instaure como uno de los pilares de la arquitectura de estas obras. Si bien la manera como se usa puede variar según el enfoque de cada autor, es innegable que el aprovechamiento de la tradición oral constituye un rasgo decisivo en la conformación de los imaginarios que proponen los textos estudiados. En segundo lugar, diversos elementos de la cultura cómica popular son empleados de forma particular en estas narraciones. Aunque es evidente que los usos, funciones y proporciones varían, es crucial identificar este elemento como un componente esencial de estas ficciones. Por ello, puede afirmarse que *Monólogo desde las tinieblas*, *Canto de sirena* y *Malambo* incorporan, en diversos grados, elementos semejantes, lo que permite afirmar que constituyen un corpus autónomo. Es decir, son parte de una tradición que se ha definido, en gran medida, durante el siglo XX, pero se encuentra todavía en pleno desarrollo.

## Notas

- 1 Este libro ha tenido cuatro ediciones (1975, 1986, 1999 y 2017). En la tercera se agregaron cinco relatos nuevos que, si bien con una temática y una apuesta estilística similar a los originales, poseen una extensión mayor y evidencian una mayor presencia del narrador. En tal sentido, modificaron el conjunto. Por ello, para

esbozar la interpretación propuesta se trabajará con la edición príncipe. Todas las citas corresponden a esta edición, por lo que únicamente se consignará el número de página correspondiente.

- 2 «Esto, no es una historia, es un canto: / en octubre, mes de los zorros, cantan / las sirenas» (p. 11). Todas las referencias corresponden a la edición citada en la bibliografía, por lo que únicamente se consignará el número de página correspondiente.
- 3 En el caso de Bajtín, esta comprensión del cuerpo posee un fundamento ontológico que parte de la interacción entre el yo y el otro (cfr. Bajtín, 2015).

## Referencias bibliográficas

- Bajtín, M. (1988). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bajtín, M. (1991). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Bajtín, M. (2012). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (2015). *Yo también soy. (Fragmentos sobre el otro)*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Bergson, H. (2016). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bourdieu, P. (1985). *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Akal.
- Carazas, M. (1998). *La orgía lingüística y Gregorio Martínez. Un estudio sobre Canto de sirena*. Lima: Línea & Punto.
- Charún-Illescas, L. (2001). *Malambo*. Lima: Editorial Universitaria de la Universidad Nacional Federico Villarreal.
- Cornejo Polar, A. (1989). *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones.
- Cuba, M. del C. (1999). *Monólogo desde las tinieblas: lengua, literatura y cosmovisión de los negros de Chíncha. Escritura y Pensamiento, 2, 3, 9-44*.
- Espino Relucé, G. (2010). *La literatura oral o la literatura de tradición oral*. Lima: Pakarina Editores, Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- Gálvez Ronceros, A. (1962). *Los ermitaños*. Lima: Difusora Cultural Peruana.
- Gálvez Ronceros, A. (1975). *Monólogo desde las tinieblas*. Lima: Inti Sol Editores.
- Gálvez Ronceros, A. (2017). *Monólogo desde las tinieblas*. Lima: Alfaguara.
- García Miranda, C. (2009). *Utopía negra. Representación, escritura/oralidad e identidad cultural en la narrativa negrista de Antonio Gálvez Ronceros*. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Laporte, D. (1998). *Historia de la mierda*. Madrid: Pre-textos.
- Levin, H. (1974). *El realismo francés. Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Proust*. Barcelona: Editorial Laia.
- López Albújar, E. (1973 [1928]). *Matalaché*. Lima: Peisa.
- Macedo Janto, G. (2008). *Canto de sirena: oralidad y memoria*. Lima: Hipocampo editores.
- Martínez, G. (1975). *Tierra de caléndula*. Lima: Ediciones Milla Batres.
- Martínez, G. (1979 [1977]). *Canto de sirena*, segunda edición. Lima: Mosca Azul editores.
- Mudarra Montoya, A. (2013). El Joche se ha ido. Marginalidad e ideología en “Joche” de AGR. *Martín. Revista de Artes & Letras de la Universidad San Martín de Porres*, 26, 77-82.
- N’gom, M. (2008). *“Escribir” la identidad: creación cultural y negritud en el Perú*. Lima: Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma.
- Olaya Rocha, J. M. (2017). Lucía Charún-Illescas, la primera novelista afroperuana. Recuperado de <https://afroliteratura.lamula.pe/2017/01/19/lucia-charun-illescas-la-primera-novelista-afroperuana/afroliteratura.lamula.pe/>.
- Ong, W. (2009). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Orihuela, C. L. (2009). La heterogeneidad negrista en la literatura peruana: el caso de *Monólogo desde las tinieblas* de Antonio Gálvez Ronceros. En C. L.

Negritud, oralidad y carnaval en la narrativa afrodescendiente peruana del siglo XX (Gálvez Ronceros, Martínez y Charún-Illescas): hacia la conformación de un corpus autónomo

Orihuela, *Abordajes y aproximaciones. Ensayos sobre literatura peruana del siglo XX (1950-2001)* (pp. 37-54). Lima: Hipocampo editores, Escuela de Postgrado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Quiroz, V. (2013). Claves para una lectura bajtiniana de *Monólogo desde las tinieblas*. R. Leonardo (Ed.), *Poéticas de lo negro. Literatura y otros discursos acerca de lo afroperuano en el siglo XX* (pp. 82-93). Lima: Hipocampo editores.

Solís, J. (2013). Hacia una poética de la transcripción. Comentario de tres cuentos de *Monólogo desde las tinieblas* de AGR. Martín. *Revista de Artes & Letras de la Universidad San Martín de Porres*, 26, 85-95.

Terán Morveli, J. (2008). *¿Desde dónde hablar? Dinámicas oralidad-escritura*. Lima: Andes Books.

Velázquez Castro, M. (2005). *Las máscaras de la representación. El sujeto esclavista y las rutas del racismo en el Perú (1775-1895)*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Banco Central de Reserva del Perú.

Vich, V. & Zavala, V. (2004). *Oralidad y poder: herramientas metodológicas*. Bogotá: Norma.

Volóshinov, V. N. (2009). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Ediciones Godot.

Werner, F. (2013). *La materia oscura. Historia cultural de la mierda*. Barcelona: Tusquets.

# La Bibliotecología y Documentación en su cruce con otras disciplinas. Su importancia para la organización del conocimiento

Library and Information Science at its crossroads with other disciplines. Its importance for the knowledge organization

**José Antonio Moreira-González**

Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, España

Contacto: [jamore@bib.uc3m.es](mailto:jamore@bib.uc3m.es)

<https://orcid.org/0000-0002-8827-158X>

## Resumen

Reflexión en torno a la conformación disciplinaria de la Bibliotecología y Documentación. A partir de consideraciones válidas para la generalidad de las especialidades se atiende a los conceptos de multidisciplinariedad, interdisciplinariedad y transdisciplinariedad, para descender desde ellas a la conformación y evolución de dicha especialidad y justificar la configuración de sus paradigmas teóricos, sin olvidarnos de sus aplicaciones prácticas e incluso de las características de su enseñanza actual. El repaso conceptual se fija en los grandes momentos del desarrollo evolutivo para identificar las intervenciones de carácter multidisciplinario e interdisciplinario. En especial se atiende al extenso periodo de la bibliografía, así como al momento de conformación interdisciplinario de la documentación, primero, y luego de la Ciencia de la Información. Se llega finalmente a considerar la progresión transdisciplinaria actual en el ejercicio profesional y en la formación superior de nuestro sector.

**Palabras claves:** Bibliotecología y Documentación; Multidisciplinariedad; Interdisciplinariedad; Transdisciplinariedad; Proceso evolutivo; SOC

## Abstract

Is addressed to the disciplinary conformation of Information science. The concepts of multidisciplinary, interdisciplinary and transdisciplinary are fixed in relation to all scientific, technical and humanistic specialties. To drop from them to the Information science and reasoning the compositional baggage of its conceptual aspects and their practical applications and even teaching. The review focuses on the great moments of the evolutionary process to analyze the multidisciplinary and interdisciplinary interventions. Particularly during the long bibliographic period. Also on the formation of interdisciplinary Science of documentation, first, and the Information science, after. At length, the progress of transdisciplinary on performance and current university education is attended to.

**Keywords:** Library and Information Science; Multidisciplinary; Interdisciplinary; Transdisciplinary; Evolutionary process; KOS

Recibido: 17.12.18

Aceptado: 18.05.19

## Introducción

La revolución científica racionalista organizó el conocimiento en disciplinas con el fin de acotar el espacio de actuación de cada una de ellas, así como de ordenarlo de acuerdo con la necesaria eficacia para planear y sistematizar su adiestramiento y doctrina, su indagación o experimentación e, igualmente, las correspondientes destrezas y prácticas profesionales. De este modo, cada disciplina pasó a tener una percepción característica derivada de la semántica de mundo que consideraba propia, siempre con referencia a un contexto que precisaba su objeto de estudio y que se constituía y ejercía a partir de un entorno conceptual concreto, de unos métodos de investigación específicos y de una praxis, un trabajo y unos procedimientos que se creían, hasta cierto punto, privativos. A partir de esa herencia se hace evidente, de forma inmediata y manifiesta, el interés y la actualidad que muestra, para quienes se relacionan con la Bibliotecología y Documentación, el hecho de abordar su composición y evolución disciplinarias. Esto a partir del largo recorrido realizado hasta llegar a un presente de confluencia y cambio de continuo renovado y hasta de frecuente desorientación. Para quienes estudian, investigan, enseñan y trabajan en dicho sector tiene una importancia fundamental conocer su naturaleza y la situación que ocupa en el mundo científico y académico. Aunque sea un referente continuo y una explicación repetida, se trata de considerar la participación de otros sectores del conocimiento en la fundamentación teórica y en la colaboración práctica a la hora de desarrollar proyectos y aplicaciones conjuntos. Al tiempo que se entienden las grandes líneas seguidas desde las ideas y aplicaciones iniciales hasta alcanzar a explicarse el actual estado de las cosas y las tendencias en su contexto, centrado en especial respecto a los sistemas de organización del conocimiento (SOC).

Se atiende, pues, a un asunto que ofrece un indudable estímulo para comprender la conformación de los conceptos y de las aplicaciones en Bibliotecología y Documentación. La elaboración de esta reflexión se ha derivado de la identificación y valoración inicial de las fuentes pertinentes, de cuyos contenidos se han deducido, de forma esquemática, la evolución histórica de nuestra actividad y las bases disciplinarias sobre las que emergieron. Siguiendo su consolidación y su presencia en las características que podemos considerar más permanentes, hasta identificar las que determinan la actualidad. Los contenidos

de esos recursos se han seleccionado y valorado para contrastar sus aportaciones con idea de que sirviese como base argumental para esta breve reflexión.

## **1. La relación entre disciplinas diferentes**

La multidisciplinariedad, la interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad se reflejan en los aspectos teórico-conceptuales, en los procesos de investigación, en las ejecuciones de proyectos y en las acciones aplicadas. Desde la revolución científica positivista, el conocimiento se organizó por disciplinas, pero ninguna de ellas estaba totalmente cerrada. Sus límites mantuvieron siempre un contacto permanente con otras disciplinas en el que se abrían espacios de intersección. No obstante, los investigadores y los métodos seguidos por cada disciplina mostraban una línea de actuación conforme a su objeto de estudio:

- marcos teóricos,
- métodos de investigación,
- prácticas y técnicas propias.

Mientras que por multidisciplinariedad se entiende la colaboración entre especialidades para abordar un asunto en común, de forma que las diversas áreas se coordinen para poder cooperar, sin buscar integrarse, con la finalidad de completar proyectos o servicios, integrando aplicaciones con los resultados de la investigación. En esta colaboración, cada especialidad trabaja autónomamente, con sus propios estándares y procedimientos, en una aproximación yuxtapuesta de intereses dentro de un entorno en el que se hace posible la colaboración.

En la interdisciplinariedad varias áreas aportan sus conceptos, métodos y práctica al estudio común de un objeto que es distinto a los objetos de estudio propios de cada una de ellas. Las relaciones interdisciplinarias se producen, igual que en el caso anterior, en un espacio concreto de colaboración. Pero en este caso el ámbito determina nuevas competencias y prácticas por la cuales los conceptos y valores de las disciplinas concurrentes se tienen que combinar e integrar. Desde la aplicación práctica se hace evidente la necesidad de que las disciplinas cooperen. La interdisciplinariedad presenta una mayor exigencia que la multidisciplinariedad, ya que en esta los objetos de análisis se sitúan, en gran parte, limitados dentro de una disciplina, mientras que en la interdisciplinariedad los objetos de análisis se

perciben como contribución hacia un nuevo conocimiento. De forma que, desde el intercambio disciplinario, se consiguen beneficios recíprocos, al tiempo que se fomentan transformaciones aplicativas y metodológicas, pero además teóricas y docentes (Newell, 2001).

Finalmente, la propuesta transdisciplinaria consiste en conseguir eficacia dentro de la condición vinculada y de coprotagonismo en la que se desarrolla la actividad científica, técnica y humanística en la actualidad. La vigente realidad en red no puede analizarse sin emplear una visión amplia que permita encontrar un nuevo sistema para interpretar su complejidad (Martínez, 2003). Se vuelve así necesario el estudio de sus rasgos a partir de un tipo coherente de niveles y objetivos múltiples que cambian según sea el asunto principal que justifica la actuación de cada uno de los sectores que intervienen en su tratamiento, pero también de acuerdo con las circunstancias. En definitiva, se rebasan los límites habituales de esas disciplinas para apreciar los espacios de colaboración. De esta forma, se avanza hacia una consideración teórica del conocimiento, establecida desde la mutualidad de los conocimientos.

La transdisciplinariedad aborda el conocimiento y la práctica con una perspectiva integral. Los hechos de nuestro mundo son complejos y ofrecen muchas facetas para abordar su conocimiento. No se pueden comprender cuando su estudio o tratamiento se parcializa. Así lo reconocía Morin (1990), pues si las disciplinas limitan los planteamientos, los conocimientos se compartimentan, lo que dificulta entenderlos en su contexto, al olvidarse de las relaciones y la coherencia de conjunto. Si optamos por parcializar su tratamiento, entonces perjudicamos su comprensión. Nos movemos en un escenario de visiones acumuladas y desiguales imposibles de cumplir desde un planteamiento disciplinario. Así lo imponen una sociedad y una vida cuyas cuestiones se abordan desde la conexión, la cooperación y la fugacidad. Cualquier acción exige salirse del encasillamiento al que obliga una única especialidad y abrirse a todas las áreas del conocimiento que puedan intervenir en su análisis e investigación, que serían inabordables por su condición compleja que exige tratamientos compuestos y que, además, se debe enfocar siempre con la intención de producir nuevo conocimiento (Velilla, 2002). En estas circunstancias de naturaleza compleja los límites de las disciplinas concretas se

desdibujan. Aquí subyace la causa de que, por el mayor dinamismo de cualquier planteamiento transdisciplinario, la mayor parte de sus aplicaciones se han efectuado en un campo de tanta complejidad como el de la educación (Bolaños, Bueno y Alves, 2013). Se abandona, de esta manera, el camino de fraccionar y clasificar; en su lugar se busca ahora armonizar, acoplar y acomodar las ideas para procurar que las diferentes disciplinas interesadas acaben por encajarse desde sus principios comunes en un mismo procedimiento y método de investigación, sin que ninguna de ellas predomine sobre las demás.

No hay que pensar que la multidisciplinariedad, la interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad sean planteamientos excluyentes, si no que, además de haber tenido una aparición gradual, se necesitan y son nociones que suelen funcionar juntas. Es así porque se permiten asociar tanto con relación a los aspectos propios de la concepción teórica como a la hora de ejecutar un proyecto investigador o de realizar cualquier acción complicada. La proximidad entre la multidisciplinariedad y la interdisciplinariedad resulta evidente, pues sin aquella no hay posibilidad de que esta se cumpla. Resulta menos evidente la integración con la transdisciplinariedad, ya que, sin abandonar el provecho que causan sus aportaciones, supera a ambas tanto en los fines que persigue como en las propuestas que realiza, pues se acerca a la vida desde sus heterogéneas facetas y categorías (Pérez y Setién, 2008). La interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad también coinciden en que ambas se proponen cooperar en relación con unos contenidos, estructuras y áreas de contacto de unas disciplinas en variación constante. Un paso más allá lo da la transdisciplinariedad que reivindica modificaciones en la naturaleza de los conceptos y de la metodología para alcanzar nuevas conceptualizaciones y resultados a partir de elementos de distinta naturaleza.

La Bibliotecología y Documentación siempre ha contribuido a la comunicación científica en interacción con todas las disciplinas científicas y humanas. Por ello, siempre tuvieron vocación interdisciplinaria. Su actuación siempre se enriqueció con diferentes conocimientos —rasgo multidisciplinar— y manifestó reciprocidad epistemológica y metodológica, característica interdisciplinaria también. Ahora han permeabilizado sus límites disciplinarios y se han abierto hacia una teoría y práctica transdisciplinarias.

## 2. Jalones de la interdisciplinariedad en Bibliotecología y Documentación

Desde el siglo V a. C., y hasta el siglo XVII d. C., se siguió la misma estrategia en nuestra área: optar por una contribución multidisciplinaria para establecer los fundamentos conceptuales; mientras que, a la hora de abordar los problemas de transmisión, conservación y acceso a la información, se empleaban soluciones interdisciplinarias. A ello obligaba el hecho de que la Bibliotecología y Documentación siempre actuó como disciplina auxiliar de todas las demás, ya que su función se ha cumplido siempre sobre cualquier tipo de conocimiento grabado. Ello desde una base multidisciplinaria, pues desde sus orígenes se conformó con aportaciones de varias disciplinas, mostró siempre una actuación interdisciplinaria y ella misma acabó formando parte de la aplicación de otras disciplinas. Como antecedentes remotos de la actuación documental contamos con varias acciones emprendidas durante el clasicismo heleno. El ejemplo emblemático, que no único, es la organización de la Biblioteca de Alejandría, arquetipo sin duda de la conjunción inicial de los conceptos multidisciplinarios y de la aplicación, que comenzaba a hacerse interdisciplinaria a los fondos allí custodiados. Llama la atención que la denominación de esos fondos fuese la de *Museion*, en definitiva, una agrupación de objetos de información, como hoy prefieren las normas Z39.19 (2005) y BSI Group (2005-2007), por encima de las diferentes unidades de información que contenía, pues a la par era biblioteca (rollos), archivo (documentos originados en la gestión pública) y museo. Allí se establecieron los precedentes de las técnicas y de los procesamientos de la información seguidos hasta el presente y que, además, permitió a sus colecciones disponer de los sistemas de catalogación y clasificación originarios:

- *Pinakes*: división del fondo de la biblioteca en 127 especialidades conforme con lo expuesto por Aristóteles (1995) en la Teoría de las taxonomías, que fijó en su *Lógica*. Se aplicó a las técnicas de control de las obras de todos los campos disciplinarios. Se formó un repertorio que permitía buscar la información por especialidades y en el que los rollos aparecían catalogados y resumidos a partir de una clasificación acorde con su mensaje.

- *Syllabus*: basado en los principios metafísicos de la identificación y del establecimiento de la diferencia entre los conceptos, era una técnica de descripción que se estableció como el antecedente indudable de nuestros registros bibliográficos, al mismo tiempo elementos distribuidores de materias, auténticos instrumentos de búsqueda bibliográfica.
- *Canon*: de origen filológico, estableció los principios para la teoría y práctica de los *repertorios secundarios*. Ofrecía listados críticos de los autores y de sus títulos para favorecer el acceso a los textos existentes y ayudar a comprenderlos. Se la ha considerado “Nómina de los escritores que podrían considerarse como modelos en cada uno de los géneros literarios” (Millares, 1971).

**Tabla 1. Multidisciplinaria en la solución de los problemas de acumulación informativa**

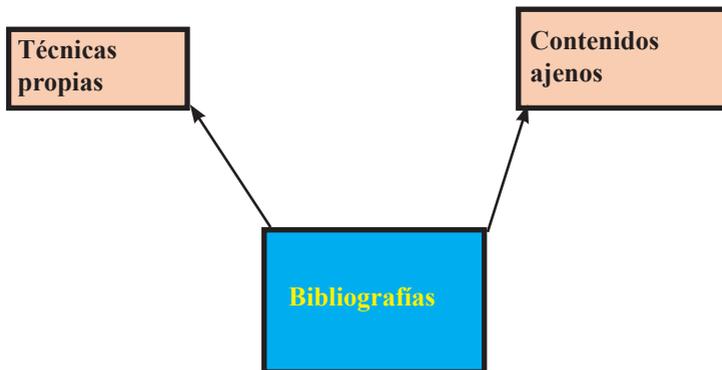
TÉCNICAS	<i>Pinakes</i>	<i>Syllabus</i>	<i>Canon</i>
ORIGEN	Teoría de las taxonomías-lógica aristotélica	Metafísica	Filología
NATURALEZA	Repertorio que clasificaba los fondos en 127 especialidades	Descripción de la identificación y establecimiento de la diferencia entre los conceptos	Teoría de los <i>repertorios secundarios</i>
TÉCNICAS	Control de las obras de cualquier campo del saber: catalogar y condensar los documentos por su mensaje	Registros de identificación y elementos distribuidores de materias, instrumentos de búsqueda bibliográfica	Listados críticos de los autores-modelo y de sus títulos, para dar acceso a los textos existentes y ayudar a su comprensión

Fuente: Elaboración propia

De forma que la epistemología original tuvo ya carácter multidisciplinario, el cual se mantuvo en las siguientes grandes corrientes conceptualizadoras: la bibliografía, la bibliología y la documentación. La actuación técnica hacia la solución de los problemas se hizo también a partir de conceptos generados en otras disciplinas. Así, sus ideas se transformaron en métodos para procesar la información.

La poca presencia del libro en la Edad Media parece explicarse, según Ortega (1984), desde su utilización infrasocial, por lo que, al limitarse la posibilidad de consulta a las bibliotecas monásticas, bastaba con la identificación bibliográfica. Este hecho cambió con la llegada de la imprenta, que permitió obtener con facilidad muchas copias idénticas de cada original. La abundancia de ejemplares, junto al afán cultural humanístico, impulsó los estudios bibliográficos a lo largo del siglo XVI para informar sobre las existencias mediante la aplicación de normativas para la descripción técnica.

**Tabla 2. Multidisciplinariedad en la elaboración de las bibliografías**

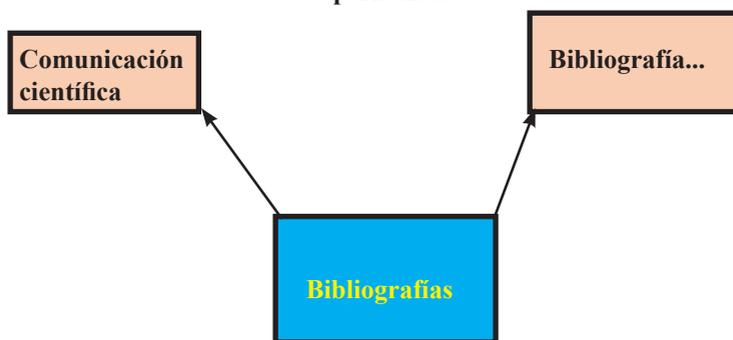


Fuente: Elaboración propia

En el siglo XVII el libro dejó de ser el único tipo de impreso, al aparecer las revistas para cubrir las necesidades informativas de los científicos. Se daba un paso más hacia el surgimiento del periodismo científico. Las publicaciones periódicas llegaron como necesidad de un nuevo vehículo para comunicar las aportaciones científicas. Se necesitaba un medio más diligente que la edición de libros y más sistemático que las reuniones de las sociedades científicas. Las publicaciones

periódicas se volvieron el recurso más adecuado para trasladar los conocimientos científicos, porque desde el primer momento contenían no solo información original destinada a acopiar trabajos científicos breves, sino también referencial que permitía el acceso a los documentos primarios, función que luego cumplirían las revistas de resúmenes y las bases de datos. Ser a la par vehículo y depósito de información venía exigido por la comunidad científica ante el gran incremento del conocimiento que buscaba nuevos canales de transmisión.

**Tabla 3. Multidisciplinariedad con la aparición de las publicaciones periódicas**



Fuente: Elaboración propia

### **3. Sistematización de la documentación e interdisciplinariedad**

Con la transformación social, tras el triunfo de la Revolución francesa, el libro pasó a ser fundamento de todo lo social. A ello se añadió el crecimiento cognitivo impulsado por la ciencia positivista. Como reflejo, se dispararon el número y tamaño de las ediciones junto a los estudios del libro, su producción y acceso, además de la producción de nuevos soportes documentales. Desde los primeros intentos de fundamentación disciplinaria de la documentación, al comienzo del siglo XX, los recursos semánticos se establecieron como vía por la que organizar y controlar la complicada existencia de los documentos. Destaca por la seriedad de los planteamientos y el éxito a la hora de sistematizar el almacenamiento y la recuperación de la información, los diferentes proyectos encabezados por Otlet y La Fontaine que aspiraron a ofrecer toda la información existente y fundaron el

Instituto Internacional de Bibliografía. Sería la oficina operativa donde se crearía un gigantesco cuerpo referencial, el Repertorio Bibliográfico Universal (RBU) para poder utilizar la información registrada en todo tiempo, lugar y sobre cualquier asunto, y cuya organización facetada permitió idear un sistema clasificatorio de aplicación universal, la CDU, adaptación de la *Dewey Decimal Classification*. De esta manera quedaba reconocida la capacidad del mensaje documental para sistematizar la información desde categorías lingüísticas, apareciendo los primeros intentos de alcanzar lenguajes para dialogar con los documentos. La CDU fue un nuevo lenguaje en el que los números expresaban la relación de similitud, dependencia o diferencia entre los conceptos científicos (Moreno y Borgoños, 1999). Como lenguaje codificado, que solemos agrupar con la denominación de Sistemas de Clasificación, está inspirado en las estructuras jerárquicas del pensamiento aristotélico-escolástico y, posteriormente, racionalista. Esta situación contextualiza el intento de Otlet (1934) de alcanzar un Repertorio Bibliográfico Universal, que precisaba de un lenguaje de comprensión internacional que contuviese la totalidad de materias tratadas por los documentos. Los intentos clasificadores anteriores fueron localistas, mientras la CDU supuso un acuerdo internacional y dio origen a las organizaciones lingüísticas documentales.

#### **Tabla 4. Documentación, ciencia de aplicación global**

Agrupaba las bases de la multidisciplinariedad de nuestro campo desde la antigüedad:

- Bibliotecología
- Bibliografía
- Retórica

Junto a la teoría del conocimiento, en el cruce entre las ciencias fundamentales y los modos de comunicación.

Además, en conexión interdisciplinaria con otras ciencias que se ocupan de los documentos y de la información:

- Lógica,
- Psicología,
- Tecnología,
- Sociología.

Fuente: Elaboración propia

#### **4. Aumento interdisciplinario en el paso de la Documentación a la Ciencia de la Información**

Se puede considerar la interdisciplinariedad de la Bibliotecología y Documentación, en su fase de Ciencia de la Información (que empleamos en este texto como sinónimo de Bibliotecología y Documentación), como una estrategia posmoderna. Mediante esta se pasa de las estructuras científicas de carácter jerárquico a las de red, como consecuencia de la intervención de los ordenadores en los procesos aplicados y de investigación. Las diferentes disciplinas ampliaron su campo de actividad hasta cruzarse con otras. Ello fue más notorio en campos como el nuestro, que siempre ocupó espacios de intersección. Precisamente, la integración de las disciplinas que habían fundamentado nuestros conceptos y aplicaciones desde la antigüedad acabó produciendo la llegada de la Ciencia de la Información en la articulación de:

- tecnologías de la información y la cibernética,
- métodos lingüísticos,
- mecanismos lógico-semánticos,
- teoría de la comunicación y de la información,
- además de los campos de origen del conocimiento tratado.

La aparición transformadora de la Ciencia de la Información surgió en un cruce interdisciplinario. La considerada primera definición de la disciplina relacionaba la Ciencia de la Información con métodos y contenidos provenientes de “las matemáticas, la lógica, la lingüística, la psicología, la tecnología de los ordenadores, la investigación operativa, las artes gráficas, la comunicación, la biblioteconomía, la gestión, y algunos otros campos” (Georgia Institute of Technology, 1962). En su formación intervinieron la Lingüística, la Teoría de la Comunicación y de la Información, la Lógica y la Cibernética (Wellisch, 1972). Vemos así cómo la Ciencia de la Información está especialmente vinculada con la Bibliotecología, con la Documentación y con la Informática. La relación con esos campos disciplinarios se hizo notar desde los primeros intentos de conceptualización. Siempre que se hacía referencia a la Bibliotecología o a la Documentación, suponía incluir las disciplinas sobre las que ellas se habían conformado, de modo que la constitución de la Ciencia de la Información los heredaba, a la par que interconectaba con campos nuevos

para responder al reto del nuevo contexto informático, empresarial y social. De este modo lo resaltó Taylor (1966), pues frente a la preponderancia de lo aplicativo que era común hasta entonces, planteó una doble vertiente de estudio, la teórica —y prioritaria— del conocimiento especializado (relacionado con las Matemáticas, la Lógica, la Psicología y la Lingüística), y la operativa, referente a las tareas de recuperación, organización y difusión (consideradas desde la metodología científica, la Bibliotecología y la Informática).

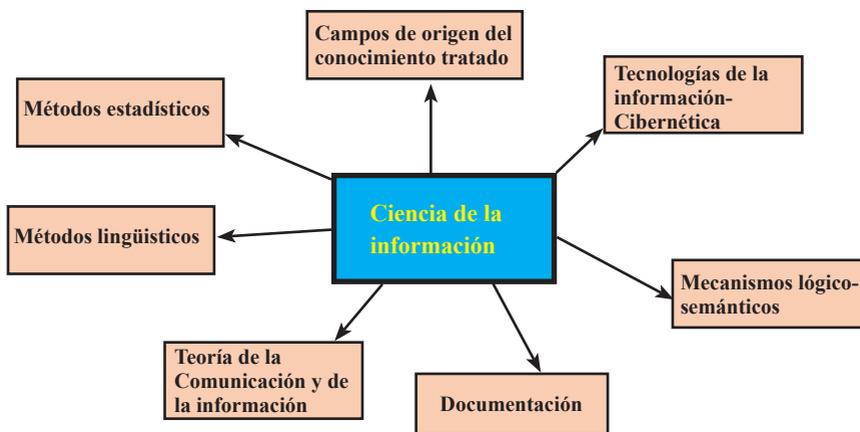
**Tabla 5. Propuesta interdisciplinaria de Taylor para la Ciencia de la Información**

<b>Estudio teórico (conocimiento especializado)</b>	Matemáticas
	Lógica
	Psicología
	Lingüística
<b>Aplicación a la recuperación, organización y difusión</b>	Metodología científica
	Biblioteconomía
	Informática

Fuente: Elaboración propia

En la representación de la información, la situación cambió cuando hubo que desarrollar las indizaciones coordinadas para recuperar la información. La operatividad característica de los ordenadores llevó a los sistemas de clasificación a un segundo plano, lo cual limitó su uso a la organización de las colecciones bibliotecarias. Ahora, las técnicas aplicadas perseguían la automatización documental del análisis del contenido de la información integrada en bases de datos, cuya recuperación requería utilizar lenguajes naturales controlados. La recuperación se decantaba por indizaciones coordinadas sobre términos extraídos del lenguaje natural y combinados mediante operaciones de lógica matemática, en una conceptualización y aplicación bien distintas de las que la Documentación había seguido hasta entonces.

**Tabla 6. Interdisciplinariedad en Ciencia de la Información**



Fuente: Elaboración propia

Este hecho se convirtió en uno de los fundamentos de la Era de la Ciencia de la Información, tal como lo reconoció Saracevic (1979). Se veía posible, por primera vez desde Otlet, registrar todo el conocimiento existente, incluso el no publicado, y realizar un índice universal de la ciencia gracias al desarrollo informático. Lo llevó a la práctica Mortimer Taube (1959) cuando planteó la noción y el proceso para elaborar un índice coordinado. Llamó a este método indización por unitérminos. Se trataba del primer índice no tradicional que impulsó la indización coordinada y la recuperación por ordenadores. Fue el método antecedente de los descriptores. Cada concepto dentro de un fondo se relacionaba a través de una tarjeta, que a su vez se controlaba mediante un glosario de unitérminos. Coincidió con la aparición del primer tesoro operativo. El control de la búsqueda y recuperación de la información tuvo un gran impulso en el Informe Weinberg (1963) que reconocía la necesidad de “lograr la compatibilidad de los lenguajes de indización, y de sus formatos, procesos y convenios, particularmente cuando se contempla el factor de la mecanización” (traducción propia).

El sistema de Taube ofrecía su mayor debilidad en el origen extractivo de los términos y en su representación por unidades léxicas. Para evitarlos, Mores (1959), con el *Zato-coding*, ideó el uso de unos términos normalizados llamados

descriptores. De esta forma, las relaciones con la Lingüística aparecieron de inmediato y se constituyeron en una de las características básicas del concepto de *Information Science*. Así pues, en la década de 1960 la indización se manejaba a partir de conceptos lingüísticos. Entonces hubo que sistematizar las estructuras y normas lingüísticas para informatizarlas. La contribución lingüística a la Bibliotecología y Documentación se ha beneficiado directamente del procesamiento automático del lenguaje y ha traído gran provecho para la gestión del contenido documental. Se volvió propio entender los mecanismos lógico-semánticos inherentes a todo texto.

Los tesauros se han establecido como el símbolo de los lenguajes controlados para representar los contenidos documentales. En su elaboración y uso participan documentalistas como expertos en los sistemas de información a los que van destinados, e incluso como normalizadores de los términos, labor que pueden realizar terminólogos de una disciplina; en definitiva, especialistas del ámbito de aplicación, además de informáticos para su gestión automatizada. Su elaboración y uso son consecuencia de una contribución interdisciplinaria. Pero su gestión es muy pasiva en relación con la rapidez de respuesta que requiere el tratamiento informativo en la web (Sánchez-Cuadrado, Colmenero-Ruiz y Moreiro-González, 2012). Además de ser un vocabulario que conecta el pensamiento humano con los documentos y, aunque se vale de medios automatizados, no cuenta con los ordenadores para el procesamiento automático de la información, por lo que la comprensión es siempre mental. Precisamente la complejidad subsiguiente a los procesos de entendimiento semántico con los ordenadores hará coincidir los intereses de múltiples áreas en proyectos conjuntos esclarecedores de objetivos coincidentes, pero con diferentes niveles de actuación.

### *Redes semánticas y transdisciplinariedad*

*Five Intersecting Tetrahedra* (FIT) es una gráfica que capta nuestra atención de inmediato por su diseño. Se entiende como la representación simbólica de la transdisciplinariedad. Cada uno de sus elementos geométricos está determinado por cuatro caras y cada uno se enlaza con los otros, por lo que representa la complejidad. Transdisciplinariedad y complejidad están estrechamente unidas como formas de pensamiento relacional y como interpretaciones del conocimiento

desde la perspectiva de la vida humana y del compromiso social (Freire). La perspectiva transdisciplinaria armoniza sus elementos constituyentes hasta conseguir un núcleo participado. Ello establece un espacio válido para tratar los asuntos propios de las Ciencias Sociales. Precisamente por su complejidad queremos emplearla para representar el análisis semántico.

**Tabla 7. Análisis semántico para la representación con la gráfica FIT**



Fuente: Elaboración propia

La progresión fue rápida en las décadas finales del siglo XX y se realizó dentro de una estrategia que progresó con celeridad. Se pasó, así, desde la jerarquía estructural de los lenguajes documentales a unos vocabularios en red como respuesta a la intervención progresiva y determinante de los ordenadores, si bien fue la llegada de la web la que obligó a los lenguajes documentales a adaptarse. Si el tesoro prototípico (ISO: 2788, 1986) se basaba en una estructura jerárquica de descriptores con relaciones de asociación, las redes semánticas ampliaron la perspectiva para responder a las necesidades de la web. Al mantener las relaciones jerárquicas terminológicas se pasó a admitir tantas asociaciones como podían manifestarse en la semántica de mundo, cuyas representaciones se mostraban con toda plasticidad mediante los *Topic maps*. De esta forma, hubo una gran progresión semántica incluso por vía expresiva.

Aun así, el carácter terminológico de los vocabularios controlados se ha mantenido en las nuevas normas que regulan estos cambios: Z39.19-2005, BSI Group 2005-2007 e ISO; 25964-1-2011. Tampoco cambió la organización taxonómica para estructurar los descriptores junto a la presencia de mayores relaciones, no obstante

fue novedosa la fuerza de la interoperabilidad entre diferentes vocabularios. Esta interdisciplinariedad de aplicación de términos y de relaciones venía a permitir la reutilización de términos y esquemas. Para ello se hace necesario el descubrimiento efectivo de los conceptos por procesos automatizados y, luego, integrarlos y reutilizarlos entre diferentes aplicaciones, por tanto, con un grado de complejidad alto.

En tal sentido, para una estructuración de los datos y una visualización más fácil, se unió la intervención de redes como la teoría de los grafos para organizar los conceptos y las relaciones que se dan entre conceptos, provenientes del ámbito educativo, de la Sociología y de la Psicología. Se aprovechó eso para hacer explícitas las relaciones mediante el uso de expresiones verbales que complementaban a los tradicionales tesauros estáticos de sustantivos y expresaban las asociaciones que existen entre los conceptos empleando todas las posibilidades del lenguaje natural. Esta representación del conocimiento se lograba mediante frases simples para elaborar los grafos: sujeto - verbo - predicado, procedimiento que después adoptó el RDF como modelo de grafo para formalizar el conocimiento en las ontologías que, como redes ya semánticas, además de representar, tienen que razonar. De modo que se estableció un paralelismo necesario entre los grafos de las redes semánticas y la creación de sentencias RDF.

**Tabla 8. Disciplinas que participan en los procesos transdisciplinarios de las ontologías**

<b>Documentación</b>	<b>Normalización</b>		
<b>Lingüística</b>	<b>Lenguaje natural</b>		
	<b>PLN</b>	Semántica formalizada	
	<b>Terminología</b>	Vocabularios esquematizados	
<b>Filosofía</b>	<b>Lógica</b>	Lógica matemática	<i>Schemas</i> de metadatos
	<b>Metafísica</b>	Ontología	
<b>Informática</b>	<b>Inteligencia artificial</b>		
	<b>Bases de conocimientos</b>	Modelos de datos	Lenguajes de marcado
	<b>Desarrollo de software</b>		
<b>Matemáticas</b>	<b>Algoritmos</b>		
<b>Teoría de grafos</b>	<b>Educación</b>	Mapas de conceptos	
	<b>Sociología</b>		
	<b>Psicología</b>		

Fuente: Elaboración propia

De las dos formas de mejorar la web, una sigue el camino tradicional de potenciar el procesamiento automático del lenguaje (PLN, por sus siglas en inglés) mediante el empleo de algoritmos de Inteligencia Artificial (IA) y de posicionamiento; por otro lado, la web semántica plantea nuevos sistemas conceptuales a partir de esquemas que mejoran la interoperabilidad y la legibilidad automáticas. Para conseguirlo, los documentos tienen que estar estructurados semánticamente y formalizados; con tal fin se precisa un buen desarrollo de *software* y normas incorporadas a esos documentos.

Esta es la base de las ontologías: semántica formalizada en *schemas* de metadatos codificados en un lenguaje de marcado, como XML, legible por

ordenador; así, los conceptos son interpretables por las máquinas cuya jerarquía y asociaciones se hacen manifiestas mediante la lógica, lo que permite los procesos deductivos para realizar inferencias, y la validación de los axiomas y reglas de consistencia que posibilitan la conversión entre vocabularios. El modelo de datos lo proporciona RDF, mientras que el vocabulario para definir clases, propiedades, subclases, dominio, categorías, comentarios y etiquetas RDF —a ello se añade la consideración de las recomendaciones sobre confiabilidad (agentes, agencias de certificación...)— se atienen a un tiempo y a un espacio concretos, respondiendo, de esta manera, a la complejidad informativa y al contexto de las diferentes representaciones semánticas. Sin duda, ante situaciones de mayor complejidad había que dar soluciones conjuntas provenientes de múltiples dominios, actuando en coordinación e integración de procesos.

### **Reflexión conclusiva**

La Bibliotecología y Documentación siempre ha contribuido a la comunicación científica. Además, ha facilitado el control y el acceso a la información en interacción con todas las disciplinas científicas y humanas. Su nacimiento y consolidación se basaron en aportaciones multidisciplinarias. Asimismo, su práctica siempre se efectuó en contextos interdisciplinarios que acabarían siendo también la base de su justificación gnoseológica. De esta forma, desde los orígenes su existencia se enriqueció con la participación de diferentes conocimientos —rasgo multidisciplinario— y manifestó reciprocidad epistemológica y metodológica —característica interdisciplinaria—.

La interdisciplinariedad es una exigencia para que nuestra especialidad pueda existir. Desde los orígenes históricos, nuestra naturaleza se razonó desde la contribución cooperativa con otros ámbitos cognitivos. Así, se acentuó cuando las tecnologías informáticas y de telecomunicaciones contribuyeron a mejorar el tratamiento de la información. A lo largo de la evolución científica, los métodos provenientes de otras disciplinas se han ido trasladando a nuestro dominio, en contribución ineludible, para fundamentar los continuos cambios y perfeccionamientos, tanto en los fundamentos teóricos como en los apoyos

técnicos; ello dentro de la mejora continua de los métodos transferidos que pasan a modificarse o ampliarse. De esta manera, se llegan a presentar intensos cambios disciplinarios cuando fue imperioso alcanzar un nuevo paradigma, como sucedió al sobrevenir la Ciencia de la Información.

Ahora la resolución de los complicados problemas de la información ha hecho de la transdisciplinariedad el medio hacia una ciencia más completa cuando el diálogo de disciplinas integra los conocimientos de campos dispares en una visión de conjunto. La Bibliotecología y Documentación está comprometida en los procesos activos para el estudio de hechos en los que coinciden varios niveles de realidad. Ha permeabilizado aún más sus límites disciplinarios y se ha abierto hacia una teoría y práctica transdisciplinarias, en cuanto adaptación a las nuevas exigencias sociales y científicas de una sociedad compleja y muy distinta de la existente hace solo unas décadas, en especial en su relación con la información y la comunicación. Por eso, su base disciplinaria está en constante construcción y su aplicación en adaptación permanente a los cambios de las propias ciencias a las que auxilia, de las tecnologías que la apoyan y de las necesidades sociales a las que debe responder.

## Referencias bibliográficas

- Aristóteles. (1995). *Tratados de Lógica: Organon*, v. 1. Madrid: Gredos.
- Bolaños, C. M., Bueno, G. F., Alves, F. M. (2013). El protagonismo de la Información-Documentación en la cooperación al desarrollo: los recursos educativos abiertos en los procesos de e-learning. *Informação & Sociedade*, 23(1), 105-115.
- BSI Group. (2005-2007). *Structured vocabularies for information retrieval: guide*. Londres: British Standards Institution.
- Georgia Institute of Technology. (1962). *Proceedings of the conferences on training Science Information Specialist*. Atlanta: GIT.
- International Organization for Standardization - ISO 2788 (1986). *Documentation — Guidelines for the establishment and development of monolingual thesauri*, segunda edición. Ginebra: ISO.

- International Organization for Standardization - ISO 25964-1. (2011-2013). *Information and documentation - Thesauri and interoperability with other vocabularies*. Ginebra: ISO.
- Martínez, M. (2003). Transdisciplinariedad un enfoque para la complejidad del mundo actual. *Conciencia activa*, 21(1), 107-146.
- Millares Carlo, A. (1971). *Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Mooers, C. (1959). *Computer and Information Science Program*. Filadelfia: Universidad de Pensilvania.
- Moreno Fernández, L. M. & Borgoños Martínez, M. D. (1999). *Teoría y práctica de la Clasificación Decimal Universal (CDU)*. Gijón: Trea.
- Morin, E. (1990). *Introducción al pensamiento complejo*. París: ESPF Éditeur.
- Newell, W. H. (2001). A theory of interdisciplinary studies. *Issues in Integrative Studies*, 19, 1-25. Recueprado de [http://web.mit.edu/jrankin/www/interdisciplinary/interdisc\\_Newell.pdf](http://web.mit.edu/jrankin/www/interdisciplinary/interdisc_Newell.pdf)
- Ortega y Gasset, J. (1984). La misión del bibliotecario. En *El libro de las misiones*, 10.ª edición. Madrid: Espasa-Calpe.
- Otlet, P. (1934). *Traité de Documentation. Le livre sur le livre. Théorie et pratique*. Bruselas: Mundaneum.
- Pérez Matos, N. E., y Setién Quesada, E. (2008). La interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad en las ciencias: una mirada a la teoría bibliológica-informativa. *Acimed*, 18(4). Recuperado de <http://scielo.sld.cu/pdf/aci/v18n4/aci31008.pdf>
- Sánchez Cuadrado, S., Colmenero-Ruiz, M. J. & Moreira-González, J. A. (2012). Tesoros: estándares y recomendaciones. *El profesional de la información*, 21(3), 229-235.
- Saracevic, T. (1995). Interdisciplinary nature of information science. *Ciência da informação*, 24(1), 36-41. Recuperado de [http://www.brapi.inf.br/\\_repositorio/2010/03/pdf\\_dd085d2c4b\\_0008887.pdf](http://www.brapi.inf.br/_repositorio/2010/03/pdf_dd085d2c4b_0008887.pdf)
- Taylor, R. S. (1966). Professional aspects of information science and technology. *Annual review of information science and technology*, 1, 15-40.

- Taube, M. et. al. (1953-1959). *Studies in coordinate indexing*, 5 v. Washington: Documentation Inc.
- Velilla, M. A. (2002). *Manual de iniciación pedagógica al Pensamiento complejo*. París: ICFES, UNESCO. Recuperado de <http://online.upaep.mx/campusvirtual/ebooks/ManualIniciacion.pdf>
- Weinberg, A. (1963). *Science, government, and information : the responsibilities of the technical community and the government in the transfer of information*. [Washington, D. C.]: Government Printing Office. Recuperado de <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED048894.pdf>
- Wellisch, H. (1972). From Information Science to Informatics: a terminological investigation. *Journal of Librarianship*, 4(3), 157-187. doi: 10.1177/096100067200400302
- Z3919:2005 (2005) ANSI/NISO. *Guidelines for the Construction, Format, and Management of Monolingual Controlled Vocabularies*. Bethesda, Maryland: NISO Press.

# De los apuntes al esquema. Repensando a Francisco Miró Quesada y en defensa de una razón limitada y pragmática

From the notes to the scheme. Rethinking Francisco Miró Quesada and in defense of a limited and pragmatic reason

**Richard Orozco C.**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

Contacto: [richard.orozco@unmsm.edu.pe](mailto:richard.orozco@unmsm.edu.pe)

<https://orcid.org/0000-0001-9655-1322>

## Resumen

En este artículo, el autor muestra una tensión al interior de la obra de Francisco Miró Quesada. Una tensión que aparece en su lucha contra los escépticos y en su intento por salvar una razón mínima. Dicha tensión se manifiesta tras la publicación de los *Apuntes* en 1963 y luego en el *Esquema* en 2012. Obviamente, la tensión recorre esos 50 años. Pero el autor también añade lo que pudo haber sido una salida a dicha tensión: el reconocimiento y valoración de una razón limitada y pragmática. Así, frente a la propuesta de Miró Quesada de una razón mínima con la cual salvar el proyecto racionalista, el autor propone una visión pragmatista de la razón, que sería el reconocimiento de las consideraciones evolucionistas.

**Palabras claves:** Francisco Miró Quesada; Racionalismo; Razón mínima; Razón limitada; Razón pragmática.

## Abstract

In this article, the author shows a tension within the work of Francisco Miró Quesada. A tension that appears in his fight against the skeptics and in his attempt to save a minimal reason. This tension manifests itself from the publication of the *Apuntes* in 1963 and then in the *Outline* in 2012. Obviously, the tension goes through those 50 years. However, the author also adds what could have been an outlet to this tension: the recognition and valuation of a bounded and pragmatic reason. Thus, faced with the proposal of Miró Quesada for a minimal reason with which to save the rationalist project, the author proposes a pragmatic view of reason that would be the recognition of evolutionary considerations.

**Keywords:** Francisco Miró Quesada; Rationalism; Minimum Reason; Bounded Reason; Pragmatic Reason.

Recibido: 23.04.19

Aceptado: 18.09.19

## Introducción

En 1963, Francisco Miró Quesada (en adelante FMQ) publicó un texto titulado *Apuntes para una teoría de la razón* (2012d). Dicho texto había sido precedido por un artículo con el mismo título publicado un año antes en la revista *Dianoia* (Miró Quesada, 2012c). En el año 2012 apareció un nuevo texto suyo, menos pretencioso y mucho más tímido que el anterior y que esta vez se titulaba *Esquema para una teoría de la razón* (2012g). Mi propuesta busca interpretar este paso desde los *Apuntes* hasta el *Esquema*. Las preguntas que me guían son: ¿qué buscaba el autor detrás de dicha travesía? ¿Hasta qué punto se consiguió lo que se buscaba? ¿Qué cambios se han producido durante dicha travesía?, y ¿qué permaneció incólume a pesar de los años? Mi interés es buscar responder a estas preguntas para luego desarrollar una idea que en mi título se enuncia con transparencia: la defensa de una razón limitada y pragmática.

La tesis principal que desarrollaré es que FMQ siempre tuvo frente a sí el principal rasgo de la razón, aunque por una cuestión vital se resistió constantemente a asumirlo. Ese principal rasgo que se revelaba era el carácter limitado de la razón que, sin embargo, FMQ nunca quiso asumir debido a una cuestión vital y pragmática. Desde el mismo momento en que los tituló como ‘*Apuntes*’ y más tarde como ‘*Esquema*’, siempre supuso lo limitado de sus logros. Nunca consideró que él pudiera culminar una teoría completa de la razón y de hecho tomó conciencia, en su época de madurez, de que quizá dicha empresa era para ser realizada por un equipo y no para una mente individual. Lo limitado de sus resultados era una consciencia transparente en su reflexión; sin embargo, lo que nunca se atrevió a hacer fue definir la razón misma como limitada. Es decir, él era consciente de que su trabajo era limitado, que el proyecto excedía sus fuerzas, pero no quiso definir a la razón como limitada. Evidentemente esto parece deberse a que tal decisión lo hubiese convertido, ante sus propios ojos, en uno más de los escépticos contra quienes tanto luchó. Así pues, se refleja una tensión en la obra de Miró Quesada, una lucha entre la consciencia cada vez más clara de lo limitada que es la razón, pero una necesidad por querer salvar al racionalismo en su lucha contra el escepticismo. En este ensayo busco aclarar

dicha tensión, sus causas y consecuencias. Todo esto, sin embargo, me permitirá ir desarrollando una defensa de lo que yo entiendo por razón limitada. Finalmente, en respuesta al análisis que hace FMQ respecto de lo que él llama una nueva forma de escepticismo, refiriéndose al pragmatismo, intentaré hacer una defensa de este, mostrando el parecido de familia que hay entre esta razón limitada y el pragmatismo. Mi objetivo es pues interpretar la tensión en la que siempre estuvo inserto el pensamiento de FMQ, que era menos clara en los años sesenta, pero que se aclaró más para la primera década del 2000.

### **1. El contexto de la tensión**

En el artículo titulado “Esbozo de mi posición filosófica” que data de 1953 (Miró Quesada, 2012a), ya FMQ mostraba con claridad cuál era el contexto que enfrentaba y la interrogante que debía responder. Dicha presentación no dista mucho del artículo publicado en *Dianoia* de 1962 y del libro *Apuntes* de 1963. Lo que deja en claro no es solo que dicho contexto le es evidente, sino que además lo interpela de una manera significativa. Voy a explicitar dicho contexto con cuatro características que FMQ reconoce y enuncia.

La primera circunstancia que hay que considerar es la aparición de teorías científicas realmente revolucionarias. Julián Marías definió a dicha época, finales del siglo XIX y comienzos del XX, como el “derrumbe de la física clásica” (1964); FMQ considera que la situación alcanza a toda la ciencia y no solo a la física, y por ello prefiere hablar de una “crisis de la ciencia” (2012b). Siendo más específicos, FMQ habla de tres grandes crisis de la ciencia. En primer lugar está el advenimiento de las geometrías no euclidianas que, según nuestro autor, interpela de una manera significativa la confianza que matemáticos y filósofos habían puesto en la evidencia de los postulados de Euclides. Luego tenemos el descubrimiento de la paradoja de Burali-Forti que permitió dudas incisivas sobre los métodos matemáticos tradicionales. En tercer lugar irrumpe la teoría de la relatividad que tiene como principal consecuencia epistemológica la exigencia para someter a una severa revisión tanto el principio de causalidad como el de substancia. Sin embargo, el caso más notable según FMQ, o mejor dicho la revolución más

significativa, sucede a partir de los trabajos de Kurt Gödel. Aunque podría parecer que esta revolución solo sucede en el ámbito de la lógica o de la matemática, y FMQ es prudente antes de hacer cualquier extrapolación anticipada, es cierto sin embargo que los teoremas de Gödel han realmente provocado toda una revolución en las posibilidades de la ciencia. La indecidibilidad, la inconsistencia o la inderivabilidad pueden ser rasgos innegables de las teorías de las matemáticas clásicas y, a partir de ello, de las ciencias que de ellas dependen.

Frente a esta primera circunstancia, Miró Quesada reconoce una segunda característica del contexto que enfrenta. Se trata de la incapacidad de los modelos epistemológicos clásicos para responder a dicha crisis de la ciencia. Por modelos clásicos de la epistemología, FMQ entiende racionalismo, empirismo, historicismo, pragmatismo y escepticismo. En sus palabras, se trata de un “rebasamiento de los marcos tradicionales”. El racionalismo, dice, es el que más herido ha quedado, pues es evidente que sus principales postulados han sido falseados. Su ideal, ambicioso y radical, ha fracasado al demostrarse la imposibilidad de la autofundamentación absoluta de las ciencias. El caso del empirismo es también un fracaso, pues el desarrollo de las ciencias formales ha demostrado “la imposibilidad de reducir el conocimiento matemático a una pura abstracción de cualidades y relaciones de entes concretos” (Miró Quesada, 2012d, p. 197). La suerte del pragmatismo no es distinta, su fracaso es evidente cuando es incapaz de demostrar que todo conocimiento deriva de una eficacia práctica; y nuevamente es paradigmático el caso del conocimiento lógico matemático, pues no hay forma de derivar los postulados lógicos de tal esquema mundano. Como dice FMQ, “Una teoría matemática y lógica presenta una fuerza interna que no depende de ninguna eficacia” (2012d, p. 201). En el caso del escepticismo, se trata más bien de un término general que, según nuestro autor, engloba tanto al pragmatismo como al historicismo y a muchos movimientos filosóficos contemporáneos. Lo común de ellos es que todos dudan de las posibilidades de la razón o de su capacidad para lograr sus más altos objetivos. En los *Esquemas*, publicados el año 2012, FMQ define a todos esos modelos

escépticos como manifestaciones de una razón impura, y le dedica a esta una gran sección del libro. Una definición general de estos escépticos dice que son los que sostienen que es imposible saber si se puede o no fundamentar racionalmente nuestros conocimientos (Miró Quesada, 2012g, p. 38). Con dos notas quisiera comentar las expresiones de FMQ respecto de los escépticos. En primer lugar, cuando nuestro autor observa el alcance del escepticismo, lo reconoce desde los pirrónicos hasta el segundo Wittgenstein. De Wittgenstein dice que las sutilezas y profundidad de sus argumentos muestran una nueva vida para el escepticismo, de allí la importancia de discutir las tesis presentadas en *Investigaciones filosóficas* (Wittgenstein, 1988). También es resaltable el hecho de que FMQ ve un canto de victoria demasiado apresurado por parte de todos los escépticos contemporáneos. Este es un aspecto importante que discutiremos más adelante, pero que vale la pena reconocer como parte de este contexto. Lo que se está resaltando es la manera en cómo la mayoría de los modelos escépticos contemporáneos —historicismos, pragmatismo o relativismos— ven la situación de crisis del racionalismo como una expresión de su victoria definitiva. Miro Quesada nota ese canto de victoria anticipado y más bien lo reconoce como parte de este contexto más general.

Como tercer rasgo de este contexto que FMQ enfrenta, aparece la nueva situación de la filosofía en donde, según nuestro autor, “gracias al método simbólico matemático”, la lógica y la epistemología han alcanzado “un nivel de rigor nunca antes igualado en la historia de la filosofía” (Miró Quesada, 2012a, p. 89). Así pues, FMQ está haciendo eco del sentir que Hans Reichenbach manifiesta en su libro *The Rise of Scientific Philosophy* (1967) que había sido publicado en 1951 y en el cual se resaltaba la nueva situación de la filosofía en consonancia con la misma idea que presenta FMQ. Hay que anotar, además, que este sentir de Reichenbach no es exclusivo de él, pues quizá es común entre los miembros del Círculo de Viena y compartido por los llamados positivistas lógicos. De allí se entiende la admiración que FMQ profesa hacia autores como Russell, Whitehead, Hilbert y el propio Wittgenstein, quienes realizaron aportes importantes hacia un tipo especial de lenguaje filosófico: riguroso, formalizado y en diálogo con las ciencias. No obstante, es necesario precisar que, aunque FMQ

admiraba ese estilo de hacer filosofía y aunque él mismo produjera textos de ese nivel de rigor en las formalizaciones, no por ello desmerecía lo que él llamaba la ‘filosofía literaria’ (Miró Quesada, 1966). FMQ vio entre estos últimos a insignes filósofos peruanos por quienes guardó siempre una enorme admiración. Entre ellos destacaba a Alejandro Deustua y a Mariano Iberico, siendo este último uno de sus profesores por quien más cariño sentía. Era pues perfectamente consciente de esta bifurcación que se abría en la filosofía, pero vio más bien posibilidades en ella y no razones para el menosprecio o la exclusión.

Finalmente, y como parte de este contexto que estamos comentando, FMQ consideró el supuesto derrumbe de la razón. Este supuesto derrumbe se presenta con varios rostros: fin de la ciencia, fin de la metafísica, fin de los metarrelatos o la posfilosofía, etc. Era claro para FMQ que el racionalismo, con su pretenciosa agenda, ya no podía sostenerse; pero no era tan evidente para nuestro filósofo que esto nos condujera a la imposibilidad de un discurso *trascendental* o hacia la muerte de los absolutos. Si el racionalismo no sobrevive, por lo menos en su versión clásica, eso no significa que sea imposible el conocimiento absoluto o que la razón se haya derrumbado. Sin embargo, eso es lo que se publicita en un tipo de discurso que se difunde en nuestra cultura contemporánea en la que los escépticos cantan victoria. Una cara de este rasgo que comentamos es justamente eso, es decir, que distintas caras del escepticismo se presentan como victoriosas. El relativismo o el historicismo reclaman anticipadamente un triunfo sin haber reconocido ampliamente lo que sucede en la cultura. Entonces, para FMQ ese sonado derrumbe de la razón no es sino un alarde exagerado producto de un análisis poco riguroso respecto de lo que sucede en la cultura contemporánea.

Así pues tenemos el panorama completo con estos cuatro rasgos de un contexto que le fue claro a nuestro autor desde los años sesenta y que no cambió grandemente hasta la primera década del 2000. La crisis de la ciencia, la incapacidad de los modelos epistemológicos clásicos para comprender dicha crisis, la rigurosidad que ha alcanzado la filosofía y finalmente una exagerada publicidad de un supuesto derrumbe de la razón, todas esas cuatro características

explican la realidad cultural que FMQ debía enfrentar y desde la cual buscaba obtener una respuesta satisfactoria.

## **2. La tensión en las reflexiones sobre la razón**

Hablo de ‘tensión’ en el pensamiento de FMQ, pues desde los *Apuntes*, o incluso antes de eso, en el texto “La crisis de la ciencia” de 1953, ya parecía claro el problema que enfrentaba y no vio cambiar ese panorama hasta la publicación del *Esquema*, que recién sucedió en el año 2012. Era un panorama que interpelaba al filósofo buscando de él una respuesta contundente sobre la razón; pero esa respuesta definitiva nunca llegó. Hay más bien un panorama de respuestas que muestran una tensión en la que no es posible una respuesta definitiva a los problemas planteados, pero al mismo tiempo se impone la imposibilidad de aceptar que esa filosofía impura, la de los escépticos, sea la que haya triunfado. Consideremos mejor la imagen de la tensión que estamos advirtiendo.

Esta tensión a la que nos referimos presenta un anverso y un reverso: por un lado, la necesidad de responder contundentemente al contexto de crisis; por otro, la imposibilidad de declarar la victoria del escepticismo. Voy a aclarar cada uno de los lados de la tensión, con apoyo de textos, mostrando el panorama de la respuesta de FMQ para hacer claro que se trata de una tensión y no de una respuesta definitiva. Sin embargo, antes deseo presentar una interpretación de cómo veo yo la presencia de una tensión al interior de un sistema de pensamiento.

Algunos podrían pensar que la tensión en un sistema de pensamiento puede ser signo de debilidad, timidez o incapacidad, mas ese no es mi caso. Yo considero, en cambio, que la tensión es signo de una honradez intelectual mayúscula. Creo que los más interesantes sistemas de pensamiento en la historia han sido erigidos sobre la base de una tensión de opuestos que eran por sí solos inaceptables. El filósofo que revela la tensión es aquel que descubre su propio límite y que de alguna forma va descubriendo el límite propio de la razón. La razón se nos aparece así como un movimiento dialéctico y no como un esquema fijo de verdades absolutas. El filósofo puede sentir la necesidad de escapar de la tensión, pues esta le genera incertidumbre, pero dicha fuga solo le es posible

sobre la base de una apuesta pragmática o sobre el encubrimiento de la tensión. Por el contrario, la honestidad intelectual obliga a convivir con la incertidumbre y aceptar la perenne tensión.

¿Por qué no declarar entonces la victoria del escepticismo? Si lo que vemos ante el contexto que hemos descrito es por doquier muestras de lo limitada que es la razón, ¿por qué no aceptar entonces que verdaderamente los escépticos han acertado? ¿Por qué FMQ comenzó su texto de 2012, el *Esquema*, dedicando toda la primera parte a desarrollar una defensa amplia frente al escepticismo? Parece una defensa inútil, pues lo que se observa es más bien el reconocimiento de las limitaciones de la razón. Es claro, pues, que el enemigo de quien había que cuidarse, desde los primeros escritos en la década de 1950 hasta la publicación del *Esquema*, es el escepticismo. ¿Por qué? Creo yo haber entreleído la respuesta: el escepticismo no puede vencer, porque sino quien muere es la misma filosofía. La expresión clara aparece en un texto de 1995 que se tituló “Autobiografía filosófica”. En ese texto leemos la siguiente sentencia: “Si los escépticos tienen la razón, la filosofía se transforma en una jerigonza ininteligible que hay que botar al tacho de basura” (Miró Quesada, 2012f, p. 127).

Es decir, si quienes declaran el derrumbe de la razón estuvieran en lo cierto; si la razón es incapaz de lograr un conocimiento seguro, certero y absoluto y que a la vez sea autofundado, no meramente intuitivo; si eso es cierto, entonces la que se derrumba es la filosofía misma y sus más nobles objetivos. Quiero resaltar entonces que la lucha no se desarrolla en el ámbito teórico, enfrentando argumentos deductivos, la lucha es de carácter práctico-vital. El problema tiene que ver con el corazón de la vida misma del filósofo. La tensión que enfrenta FMQ es una tensión vital que amenaza su proyecto de vida.

Podría parecer que el argumento con que FMQ enfrenta al escepticismo fuese un argumento deductivo, pero esto no es así. Como trataré de demostrar, el argumento es claramente de tipo pragmático. Cuando uno lee el *Esquema* y ve la defensa que realiza FMQ frente a los escépticos, en cualquiera de sus variedades, uno encuentra que el principal argumento es que los escépticos no pueden vencer

ya que ellos defienden una especie de filosofía impura. FMQ explica esa impureza como el intento de una razón que deslegitima a la razón misma. Los escépticos, los que pregonan el derrumbe de la razón, en el fondo lo que están intentando hacer es mostrar, con la razón, la incapacidad de la propia razón. En sus propias palabras,

[u]tilizar la razón para demostrar la imposibilidad del conocimiento racional, es usarla contra su naturaleza. Quien la usa está haciendo trampa a sí mismo y a los demás. Es como si quien utilizara su razón no fuera puro en sus intenciones cognoscitivas. Pero, por más que haga, no puede matar a la razón, pues tiene que utilizarla para cometer el asesinato: la razón no puede hacerse el hara-kiri. (Miró Quesada, 2012g, p. 42)

FMQ considera a este un argumento circular y lo ve como su principal defensa frente a los escépticos. Todos quienes se han enfrentado a los escépticos han usado o este o un segundo argumento: la evidencia absoluta de muchas verdades que son incuestionables, principalmente en las ciencias formales (Miró Quesada, 2012g, p. 42). Además, es interesante también comentar aquí el realce que FMQ hace del argumento elaborado por Ortega y Gasset contra los escépticos. Este había concluido que si los escépticos afirman la imposibilidad de llegar a la verdad, primero deben conocer la verdad para poder reconocer que no la pueden alcanzar. “El relativismo es, a la postre, escepticismo, y el escepticismo, justificado como objeción a toda teoría, es una teoría suicida” (Ortega y Gasset, 1966).

Nos quedan dos cuestiones a tratar: a) cómo es que este argumento contra los escépticos puede entenderse como un fundamento pragmático; y b) por qué la victoria de los escépticos significaría la muerte de la filosofía. En el primer caso, debemos reconocer que el argumento de FMQ dice algo así: la razón no puede derrumbar a la razón. El filósofo está mostrando una falacia en el argumento escéptico, una falacia de circularidad. Si el escéptico debe usar la razón, y no hay otra alternativa, entonces no puede demostrar la incapacidad de la misma razón, pues en ese caso caería en una paradoja.

No obstante, observemos bien y veamos formas en que no resulte paradójico el argumento. Propongo tres consideraciones en las que el argumento

no resulta paradójico y más bien puede derivar en idóneo. En primer lugar, si consideramos que en las dos menciones de la razón que presenta el argumento se están presentando dos actividades distintas, si el primero hace referencia a la razón en tanto agente y el segundo se refiere a la razón en tanto pasiente (pasivo), ya se elimina la circularidad. Lo que tendríamos es una razón que con sus armas y desde adentro define las posibilidades de la razón objetivizada. En segundo lugar, podríamos considerar que la primera razón hace referencia a la razón con pretensiones descriptivas, mientras que la segunda hace referencia a una razón con pretensiones normativas. Entonces el argumento se convierte en algo así: la razón descriptiva no puede demostrar la incapacidad de la razón normativa. Pero ¿por qué no podría ser así? ¿No podría acaso la razón hacer un reconocimiento de sus armas y posibilidades para ver el verdadero alcance de sus pretensiones normativas? Sí podría. Es lo que han intentado hacer muchos filósofos desde Kant, reconociendo los límites de la propia razón en sus ideales más altos. Por último, pudiéramos reconocer planos distintos en los que se usa la palabra razón en el argumento, diferenciando la razón como metalenguaje y la razón como lenguaje objeto. Nuevamente se desmorona la paradoja.

Lo desconcertante es que FMQ, siendo un lógico de primer nivel, bien podría haber reconocido estas formas de salvar la supuesta paradoja, pero no lo hizo. A menos que el argumento no sea lógico sino pragmático, como estoy tratando de mostrar. Entonces, el centro del argumento ‘la razón no puede demostrar la incapacidad de la razón’ no está en la paradoja que se forma por el doble uso del concepto ‘razón’, sino más bien, en el ‘no puede’. La razón no puede derrumbar la razón, los escépticos no pueden vencer, pues la que pierde es la filosofía. Es, como dije, una tensión vital que subyace al interior del proyecto del filósofo.

Según nuestro autor, el sentido profundo de lo que es filosofía se juega en la lucha entre el racionalismo y el escepticismo. Si el escepticismo vence no hay sitio para la filosofía, habría que admitir más bien, como alguna vez lo anunció Richard Rorty (1996), el advenimiento de un mundo posfilosófico. Ese sería un mundo en el que no hay posibilidad de hablar sobre principios fundamentales

y eso es justamente la muerte de la filosofía, pues para FMQ la filosofía es teoría de los principios. Si el escepticismo ha vencido, cree nuestro autor, no podría reconocerse principios fundamentales en cada uno de los ámbitos donde necesitamos de la razón una respuesta definitiva: en las ciencias sociales, en la política, en la comprensión de la historia, etc. Si el escepticismo vence, entonces solo nos queda una casuística y el caso particular.

Entendamos, pues, que el problema es vital y pragmático. En la posibilidad misma de que no haya forma definitiva de poder acercarse a los principios fundamentales de la razón o de que dichos principios no existan, en la posibilidad misma de que tales principios sean solo una ilusión más y que los escépticos tengan razón; entonces habremos confirmado el fin de ese tipo de cultura especial que Husserl (2008) denominó *cultura filosófica*. Ese peligro que Husserl veía llegar con el positivismo, FMQ lo ve acercarse con los escépticos.

Cuando FMQ escribe su *Esquema para una teoría de la razón* —no una teoría de la razón, pues no cree concebirla plenamente—, él considera en dicho esquema la presentación de los principios de la razón. Así define como principios de la razón: el principio de no-arbitrariedad, el principio de seguimiento, el principio de creatividad y el principio de unidad. El desarrollo de estos principios, su defensa y reconocimiento, son su verdadera lucha contra el escepticismo. No obstante, como él mismo lo planteó, es solo el principio de no-arbitrariedad el que puede universalizarse, solo dicho principio es el resquicio mínimo de ese programa ambicioso del racionalismo clásico. La tensión en FMQ se presenta justamente por esa disyuntiva: el racionalismo no puede sostenerse ante un contexto tan adverso como el que hemos comentado anteriormente, pero tampoco está en disposición para aceptar su final definitivo. Entonces aparece la respuesta tímida, pero honesta: no se salva el racionalismo clásico, pero sí un tipo especial de racionalismo. Un racionalismo que conserva “un mínimo de universalidad y necesidad” como instrumento fundamental del conocimiento científico. Si la premisa es que, de vencer el escepticismo, es la filosofía misma la que conocería su final, entonces no puede negarse alguna forma de sobrevivencia del racionalismo.

Así lo concibe FMQ y establece que ese tipo de racionalismo que sobrevive es “la creencia de que, aunque de manera imperfecta, la razón permite fundamentar un campo muy grande, y siempre en aumento, de conocimientos cuyo poder suasorio es prácticamente universal” (Miró Quesada, 2012f, p. 126).

Otro aspecto que es importante considerar para entender por qué nos enfrentamos a una cuestión más pragmática y vital que meramente teórica, es ver el lugar que ocupan las disquisiciones sobre la razón dentro del sistema de pensamiento de FMQ. En un texto de 1986 titulado “La filosofía como actividad racional”, FMQ confiesa muy sintéticamente algo que lo ha expresado en diferentes otros textos. Dice que todo el problema de la razón y del conocimiento es “solo un procedimiento metodológico” (Miró Quesada, 2012e, p. 97). Es decir, que el problema de la razón nos prepara para el verdadero problema de la filosofía, que no es otro que el problema del hombre. La filosofía toda se resume cuando decimos que ella es la posibilidad misma de preguntarnos por el sentido de la vida, del mundo, del ser humano y de Dios. Las preguntas epistemológicas, es decir, aquellas que nos enfrentan al problema de la posibilidad de alcanzar respuestas universales y objetivas por parte de la razón, no son sino preguntas metodológicas que nos ayudan a reconocer nuestros reales límites ante las otras preguntas antropológicas más fundamentales. El problema en el fondo no era pues el problema de la razón, este era solo un paso previo para encarar luego la pregunta vital. Una respuesta negativa ante el problema de la razón, cierra toda posibilidad de desarrollo para la cuestión antropológica y entonces la filosofía pierde sentido y la vida misma del filósofo se perjudica con ella.

No obstante, al escéptico le queda todavía un recurso. Si bien la filosofía puede conocer su final con el derrumbe de la razón, el escéptico podría alegar que tal situación no necesariamente determina un mundo peor. En el texto en el que Richard Rorty comenta sobre la posibilidad de un mundo posfilosófico, también se hacía esa misma pregunta. ¿Por qué deberíamos de pensar que un mundo sin filosofía es necesariamente peor? Cabe la posibilidad, decía Rorty, que ese mundo posfilosófico fuese enormemente superior al mundo que enfrentamos hoy. Pues

bien, en el mundo de lo posible cualquier alternativa es válida; pero para FMQ, más allá de que sea una alternativa válida, el fin de la filosofía representa una real pérdida para la sociedad. La filosofía es, según nuestro autor, “la garantía del sentido de la historia” (Miró Quesada, 2012e, p. 92).

Para FMQ, la filosofía era “la lucha indoblegable por humanizar el mundo” (Miró Quesada, 2012e, p. 103), por lo tanto no es un simple paso el dejarla. La filosofía cumple un rol humanizador y liberador. Frente a la cuadratura de una vida impuesta por parámetros y la burocracia, la filosofía se convierte en la esperanza de una vida conducida por la razón; una vida guiada por principios inobjetables que salvaguardan la humanidad. Una vida sin filosofía es la condena a vivir a expensas de la fuerza, la manipulación o los automatismos. Entonces, claro que no podía FMQ ceder en la lucha con los escépticos, pues en esa lucha se jugaba la esperanza en el futuro de la sociedad.

Resumiendo, lo que he tratado de hacer es revelar una tensión vital en FMQ. Por un lado, un contexto que lo obliga a aceptar el fin del racionalismo clásico, el fin de las pretensiones nobles de la razón; es decir, reconocer la imposibilidad de un conocimiento absoluto. Mas por otro lado, la necesidad de no dejarse vencer ante el escepticismo, pues eso significaría el fin de la filosofía. La respuesta de nuestro filósofo es un nuevo tipo de racionalismo mucho más tímido que él reconoce como ‘mínimo’, en el que aunque sea un principio se salva. Ese racionalismo mínimo por lo menos es la garantía de que aún podemos tener la esperanza en la razón y en la posibilidad de una teoría de los principios.

### **3. La defensa de una razón limitada y pragmática**

En lo que sigue, sin embargo, me pondré frente a FMQ y defenderé aquello que creo nuestro filósofo no se atrevió a concluir: la sobrevivencia de una razón limitada y pragmática. En la tensión que he mostrado, FMQ tiene claro que hay muchos motivos para reconocer un posible derrumbe de la razón, pero también le es claro que todo ese contexto escéptico no puede vencer por completo y que debe salvarse por lo menos una razón mínima. Yo creo, en cambio, que lo que debe salvarse no es esa razón mínima que debemos encontrar, sino más bien el tipo de razón que se

nos ha revelado tras la investigación; es decir, la razón limitada y pragmática. En su intento por defender la razón, en esa lucha de 50 años contra el escepticismo, lo que aparece evidente son más bien los límites de la razón y la profundidad de los argumentos pragmáticos. Muchas de esas razones que parecieron ser trascendentales fueron en verdad pragmáticas, y eso nos lleva a concluir que quizá las razones pragmáticas son el fondo y carácter propio de la razón.

Creo que haber elegido el camino de búsqueda de una razón mínima no fue realmente una respuesta a la profunda revolución que se estaba produciendo en la cultura occidental. Cuando Miró Quesada se encuentra con el texto de Kurt Gödel, reconoce la real revolución que este puede causar a nuestra comprensión de la razón. Gödel revela el drama del formalismo que no puede nunca abarcar todo lo que los procesos intuitivos son capaces de lograr. Realmente era una revolución profunda al interior de las esperanzas racionalistas configuradas desde Platón; toda una tragedia para el formalismo, pero la conclusión que obtiene no lo guía hacia la razón intuitiva, que era el tipo de razón que se había revelado como la más sólida, sino que más bien ve la defensa de un principio mínimo, el de no-arbitrariedad:

El formalismo no puede mantenerse porque, tal como hemos mostrado, uno de los resultados fundamentales del teorema de Kurt Gödel es que la matemática no puede formalizarse totalmente. Y si no puede formalizarse totalmente, no puede reducirse a un puro lenguaje. Pero si no puede reducirse a un puro lenguaje no puede mostrarse que las reglas de inferencia son arbitrarias. (Miró Quesada, 2012d, p. 139)

Releyendo la cita, se descubre más bien el drama de FMQ, la tensión que he buscado mostrar: su necesidad de salvar ese mínimo de la razón que, sin embargo, todavía es concebida bajo los parámetros clásicos. La razón mínima es, en el fondo, un cambio cuantitativo, que busca salvar por lo menos algún principio correspondiente a la razón. La configuración de una razón mínima, que es el camino elegido por FMQ, no lo lleva a superar el modelo clásico, sino que más bien salva dicho modelo con una medida mínima. FMQ no reconoce que con el drama del formalismo se revele también el drama del modelo fundacionalista

de la razón, el modelo que pretendió una razón autónoma y completamente transparente en sus principios. Lo que se nos ha revelado es la imposibilidad de fundamentar autónomamente la razón y, al mismo tiempo, la imposibilidad de una transparencia plena de la razón.

Como argumenté en la segunda sección, la motivación principal de FMQ era en el fondo más pragmática que teórica. Si su motivación no hubiese sido tan vital, quizá la pregunta que hubiese enfrentado no fuese “¿cuál es el principio que se salva del modelo clásico?”, sino más bien ¿por qué debemos de pensar que existen principios trascendentales de la razón? y ¿por qué debemos de pensar que tales principios pueden ser conocidos? En el fondo nos hubiésemos preguntado primero si son los principios los que anteceden a la razón humana o son aquellos productos de la propia razón, es decir, ¿la razón se nutrió de esos principios o la razón fue apareciendo con estos principios?

Mi propuesta, más bien, se encamina en una ruta contraria de la asumida por FMQ. Yo cada vez estoy más convencido de que el carácter principal de la razón se describe mejor cuando afirmamos que esta es limitada y pragmática, y que, sin embargo, dicha explicación no significa el fin de la razón. Cuando afirmo el carácter limitado de la razón, no digo solo que esta es situada, y por tanto condicionada, y que dichas condiciones revelan límites. Más allá de eso, quiero decir que la manera en que la razón se manifiesta es justamente a través de esos límites. ¿Acaso no hemos escuchado siempre que la necesidad afina nuestra inteligencia? Pues bien, esa es mucho más que solo una expresión de la sabiduría popular, es en realidad un enunciado que revela el carácter mismo de la razón. Creo que es un camino errado pretender comprender la razón humana entendiéndola como *dada* (Kalpokas, 2010) o como trascendental a las vicisitudes de la persona en su contexto determinado. Pero ese camino errado es el que se ha pretendido constantemente y es el trasfondo de la empresa racionalista que el propio FMQ también trató de defender. La razón *dada* es en realidad un resquicio de los modelos creacionistas que niegan la visión evolutiva de toda la naturaleza. Supone pensar que ella, la razón, es un ente metafísico trascendental que guarda

en sí todas las verdades o el sentido de todo lo correcto y que sirve de último criterio de lo que debe ser nuestra vida concreta. El proyecto racionalista se enfrascó en la búsqueda de los principios básicos de dicha razón para hacerla más a nuestro alcance, pero al sentir toda la objeción de los modelos kantianos, en cuanto a las posibilidades de la propia razón para autorreflejarse, una salida poskantiana fue rebuscar en el corazón mismo de las matemáticas esa respuesta. En gran medida, el proyecto de FMQ bebe de la misma expectativa que animó los trabajos de Russell, Frege o el primer Husserl: transparentar los principios básicos de la razón a partir del análisis de los fundamentos de las matemáticas. Mi forma de encarar el problema es distinta. Me siento más en deuda con autores como Charles Peirce, John Dewey, William James, Charles Darwin, el segundo Wittgenstein o Thomas Kuhn, y creo que lo que ellos nos han enseñado es que a la razón se la entiende en su ejercicio y no fotográficamente. En otras palabras, si nuestro interés es reconocer los principios de la razón, estos no pueden ser buscados de manera *a priori*, pues ellos se han ido presentando de manera evolutiva como respuesta a las urgencias concretas de la vida del ser humano en una naturaleza que le fue hostil y desafiante.

Filogenéticamente hablando, eso que acabo de manifestar quiere decir que la razón humana es, en sus principios fundamentales y en toda su expresión, un resultado de la evolución humana (Quintanilla, Mantilla y Céspedes, 2014); y como todo producto de la evolución el trasfondo es siempre pragmático, es decir, con el único fin de hacer más asequible la vida misma. En mi opinión, no hay diferencia sustancial entre la formación de las uñas de nuestros dedos y la formación evolutiva de nuestra razón. En ambos casos nos encontramos ante salidas “inteligentes” de la evolución desde necesidades concretas. Entiendo, sin embargo, que para muchos puede sonar ofensivo eso que acabo de decir, pues supone una desmitificación de nuestra razón y de su superioridad por sobre todo el resto de nuestro cuerpo, sus órganos y sus funciones. Pero es necesario reconocer que esa mitificación de la razón, esa supuesta trascendentalidad de la misma, es solo producto de una idiosincrasia moderna que la filosofía forjó a partir de una disociación entre el sujeto y el objeto. Claro que no fue solo y exclusivamente ‘moderna’ tal idiosincrasia, pues podríamos encontrar indicios de

ella en la filosofía griega, por ejemplo, en la filosofía de Platón. Pero es evidente que es en la obra de Descartes donde se escinde con claridad al yo que piensa y al cuerpo que trabaja en el mundo. Es a partir de tal escisión por lo que la razón se nos revela con absoluta trascendentalidad y se consolida la idea de su versión como *dada*, acabada y ajena a la vida misma. En el fondo, la lucha de Darwin y el evolucionismo contra la idea de especies fijas e inmutables traía consigo una serie de repercusiones epistemológicas que la filosofía poco a poco está reconsiderando (Dewey, 1994). Entre esas repercusiones, por supuesto, hay que sopesar la nueva forma de entender la razón y su supuesta trascendentalidad. La mirada evolucionista nos obliga a reconocer que el sendero del desarrollo es uno y el mismo, como dije antes, tanto para las uñas como para la razón; y es por ello que puedo atreverme a decir que no hay diferencias sustanciales entre la formación de las uñas y el desarrollo de nuestra razón.

Se puede objetar mi afirmación aduciendo que estoy suponiendo un progreso ‘inteligente’ o en todo caso teleológico. Entonces, la pregunta sería ¿con qué criterios se podría reconocer ese desarrollo que va de menos a más? De hecho, hay muchas discusiones sobre el tema, discusiones a las que yo no deseo entrar en este texto. Podría darse el caso de que no todo el proceso evolutivo fuera para mejor, pero creo que eso no invalida mi afirmación sobre el desarrollo de la razón y su indiferencia sustancial con el crecimiento de las uñas en nuestros dedos. Podría quizá objetar mi afirmación de que el carácter sustancial de la razón es su fin pragmático, pero no necesariamente; pues si consideramos que ese carácter pragmático no siempre debe reconocerse como encaminado hacia lo mejor (pues en la praxis no conocemos necesariamente cuál es el mejor camino y solo contamos con nuestros recursos para elegirlo), entonces tampoco queda comprometida mi afirmación de un desarrollo pragmático de la razón con un supuesto telos inteligente. En otras palabras, que la razón sea pragmática no garantiza que nuestra elección siempre sea la mejor; de hecho, los criterios pragmáticos solo nos empujan a reconocer la complejidad de nuestra elección, pero no a pretender que sus decisiones son inteligentes porque son mejores.

Deseo afianzar aún más mi argumento y para ello añadiré ahora una reflexión ontogenética de clara raigambre piagetiana. Consideremos, pues, el desarrollo de la razón en el ser humano, desde la niñez y su camino hasta la adultez. Nuevamente deseo mostrar que en dicho desarrollo lo que se revela es un carácter pragmático y limitado de esta. El esquema básico sobre el cual parece haberse manifestado la razón a lo largo del recorrido se nos presenta como partiendo de una necesidad, movido por un interés y alcanzando un punto de satisfacción flexible en el cual pragmáticamente se puede reconocer una superación de la urgencia práctica. Tal esquema es posible reconocerlo en el infante cuando construye su espacialidad en su primer año de vida, por la formación de los significados en los niños entre los 2 y 3 años, los escolares que elaboran su aprendizaje o los adolescentes que resuelven problemas abstractos. En todos estos casos, el esquema es casi el mismo. El punto de partida siempre es una situación que se percibe como una urgencia de carácter práctico (la necesidad de desplazarse, la necesidad de la comunicación o el conflicto cognitivo creado por el profesor). Por lo mismo, parece claro también que siempre hay una motivación interesada.

Como afirman los expertos, ninguno de esos movimientos es gratuito. El motor de todos ellos es la necesidad de transformar una situación limitante o hacer más llevadera una exigencia circunstancial. Entonces el individuo se ve interesado por el tipo de resultado que obtendrá (Priniski et ál., 2019). Por supuesto, el interés va unido a expectativas y a una consideración flexible de la satisfacción. ¿Cómo podríamos negar estos elementos como conformantes de la razón? ¿Por qué pensar que solo son principios de la razón aquellos que aparecen como principios de la lógica o de la matemática? John Dewey afirma que tal tendencia en la filosofía deriva de un menosprecio de esta hacia el interés o hacia lo interesado debido a un hábito que se formó desde el mundo griego. El interés está asociado a lo manual, a lo práctico, a lo no-sublime o hacia lo mundano, que para el mundo griego era lo menos digno dentro de lo social (Dewey, 1995). Si la vida del individuo nos demuestra lo contrario a ese hábito de la filosofía y más bien vemos un desarrollo de la razón siempre a partir del interés, entonces solo parece obnubilación negar que el interés es parte de la estructura esencial de la razón.

Finalmente, he hecho referencia a la satisfacción flexible como punto de llegada (causa final) para asumirlo como parte final de ese esquema de la razón que estoy proponiendo. Esta idea de un punto de satisfacción flexible es otro término para indicar que el carácter mismo de la razón es adaptativo. Esto último no significa solo que la razón se acomoda a sus condicionantes, sino que además, adaptándose a sus limitaciones o incluso obteniendo provecho de ellas, las expectativas se adaptan y así el punto de llegada se va haciendo. Es pues una postura que niega toda posibilidad de una causa final que estuviera configurada antes de iniciar el proceso mismo del ejercicio de la razón, es decir, se trata de un desarrollo sin telos. Parafraseando la célebre metáfora de Otto Neurath: el barco lo vamos recomponiendo en la misma marcha.

## **Conclusión**

Lo que he tratado de mostrar, especialmente en la anterior sección, no es una propuesta opuesta a la de FMQ, sino más bien una propuesta que se arriesgue a dar ese último paso que nuestro filósofo no quiso dar del todo. Creo que FMQ recorrió un sendero que lo acercaba hacia este mismo fin, pero —como mostré en la primera parte— luchó tensamente contra ese final. Para mí es elocuente la siguiente cita en la que aparece un FMQ reconociendo esa dinamicidad de la razón, pero al mismo tiempo la incapacidad de la filosofía para asirla, para tratarla en toda su complejidad e inestabilidad: “Todo nos obliga a aceptar que existe una dinámica de la razón, una manera de funcionar del pensamiento racional que, debido a su profundidad y a la falta de medios analíticos adecuados, ha escapado a la comprensión filosófica” (Miró Quesada, 2012d, p. 397).

Me quedó al final una cuestión por discutir y es que, como dijimos, la negativa de FMQ para dar ese paso hacia el reconocimiento de una razón limitada va acompañada del temor a que ello signifique el fin de la filosofía y la victoria del escepticismo. En realidad, la respuesta a dicha cuestión planteada supondría un libro completo en el que se pudiera hilar la situación de una nueva filosofía, acompañada de un sano escepticismo, pero avivada por nuevos hábitos y nuevas expectativas. Por tanto, debo decir que no creo que ese paso que yo doy hacia una

razón pragmática y limitada pueda necesariamente significar el fin de la filosofía, tal vez sí el fin de la filosofía tal y como la conocemos, pero también quizá la apertura hacia una nueva filosofía basada esta vez en una epistemología evolutiva y pragmatista. Lo que sí puedo asegurar es que esta también es una apuesta, pues cuento con argumentos que me impulsan a reconocer esa nueva forma de epistemología (y su contraparte de filosofía), pero no creo tampoco que dichos argumentos sean definitivos o que nos garanticen un camino evidente y seguro; todo lo contrario, creo que esta definición es una apuesta con algún grado de incertidumbre, pero ¿por qué no aprender a convivir con un poco de incertidumbre?

### Referencias bibliográficas

- Dewey, J. (1994). The Influence of Darwinism on Philosophy. En J. Gouinlock (Ed.), *The Moral Writings of John Dewey* (pp. 101-119). Nueva York: Prometheus Books.
- Dewey, J. (1995). El interés y la disciplina. En *Democracia y educación. Una introducción a la filosofía de la educación* (pp. 112-123). Madrid: Morata.
- Husserl, E. (2008). *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Kalpokas, D. (2010). Dewey y el mito de lo dado. *Endoxa: Series filosóficas*, 26, 157-186. doi: 10.5944/endoxa.26.2010.30
- Marías, J. (1964). La crisis de la física clásica. La ciencia actual. En *Historia de la filosofía y de la ciencia* (pp. 329-363). Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Miró Quesada, F. (1966). Filosofía rigurosa y filosofía literaria. *Alpha*, 2(5), 1-5.
- Miró Quesada, F. (2012a). Esbozo de mi posición filosófica (1953). En *Obras Esenciales. Tomo I. Autoexposiciones y autobiografías intelectuales. Sentido del Movimiento Fenomenológico* (pp. 89-94). Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Miró Quesada, F. (2012b). Crisis de la ciencia y teoría de la razón (1958). En *Obras Esenciales. Tomo III, Vol. I. Apuntes para una teoría de la razón. Textos conexos* (pp. 371-384). Lima: Universidad Ricardo Palma.

- Miró Quesada, F. (2012c). Apuntes para una teoría de la razón (1962). En *Obras Esenciales. Tomo III, Vol. 1. Apuntes para una teoría de la razón. Textos conexos* (pp. 385-405). Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Miró Quesada, F. (2012d). Apuntes para una teoría de la razón (1963). En *Obras Esenciales. Tomo III, Vol. 1. Apuntes para una teoría de la razón. Textos conexos* (pp. 23-356). Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Miró Quesada, F. (2012e). La filosofía como actividad racional (1986). En *Obras Esenciales. Tomo I. Autoexposiciones y autobiografías intelectuales. Sentido del Movimiento Fenomenológico* (pp. 95-104). Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Miró Quesada, F. (2012f). Autobiografía filosófica. 1994 o 1995. En *Obras Esenciales. Tomo I. Autoexposiciones y autobiografías intelectuales. Sentido del Movimiento Fenomenológico* (pp. 115-128). Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Miró Quesada, F. (2012g). Esquema para una teoría de la razón. Ensayo de fundamentación racionalista (2012). En *Obras Esenciales. Tomo III, Vol. 2* (pp. 23-201). *Esquema para una teoría de la razón. Textos conexos*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Ortega y Gasset, J. (1966). Relativismo y racionalismo. En *Obras Completas*, tomo III (1917-1928), 6ª. edición (pp. 157-162). Madrid: Revista de Occidente.
- Priniski, S., Rosenzweig, E., Canning, E., Hecht, C., Tibbetts, Y. & Harackiewicz, M. (2019). The Benefits of Combining Value for the Self and Others in Utility-Value Interventions. *Journal of Educational Psychology*. 111(8). doi: 10.1037/edu0000343
- Quintanilla, P., Mantilla, C. y Céspedes, P. (2014). Evolución y desarrollo de la cognición social. En: *Cognición social y lenguaje. La intersubjetividad en la evolución de la especie y en el desarrollo del niño*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Reichenbach, H. (1967). *La filosofía científica*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Rorty, R. (1996). *Consecuencias del pragmatismo*. Madrid: Tecnos.
- Wittgenstein, L. (1988). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Editorial Crítica.

**COMUNICACIONES  
CORTAS Y AVANCES DE  
INVESTIGACIÓN**

# La palabra como pincel del desengaño: la écfrasis y el vanitas en tres sonetos del Príncipe del Esquilache

The word as a brush of disappointment: ekphrasis and vanitas in three sonnets of the Prince of Esquilache

**María del Mar Rodríguez Zárate**

Universidad de Monterrey, Nuevo León, México

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile

Contacto: [mdrodriguez3@uc.cl](mailto:mdrodriguez3@uc.cl)

<http://orcid.org/0000-0001-7040-9790>

## Resumen

El presente estudio pretende observar cómo la sensibilidad artística del Príncipe de Esquilache recurre a los “trillados” tópicos del Barroco, pero con una anticipada técnica: la écfrasis. Por ello, la relevancia del análisis, a la luz de este aparato poético, muestra una posible lectura capaz de reivindicar la obra de Francisco de Borja y Aragón dentro del marco de la crítica contemporánea. En primera instancia, se rastrearán los conocimientos y la preocupación plástica del príncipe, a la luz de un trabajo ecfástico tan crítico como literario. Consecuentemente, se destacará la presencia de elementos plásticos del *vanitas* en sus sonetos LI, LXXIV y XXXVII, cuya construcción lírica muestra la temática barroca del desengaño desde una mirada plástico-lírica. A modo de marco teórico se recurrirá, principalmente, a las menciones de: Del Arco, Zaldívar, Gili Gaya, Vives-Ferrándiz Sánchez, Pimentel, Agudelo Rendón, Riffaterre y Jiménez Belmonte.

**Palabras claves:** Letras coloniales; Príncipe de Esquilache; Poesía; Écfrasis; Vanitas

## Abstract

The present study pretends to observe how the artistic sensibility of the Prince of Esquilache takes the “well-known” Baroque topics, but under an anticipated technique: the ekphrasis. Therefore, the relevance of the analysis, in light of this poetic apparatus, shows a possible reading capable of vindicating the work of the Francisco de Borja y Aragón within the framework of contemporary criticism. In the first instance, the knowledge and the plastic preoccupation of the prince will be traced, in the light of an écfástico work as critical as literary. Consequently, the presence of *vanitas* plastic elements in their sonnets LI, LXXIV and XXXVII will be highlighted, whose lyrical construction shows the baroque thematic of disappointment from a plastic-lyrical perspective. As a theoretical framework will be used, mainly, to the mentions of: Del Arco, Zaldívar, Gili Gaya, Vives-Ferrándiz Sánchez, Pimentel, Agudelo Rendón, Riffaterre and Jiménez Belmonte.

**Keywords:** Colonial letters; Prince of Esquilache; Poetry; Ekphrasis; Vanitas

Recibido: 06.09.19

Aceptado: 26.09.19

## Introducción

En un palacio valenciano, en medio de lujos, privilegios y riquezas, yacía entre las sombras un hombre, un poeta. Más allá del poder que le brindó su cargo como virrey del Perú, de la fama que gozó entre los intelectuales más destacados de su época, de la abundancia y el exceso de su condición noble, Francisco de Borja y Aragón (1581-1658) fue un hombre “atrapado en el conflicto del ser y el deber ser: ser un poeta y deber ser un funcionario de la corona” (Rondón, 2007, p. 84). Sus múltiples rostros transitan en una lírica espectral, una cuyos silencios y simplicidad logran dar cuenta de un misterioso y complejo entramado de elementos, intenciones y significaciones. Virrey, poeta y hombre aparecen en este enigmático conjunto de sonetos. Composiciones que, como si retuviésemos agua entre las manos, terminan por escabullirse y ocultar sus secretos en la belleza de una obra que no se regodea en elaborados artificios.

No obstante, a pesar de que por muchos años se le posicionó en igual relevancia junto a escritores contemporáneos suyos como Lope de Vega, Gracián, Quevedo y Góngora<sup>1</sup>, su presencia se fue desdibujando de los espacios críticos; incluso en la más reciente revalorización del Barroco, con la llegada del siglo XX. ¿Qué convirtió en fantasma de papel a este virrey-poeta tan notable biográfica y textualmente? Quizás se deba a que la mayor parte de su poesía tiende a caer en temáticas trilladas, a encajonarse en su gran influencia horaciana y a mostrar una mentalidad aristocrática-escéptica, generando

[...] que la crítica del s. XX —contra lo que pensaron los contemporáneos de Esquilache— se desinterese por un poeta que ofrecía pocas novedades en comparación con el afán novedoso a ultranza de los autores que ahora estimamos como más representativos de su tiempo. (Gili Gaya, 1961, p. 257)

No obstante, el presente estudio pretende vislumbrar el rostro de este “fantasma” de las letras coloniales, al mostrar cómo su sensibilidad artística recurre, en efecto, a los “trillados” tópicos del Barroco, pero con una anticipada técnica: la écfrasis. Por ello, la relevancia del análisis, a la luz de este aparato poético, muestra una posible lectura capaz de reivindicar la obra del Príncipe de

Esquilache dentro del marco de la crítica contemporánea. En primera instancia se rastrearán los conocimientos y la preocupación plástica del príncipe, a la luz de un trabajo ecfrástico tan crítico como literario. Consecuentemente, se destacará la presencia de elementos plásticos del *vanitas* en sus sonetos LI, LXXIV y XXXVII, cuya construcción lírica muestra la temática barroca del desengaño desde una mirada plástico-lírica. A modo de marco teórico se recurrirá, principalmente, a las menciones de: Del Arco, Zaldívar, Gili Gaya, Vives-Ferrándiz Sánchez, Pimentel, Agudelo Rendón, Riffaterre y Jiménez Belmonte.

### **Examinador y pintor: la écfrasis crítica y literaria en la obra del Príncipe de Esquilache**

Existe un hilo capaz de entretejer lazos estéticos entre las distintas producciones artísticas: la sensibilidad. Como nudo primario que inicia toda mediación, lo sensible permite que las artes puedan compartir, apropiarse y migrar sus formas de una disciplina a otra, para potenciar su expresión, su subjetividad y su capacidad sensitiva. Tal ha sido el caso de la plasticidad y lo poético, saberes que desde la antigua retórica hasta la crítica moderna han estrechado sus fronteras en torno a un lenguaje unísono. De ello dieron cuenta los griegos y romanos, puesto que “según Plutarco, es el poeta Simónides de Ceos en el siglo VI a. C. quien defendió la pintura como ‘poesía muda’ y la poesía como ‘pintura que habla’” (Agudelo, 2012, p. 76), enhebrando con ello a la *teckné* y la *rhetorikè* al presentarlas como dos operaciones posibles de un mismo artesano-creador. Por consiguiente, tomando como base *La Poética* de Aristóteles, Horacio desarrollará su *Ars Poetica*, donde declara que “poeta y pintor son hacedores de imágenes” (Agudelo, 2012, p. 77). Sin embargo, su “*ut pictura poesis* (como la pintura es la poesía) sentaría las bases de una discusión que se ha mantenido hasta nuestros días” (Agudelo, 2012, p. 76). Delimitación y discusión que Gotthold Ephraim Lessing, escritor alemán ilustrado, asentará como un legado que pronto engendrará un concepto fundamental para la crítica literaria y artística contemporánea: la écfrasis. Como apunta Agudelo, Lessing pretende señalar que:

Horacio no está diciendo que la pintura y la poesía sea una misma y

la misma cosa, tampoco que exista una radical diferencia entre ésta y aquella; más bien, hay una presentación de dos artes particulares que entran en diálogo según la comparación de Simónides. (2012, p. 77)

Hasta este punto, debemos detener momentáneamente nuestra explicación para así poder introducir un importante detalle biográfico del Príncipe de Esquilache, directamente ligado a la genealogía anterior. Al rastrear su formación intelectual, es posible evidenciar que “Esquilache sabía y traducía el latín clásico, a juzgar por las menciones de Ovidio, Virgilio, Horacio, Séneca, Persio y Marcial” (Del Arco, 1950, p. 34), teniendo, por tanto, un contacto directo con el legado horaciano. No obstante, esta aproximación no se limitará única y exclusivamente a alusiones recurrentes dentro de sus trabajos en prosa y en verso. Gracias a su avanzado manejo de la lengua latina, como bien señala María Inés Zaldívar citando a Gili Gaya, tuvo una “sólida educación letrada, de vertiente horaciana, pues «compuso una traducción de la Oda V del libro II, *Nondum subacta*, que Menéndez Pelayo, tan conocedor del poeta romano y exigente con sus traducciones, no vacila en calificar de ‘buena’»” (2016, p. 17); este ejercicio y formación marcarían fuertemente el estilo lírico y prosaico de su producción. Por ello, como destaca Gili Gaya, al conocer la obra del Príncipe de Esquilache:

[...] el lector revive la influencia constante del Horacio de las Odas, y más aún de las Epístolas doctrinales y de las Sátiras apacibles. En el prólogo al poema heroico *Nápoles recuperada*, hace Esquilache profesión de fe horaciana; y los censores de la edición alaban el perfecto ajuste del poema a los preceptos clásicos que para la épica dio la *Epístola ad Pisones*. (1961, pp. 259-260)

He ahí el porqué hemos debido establecer la genealogía anterior. La formación del Príncipe hace posible evidenciar el rol trascendental que tiene para la crítica de la época los preceptos estéticos horacianos, así como el dominio preponderante del propio Esquilache en torno a ellos. Su concepción lírica y estética, por tanto, se inscribe en la tradición del *ut pictura poesis*; precepto que, como mencionábamos, comprende la tarea poética como un lienzo en blanco, donde las palabras pintan, cual óleo, un lenguaje recatado pero poderosamente sensitivo. Ello se muestra en la carta IX de su compilación *Obras* (1654), dirigida al sexto duque de Alba, Fernando Álvarez de Toledo, donde Esquilache “hace

una defensa clásica del decoro horaciano: ‘Pues unos que se precian de pintores / y ponen sin discurso ni recelo, / y de ellos dijo Horacio que pintaban / en las olas ciprés, nave en el suelo (239)’ (Jiménez, 2007, p. 211). Así, Esquilache se separa tajantemente del alabado culteranismo de su época, instalándose dentro de una tradición estética que, hasta nuestros días, suscita innumerables discusiones y reelaboraciones teóricas. ¿Puede, en este sentido, ser el poeta un pintor sin mutar hacia una tarea ajena del ámbito lírico?

Volvemos, de partida, a nuestra genealogía. Aunque como citáramos arriba Lessing intenta “aclarar” la intención horaciana, generando una distinción entre el quehacer poético y pictórico, autores como W. J. T. Mitchell y Michel Riffaterre continuarán la discusión suscitada por el *ut pictura poesis*. No obstante, nos centraremos únicamente en las nociones establecidas por Riffaterre, puesto que son de mayor pertinencia a nuestro análisis.

Dentro de las muchas definiciones de la écfrasis, para Riffaterre es claro que se trata de un procedimiento doblemente mimético, donde se “representa con palabras una representación plástica” (2008, p. 161). Por tanto, como también concuerda Zaldívar, “este recurso realizado con fines estéticos pretende recrear y representar, por medio del lenguaje y sobre la hoja de papel, un objeto del arte plástico” (1998, p. 19). Así, en la suma de recursos visuales y retóricos, la écfrasis se manifiesta como una expresión sensible que da cuenta del deseo del arte por aniquilar las barreras del signo. Por ello, al haber una migración del mundo visual al mundo lírico, es claro que, como característica elemental, ésta guarda “una relación intersemiótica, y, puesto que el texto verbal asume la representación del objeto plástico, al que lee como si fuera un texto, la relación también se plantea como intertextual” (Pimentel, 2003, p. 288). Sin embargo, esta conexión se establece de doble partida:

[...] no sólo vincula al poema con otro texto que está fuera de él, sino que la vinculación la establece con otro texto que utiliza un sistema de signos diferentes: el color, la línea, la forma, el volumen, que son de otra naturaleza que el lenguaje escrito. (Zaldívar, 1998, p. 20)

Además, es importante señalar que dicha vinculación no tiene por qué

remitirse estrictamente a un objeto artístico existente y real, puesto que “es ilusoria, ya sea porque su objeto es imaginario, o bien porque su descripción tan solo hace visible una interpretación dictada menos por el objeto real o ficticio que por su función en un contexto literario” (Riffaterre, 2008, p. 161).

En resumidas cuentas, la *écfrasis* es “una representación verbal de un objeto o imagen reales y concretos, o imaginarios y ficticios, y cuya finalidad es producir una nueva imagen, pero esta vez mental” (Agudelo, 2017, p. 58), generando un signo icónico que el interpretante pueda imaginar desde su propia experiencia sensible. Pero en ello, Riffaterre señala una distinción pertinente entre la *écfrasis* crítica y la *écfrasis* literaria.

Por un lado, la *écfrasis* crítica supone la existencia de un cuadro concreto y real, siendo su tarea principal “formula[r] juicios de valor variados y basados en principios estéticos explícitos: condena o elogia, quiere formar el gusto de sus lectores” (Riffaterre, 2008, p. 162). Es aquí donde hemos de retornar a la figura del Príncipe, puesto que es posible observar en su obra el ejercicio de dicho tropos. Así, en la epístola IV a D. Francisco de Castro, Conde de Lemos, es posible apreciar una “curiosa y nueva [...] comparación del flamante estilo culterano con el ‘hórrido bosquejo’ del Greco” (Del Arco, 1950, p. 112), donde Esquilache da cuenta, no solo de su erudición en materia pictórico-literaria, sino de su participación activa en la discusión crítica y cultural de su época. De esta forma, mediante este ejercicio *ecfrástico*-crítico, “nuestro poeta, [considera que] El Greco es oscuro, ininteligible, recóndito, como poesía culterana” (Del Arco, 1950, p. 113); apunte relevante no solo para la recepción de la obra pictórica, sino también como una clara señal del poderoso canal comunicativo que representó la poesía de su tiempo y la estrecha relación que guardaría con el resto de los quehaceres artísticos.

Asimismo, “en el soneto CLXXIV aporta otra comparación, también pictórica —lo que acusa su conocimiento y afición por este arte...” (Del Arco, 1950, p. 119), elaborando una segunda *écfrasis* crítica sobre la obra pictórica de Gerónimo Bosco. Lo anterior no solo le sirve para validar su posición como

figura de renombrado gusto estético, sino también para constatar su participación en el mundo letrado de su época, puesto que Góngora ya había emitido algunas opiniones en torno a dicho objeto plástico. Sin embargo, su intervención se da desde el aparato lírico, dando cuenta, nuevamente, del poder de la palabra poética como mediador entre las expresiones artísticas de la época. De esta forma, “la mención del pintor Bosco como enigmático y oscuro, en relación con el culteranismo, cuando escribe: [...] Gerónimo Bosco, si bien pintor excelentísimo e inimitable” (Del Arco, 1950, p. 109) nos muestra la delgada línea que delimita los saberes artísticos y, con ello, la doble relevancia del Príncipe de Esquilache como poeta y esteta, como crítico de arte y como hombre de poder letrado.

En cuanto a la écfrasis literaria, segunda distinción de Riffaterre, el objeto de estudio no se ve restringido a ser una materialidad concreta, puesto que su representación “presupone el cuadro, sea éste real o ficticio” (2008, p. 162). Así, “la écfrasis literaria es la representación verbal de la intención interpretativa de la obra plástica, interpretación realizada por el escritor y que él, con su arte literario, recrea en relato” (Agudelo, 2017, p. 63). Peor, quizás, lo más relevante de esta noción es la búsqueda concreta por generar *admiración*<sup>2</sup> en el lector, lo que inmediatamente nos remite, por su raíz etimológica, a un elemento trascendental del mundo visual y lírico: la mirada. Así, desde un sentido literal, como rescata María Moliner, la mirada “viene del latín ‘mirari’, *admirar*, que luego derivó en contemplar, mirar” (en Zaldívar, 1998, p. 20, destacado por mí). El acto, en sí mismo, “implica construir visualmente un objeto, para verlo, en primer lugar, dentro del sujeto que mira” (Zaldívar, 1998, p. 20), donde se establece una relación profunda entre quien observa y recrea su experiencia, en búsqueda de un *otro* que pueda llegar a compartir dicha visión. Por tanto, la écfrasis constituye “un complejo juego entre la visualidad y sus aparatos, donde la visión y la mirada se yuxtaponen a los procesos de decodificación y lectura” (Alberdi, 2016, p. 18).

Pero ¿desde dónde se instala la figura de nuestro virrey poeta en dicha distinción? El Príncipe de Esquilache también participa de este tropos, pero con un objetivo innovador. Tomando el conocido tópico del desengaño (*memento*

*mori*), algunos de sus sonetos generan una écfrasis literaria que pinta, mediante versos, cuadros imaginarios y visiones reminiscentes a un movimiento pictórico trascendental: el *vanitas*. A continuación, analizaremos en dicha tradición tres sonetos —los números LI, LXXIV y XXXVII—, cuya construcción lírica muestra la temática barroca del desengaño desde una mirada plástico-lírica.

### **Pintando *vanitas* con palabras: la mirada lírico-pictórica en torno al desengaño**

El poder visual hace que el quehacer artístico no solo se repliegue únicamente a la conmoción de lo sensitivo. Nuestros ojos adquieren significación cuando la visión mira desde lo físico hacia lo mental. Mediante la écfrasis, palabra, plasticidad y visión materializan un conducto capaz de “trazar líneas conceptuales que indudablemente involucran al espectador desde lo que piensa o puede pensar sobre un tema particular” (Agudelo, 2017, p. 70). Al despertar el sentido más noble, la vista, “se vinculan los conceptos a la conciencia por encima de la información que proporciona el resto de los sentidos” (Vives-Ferrándiz, 2011, p. 34), puesto que nuestra cognición sintetiza su experiencia vital mayoritariamente en imágenes. Lo mirado se hace visible para un *otro* mediante el producto artístico, transmitiendo, simultáneamente, imágenes con carga simbólica y conceptual. Por ello, esta relación lírico-plástica incita a una acción, tan sensible como sensitiva, capaz de involucrar a todos sus actantes. De ahí que el vínculo lírico-plástico, planteado desde la écfrasis, no “trata solo de la metáfora sino de los efectos conceptuales y reales de esa metáfora, de lo que el arte puede hacer y mover en el mundo” (Agudelo, 2017, p. 70).

El Barroco no fue ajeno a dicho poder trascendental: “el empleo de medios visuales fue un recurso constante y eficaz en la estrategia propagandista que busca la cultura barroca” (Vives-Ferrándiz, 2011, p. 35). Su pintura y poesía estrechan lazos en torno a dos elementos que incesantemente demandan el empleo de la écfrasis y, con ello, la mirada del espectador-lector. El primero es el conocido tópico del desengaño, “temática y actitud existencial que llegó a permear todos los géneros literarios de la temprana edad moderna” (Quintero,

2018, p. 148), presentando, mediante la contemplación del sentido existencial del hombre, un despertar que nos recuerde nuestra condición efímera. Por su parte, el segundo elemento, el *vanitas*, “se ha utilizado casi exclusivamente con relación a la pintura” (Quintero, 2018, p. 148), donde su tradición parte de la representación plástica de la muerte mediante el icono de la calavera. No obstante, a pesar de ser un género propio del código visual, el *vanitas* guarda una carga semántica que se vincula con lo poético: “comunica el mismo mensaje: la vida es efímera y el mundo ilusorio” (Quintero, 2018, p. 148). Por ello, como advertencia contemplativa de la vanidad mundana, el *vanitas* “es una composición de carácter emblemático con su combinación de imagen-palabra” (García, 2011, p. 13), donde la metáfora del desengaño se transmuta a las formas de lo visual, sin abandonar su sentido lírico.

Así, puesto que “estas dos tradiciones, una literaria y la otra visual, se desarrollaron simultáneamente y llegaron a un auge durante la época del Barroco” (Quintero, 2018, p. 148), es posible observar que el Príncipe de Esquilache elabora una serie de ékfrasis literarias que apuntan a la construcción de un *vanitas* ilusorio, elemento que le permite potenciar la transmisión lírica del tópico del desengaño.

En primera instancia, es evidente que sus sonetos LI, LXXIV y XXXVII generan descripciones detalladas que otorgan plasticidad al espacio, objetos y figuras que transitan su lírica. Este elemento resulta clave para el ejercicio ecfástico, puesto que, en su carácter mimético, se necesita de una debida exposición sensitiva para hacer visible la mirada interpretativa de la voz poética. Incluso en los *progymnasmata*<sup>3</sup>, el vocablo *ekphrasis* se utilizó “como un sinónimo de ‘exposición’ o ‘descripción’, esto es, cualquier descripción vívida que tenga la capacidad de poner el objeto descrito delante de los ojos del receptor, sea esta una descripción de personajes, hechos, circunstancias, lugares, épocas u objetos” (Alberdi, 2016, p. 23). De ahí que, desde sus orígenes, este recurso retórico ha sido indispensable para la traducción del código visual al código poético.

En los tres sonetos, el uso del color y la excesiva adjetivación funcionan casi como si fuesen epítetos. Esto logra enfatizar el rico despliegue de imágenes sensoriales que sugiere la materialidad lírica, incitando nuestra imaginación visual. En el soneto LI, es posible notar la conciencia plástica del Príncipe. Cuando

se describe la imagen cadavérica de Lucinda: “las blancas manos, y las trenzas rizas” (Borja y Aragón, 2004), la coloración adquiere gran peso en la construcción del imaginario visual del poema. Gracias al anterior recurso, el lector puede mirar doblemente la muerte: desde su presencia física, como cuerpo inanimado, hasta en su sentido conceptual y reflexivo. Además, también contamos con el color rojo y azul, que emanan de las potentes imágenes sensitivas que sugieren el fuego y el hielo. El rol que juega dicha coloración es evidenciar, desde lo visual, la penosa reflexión de la voz poética en torno a la afrenta vida-muerte: “queda el fuego de amor ceniza helada” (Borja y Aragón, 2004).

Por su parte, en el soneto LXXIV, es posible observar, de forma más directa, las pinceladas de la voz poética: “en blando lecho de *pintadas* flores” (Borja y Aragón, 2004, destacado por mí). La plasticidad de sus descripciones nos lleva a visualizar la belleza de un apacible paisaje: con “guirnalda de colores”, un “monte verde” y un “claro río” (Borja y Aragón, 2004). Armonía que pronto se ve manchada por el giro cruel y sorpresivo de la voz poética, cuando sabemos que dicha riqueza es una vanidad de vanidades que efímeras se consumen: “No así mi vida, que a tu engaño llega, / ingrata Filis, y su nombre pierde, / a sólo destruirse encaminada” (Borja y Aragón, 2004). Contraste amargo que el soneto XXXVII lleva más extremosamente, puesto que desdibuja los colores de la aurora, apagando su luz como símil de la pérdida de la juventud: “se mira ocaso el campo de la Aurora, / y aquella luz, que en los primeros dora, / ya muestra sin color los desengaños” (Borja y Aragón, 2004).

No obstante, como hemos podido alcanzar a percibir, esta descripción ecrástica y, por ello, claramente plástica, no se limita simplemente a exponer imágenes vívidas y sensitivas que llamen a la interpretación visual del lector. Su intención apunta hacia el *vanitas*, puesto que construye un imaginario visual capaz de hacer visible el paso del tiempo, el decaimiento y lo efímero. Estas composiciones “reproducen un repertorio de imágenes que corresponden a muchos de los tropos que aparecen una y otra vez en la poesía: velas, relojes, y el mismo espejo, entre otros” (Quintero, 2018, p. 153), elementos que, asimismo, estos

sonetos re-apropiarán con su nota visual. Así, en el soneto LI, ya encontramos un elemento del *vanitas* en la primera estrofa, circunscribiendo la descripción inicial en torno a un reloj de arena:

Miraba Fabio en un reloj de arena  
de la muerta Lucinda las cenizas,  
las blancas manos, y las trenzas rizas,  
olvido triste, y afrentosa pena. (Borja y Aragón, 2004)

A diferencia de otros poemas y obras pictóricas, la representación simbólica del reloj no solo se remite a exponer la problemática del paso del tiempo. Son las propias cenizas de Lucinda, sus restos y su cuerpo, los que perturban visualmente la contemplación de la voz poética. Con ello, el reloj adquiere una doble significación: por un lado, se manifiesta como consumidor temporal y vital y, por el otro, como espacio de sepultura o urna mortuoria. Muerte y tiempo se fusionan como el óleo en esta imagen, transformando la metáfora en una visión sensible del *memento mori*, lo efímero y la pérdida. A ello se le suma la imagen de la espada: “¡O no excusado golpe de la muerte / Pues corta siempre con la misma espada; / la dulce vida, y la amorosa suerte” (Borja y Aragón, 2004), jinete imperante que transgrede la vida velozmente, rememorando visualmente nuestra fragilidad humana.

En los sonetos LXXIV y XXXVII, el procedimiento efrástico inserta la presencia de la calavera en una visión más próxima a la naturaleza muerta. En el poema LXXIV, la voz poética ejerce como un paisajista que nos inserta dentro de la belleza y el desbordado espectáculo estético que suscita la naturaleza ibérica:

De un monte baja un río despeñado,  
al son de lisonjeros ruiseñores,  
y en blando lecho de pintadas flores  
recibe el *huésped fugitivo* el prado.  
Corriendo llega al valle coronado  
de ramas, y guiraldas de colores,  
y en él sus aguas sin crecer mayores,  
le dejan en el *Tajo sepultado*. (Borja y Aragón, 2004, destacados por mí)

No obstante, la muerte se infiltra como ligera pincelada mediante el personaje del “huésped fugitivo” y “el Tajo sepultado” (Borja y Aragón, 2004), mostrando que nuestra inmersión en dicho contexto pelagra por su decaimiento y por nuestro paso efímero como seres mortales. Sin embargo, la estocada final, que lo posiciona como *vanitas*, yace en la última estrofa donde el pintor-poeta expone el verdadero carácter de su artificio:

Si el claro río su caudal entrega  
el agua, que nació de un monte verde,  
dichoso mira el fin de la jornada.  
No así mi vida, que a tu engaño llega,  
ingrata Filis, y su nombre pierde,  
a sólo destruirse encaminada. (Borja y Aragón, 2004)

Al contemplar “el fin de la jornada”, la voz poética experimenta el desencanto y ve acechada su engañosa pretensión de pertenencia y dominio de lo terrenal. Su reflexión, por tanto, lo lleva a reconocer la fragilidad del mundo: todo ha de perecer y destruirse, aunque su belleza sea plasmada en el lienzo o en la poesía.

De forma similar, el soneto XXXVII da cuenta de una voz poética próxima a la muerte. Al contemplar la vida como algo que se desvanece, el enunciante se confronta con la verdad que yace detrás de todo artificio: “Hoy me dice la edad, que son mis años / muchos, y breves los que cumplo ahora” (Borja y Aragón, 2004). De ahí que su desencanto se presente a partir del contraste naturaleza y muerte, contemplando en el paisaje el paso del tiempo y los años perdidos:

Sujeto ya al imperio de los daños  
se mira ocaso el campo de la Aurora,  
y aquella luz, que en los primeros dora,  
ya muestra sin color los desencantos. (Borja y Aragón, 2004)

Así, la voz poética identifica su añoranza con la imagen de una aurora que ha perdido su brillo. Lo anterior, le permite materializar su desencanto y proyectarlo de forma visual, generando un objeto de contemplación reflexiva y sensible. Por tanto, al comparar su vida con esta imagen lírica, el hablante reconoce su descolorida senectud, observando en ello su lento transitar hacia la muerte.

Otro icono simbólico del *vanitas* es la figura femenina. Como señala Cristina Quintero, “la asociación de la figura femenina con el tópico de vanitas aparece con cierta frecuencia en la pintura de Italia, Alemania y los Países Bajos” (2018, p. 154). No obstante, lo anterior no solo se da desde su aparición corpórea, también puede ser mediante símbolos y elementos representativos del mundo femenino. En el soneto LI, la figura femenina aparece en los restos de Lucinda, fundidos y vertidos como reloj de arena. La calavera se asoma en esas “blancas manos”, color representativo de la palidez que surge a partir de la muerte corpórea e incluso de los huesos humanos. No obstante, más interesante aún es la similitud de las curvas de cristal con las del cuerpo femenino, generando un reflejo que devuelve a la voz poética una reflexión desengañada:

Miró la suya en la desdicha ajena,  
y dijo: ¿Qué beldad no atemorizas,  
cenizas que inconstante solemnizas,  
al ser, que a su inconstancia te condena? (Borja y Aragón, 2004)

De tal manera, este cuerpo femenino contenido en una urna-reloj aparece como un “espejo [que] devuelve la verdad de su condición, que ambos son una calavera” (Vives-Ferrándiz, 2011, p. 103). El desengaño aparece en la confrontación visual con ese inexistente cuerpo femenino, consumido y relegado a las cenizas y al tiempo de lo inanimado.

En el soneto LXXIV, la figura de lo femenino está encarnada en Filis<sup>4</sup>, personaje frecuente en la poesía pastoril. Fundiéndose con el vívido y colorido retrato de lo natural, la voz poética se dirige a su figura para compartir su reflexión:

No así mi vida, que a tu engaño llega,  
ingrata Filis, y su nombre pierde,  
a sólo destruirse encaminada. (Borja y Aragón, 2004)

Como en el soneto LI, es mediante la figura femenina que la voz poética puede dar cuenta de su desengaño. Para el enunciante, la belleza del paisaje y de lo femenino son, en realidad, solo apariencias y artificios. Inevitablemente y pese a su hermosura, ambas comparten la condición efímera y mortal de lo humano. Aunque el arte pueda presentarlas como visiones eternas, no dejan de transitar

hacia el fin de la jornada, siendo consumidas, eventualmente, por la muerte.

En el soneto XXXVII, la figura femenina no se presenta de forma tan evidente como en los dos sonetos anteriores. Sin embargo, tiene una manifestación que se adhiere y se transmite gracias a la plasticidad. En el *vanitas*, lo femenino también puede revelarse mediante “las imágenes trilladas asociadas con la representación de la belleza femenina en términos de brillantes colores y materiales: luz, sol, aurora, rubí, oro y perlas; pero todas aparecen recontextualizadas y examinadas desde una perspectiva crítica y desengañada” (Quintero, 2018, p. 155). De ahí que el elemento plástico de la aurora, referida con letra mayúscula a modo de nombre propio, sea el único indicio de una posible representación de lo femenino: “se mira ocaso el campo de la Aurora / y aquella luz, que en los primeros dora, / ya muestra sin color los desengaños” (Borja y Aragón, 2004).

De esta forma, lo femenino se funde en los elementos simbólicos y plásticos, incorporando la luz, el color y la materialidad del *vanitas* al código poético. No obstante, más interesante aún es notar que la voz poética posa su mirada en el objeto femenino. Desde su corporeidad y plasticidad, la mujer detona las reflexiones del hablante lírico en torno a la engañosa condición humana. Así, su desengaño nace al contemplar la descolorida aurora: “triste del hombre, que los años llora, / si con ellos no llora sus engaños” (Borja y Aragón, 2004); al mirar en las cenizas de la amada su propia condición: “Miró la suya en la desdicha ajena” (Borja y Aragón, 2004); y tras contemplar la engañosa belleza que Filis representa: “No así mi vida, que a tu engaño llega, / ingrata Filis” (Borja y Aragón, 2004). Por tanto, “con la proximidad de la muerte se va ganando un desengaño que permite mirar al mundo correctamente” (Vives-Ferrándiz, 2011, p. 42), conclusión a la que llega la voz poética mediante la contemplación de figura femenina dibujada en lo poético.

De esta forma, los sonetos del Príncipe de Esquilache pueden ser considerados como éfrasis literarias que generan *vanitas* líricos, capaces de transmitir visualmente el tópico del desengaño. La mirada juega un papel central en estos poemas. Para llegar al desengaño, la voz poética pinta y contempla en lo

femenino, natural y en otros elementos simbólicos el artificio de nuestra engañosa condición. Así, mediante vívidas imágenes y descripciones, las figuras y la voz poética interactúan en torno al mirar y el ser mirados. En el soneto LI, Fabio “*miró* la suya en la desdicha ajena”; en el soneto LXXIV, la voz poética “*mira* el fin de la jornada”; y, en el soneto XXXVII, “*se mira* ocaso el campo de la Aurora” (Borja y Aragón, 2004, destacados por mí). De ahí que los sonetos den cuenta de que “la calavera no sólo se mira, se medita o se escucha, sino que también se puede leer” (Vives-Ferrándiz, 2001, p. 60). En tal sentido, estrechando los lazos sensibles del quehacer poético y pictórico, la mirada incita a la acción sensitiva y reflexiva del lector.

### **Conclusión**

La sensibilidad, como centro de toda expresión artística, acciona nuestro cuerpo y da vida a la metáfora. La écfrasis literaria suscita el encuentro entre la lírica y la plástica, mostrando que “el pintor, el escultor, o el escritor, son todos narradores que cuentan una historia sirviéndose de diferentes medios” (Vives-Ferrándiz, 2011, p. 66). Su capacidad de relato, al construir imaginarios vívidos, “convierte realmente el arte [...] en un auténtico artefacto cultural, un instrumento con capacidad funcional propia dentro de la cultura” (Vives-Ferrándiz, 2011, p. 66). De ahí que sus envolventes imágenes, descripciones y su búsqueda por la admiración del lector despierten un intercambio activo y sensitivo que habla a nuestra sensibilidad. Lo visual logra ser leído, re-imaginado y re-codificado en la palabra. Por ello, la écfrasis nos invita a contemplar, interpretar y reflexionar en torno al objeto estético.

Los sonetos del Príncipe de Esquilache guardan una misteriosa sencillez que pareciera alejarles de los excesivos decorados y despliegues líricos del Barroco. Su decoro y su apego a la tradición horaciana le han valido el desinterés de la crítica contemporánea, convirtiéndolo en un fantasma de las letras coloniales. El silencio de su legado ha quedado empolvado en el olvido, sin dar cuenta del poder oculto que yace en aquella aparente simplicidad. No obstante, como hemos podido apreciar a lo largo del análisis, este virrey-poeta-hombre —ser de

múltiples y complejos rostros—, logra construir un imaginario metafórico y visual que se suma a la tradición estética horaciana, pero desde el novedoso tropo de la écfrasis. El Príncipe de Esquilache pinta de forma lírica el conocido tópico del desengaño y su representación visual mediante el *vanitas*. Con ello, logra aunar ambas tradiciones en torno a una mirada capaz de transmitir al lector-espectador la visión de su condición efímera y mortal. Sus sonetos dan cuenta de que no hay artificio, por más elaborado o simple que se presente, que pueda capturar una imagen vívida, eterna e indestructible de lo vital. Frente a la destrucción que suscita el frío golpe de la muerte, todo resulta una vanidad de vanidades, una apariencia y un engaño que nos traiciona y nos impide enfrentarnos con la naturaleza de nuestra fragilidad. Por ello, desde la écfrasis literaria, los *vanitas* líricos del Príncipe de Esquilache renuevan la temática del *memento mori*. Por un lado, consolidan un desengaño que mueve nuestra sensibilidad, y, por el otro, despiertan nuestra mirada y participación sensitiva en torno al despliegue de imágenes simbólicas.

Así, desafiando los límites del signo, su legado sale de las sombras demostrando que el arte es un hacedor misterioso, uno que mueve las fibras de lo sensible y lo sensitivo en torno a la reflexión activa. La metáfora del desengaño no queda encasillada entre las pinceladas o los versos, sino que se imprime en el alma de nuestros cuerpos. Nos invita a contemplarnos desde un reloj de arena, en la aurora, en los valles y ríos como seres de polvo. Al rehabilitar la mirada en torno a este fantasma de las letras coloniales, su rostro espectral nos devuelve en el reflejo de sus écfrasis la visión de nuestra propia calavera. Ojos que hoy leen y miran la belleza del arte, ojos que serán consumidos por las brasas de la muerte y su ceniza helada.

## Notas

1 Como señala Gili Gaya: “Sedano publicó poesías suyas en los tomos 4º, 8º y 9º de su *Parnaso español*, incluyéndolo hiperbólicamente entre los nueve grandes líricos de España, al lado de Garcilaso, fray Luis de León, Lope de Vega, los dos Argensola, Quevedo, Rebolledo y Villegas” (1961, p. 255).

2 Como señala Riffaterre: “por el contrario, la écfrasis literaria busca su admiración: al  
Letras-Lima 90(132), 2019

ser una variedad del encomio, se convierte de hecho en un blasón de la obra pictórica” (2008, p. 162).

- 3 Definidos por Alberdi Soto como aquellos “ejercicios preparatorios de oratoria escritos por los rétores griegos entre los siglos I y IV d. C” (2016, p. 23).
- 4 Como señala el *Diccionario Akal de Mitología Universal*: “Hija de Sitón, rey de Tracia; sucedió a su padre, hospedó a Demofonte tras un naufragio (según otros a Acamante) y se prendó de él siendo correspondida. Como Demofonte (o Acamante) debía regresar a su patria para reorganizar la vida política de Atenas, prometió a Filis que retornaría el día establecido para la boda. Ya que no llegó ese día, la chica, creyéndose abandonada, se ahorcó presa de la desesperación. Atenea, conmovida por tanto sacrificio, la transformó en almendro. Demofonte (o Acamante) regresó al día siguiente y, al no encontrar a su amada, se abrazó al árbol y lloró desesperado. Desde aquel día las ramas desnudas del almendro se recubrieron de ramilletes de flores blancas además de las hojas” (Mestica, 1998, p. 108).

### Referencias bibliográficas

- Agudelo Rendón, P. (2012). Los ojos de la palabra. Construcción del concepto de écfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria. *Lingüística y literatura*, 60, 75-92. Recuperado de <https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/lyl/article/view/12548/11341>
- Agudelo Rendón, P. (2017). *Las palabras de la imagen: écfrasis e interpretación en el arte y la literatura*. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano.
- Alberdi Soto, B. (2016). Escribir la imagen: la literatura a través de la écfrasis. *Literatura y lingüística*. 33, 17-38. doi: 10.4067/S0716-58112016000100002
- Borja y Aragón, F. (2004). *Sonetos [1648] de Francisco de Borja, Príncipe de Esquilache*; edición de Ramón García González. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcpr846>
- Del Arco, R. (1950). *El príncipe de Esquilache poeta anticulterano*. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico (CSIC).
- García Mahiques, R. (2011). Prólogo. En L. Vives-Ferrándiz Sánchez, *Vanitas: Retórica visual de la mirada* (pp. 13-20). Madrid: Encuentro.
- Gili Gaya, S. (1961). La obra poética del Príncipe de Esquilache. *Nueva Revista de*

- Filología Hispánica*, 15(1-2), 255-261. doi: 10.24201/nrfh.v15i1/2.418
- Jiménez Belmonte, J. (2007). *Las obras en verso del príncipe de Esquilache: amateurismo y conciencia literaria*. Nueva York: Tamesis Books.
- Mestica, G. S. (1998). *Diccionario Akal de mitología universal*. Madrid: Ediciones Akal.
- Pimentel, L. A. (2003). Écfrasis y lecturas iconotextuales. *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, 4, 205-215. Recuperado de: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/poligrafias/article/view/31343>.
- Quintero, M. C. (2018). Mirada, vanitas y desengaño en la representación de la mujer en tres sonetos de Quevedo. *Versants*, 65(3), 147-161. doi: 10.22015/V.RSLR/65.3.9
- Riffaterre, M. (2008). La ilusión de ecfrasis. En A. Monegal, et ál., *Literatura y pintura* (pp. 161-183). Madrid: Arco-Libros.
- Rondón, V. (2007). Pajarillo que al alba. Cancionero musical del Príncipe del Esquilache. Dirección Sergio Candia. Estudio MusicAntigua. *Resonancias*, 11(21), 83-86. Recuperado de: [http://resonancias.uc.cl/images/PDF\\_Anteriores/Separatas\\_n21/Rondón.pdf](http://resonancias.uc.cl/images/PDF_Anteriores/Separatas_n21/Rondón.pdf).
- Vives-Ferrándiz Sánchez, L. (2011). *Vanitas: Retórica visual de la mirada*. Madrid: Encuentro.
- Zaldívar, M. I. (1998). *La mirada erótica: Gonzalo Millán/Ana Rossetti*. Santiago: RIL Editores -Café Central Barcelona.
- Zaldívar, M. I. (2016). *Francisco de Borja y Aragón, príncipe de Esquilache. Relación y sentencia del Virrey del Perú (1615-1621)*. Nueva York: IDEA/IGAS. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/11354/1676>

# La perífrasis de gerundio en el castellano andino de La Mar (Ayacucho)

## Gerund Periphrasis in The Andean Spanish of La Mar (Ayacucho)

**Jorge Esquivel Villafana**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

Contacto: [esquivel\\_jorge5@unmsm.edu.pe](mailto:esquivel_jorge5@unmsm.edu.pe)

<https://orcid.org/0000-0001-8940-0649>

### Resumen

El presente trabajo aborda el tratamiento descriptivo de las perífrasis de gerundio más recurrentes en el español hablado por los niños del distrito de La Mar (Ayacucho), cuya variante dialectal corresponde al castellano andino propiamente dicho (Escobar, 1978). De entre las construcciones presentadas destaca la perífrasis estar + gerundio, tanto por su recurrencia como por su funcionalidad; esto es, el verbo “estar” como verbo auxiliar puede combinarse con cualquier otro verbo del español y producir, por tanto, una gama variada de construcciones perifrásticas altamente funcionales. Presentamos, asimismo, algunas otras construcciones que, si bien no alcanzan una gran funcionalidad, resultan características de esta variedad de español, fuertemente influida por el sufijo *-chka* del quechua.

**Palabras claves:** Castellano andino; Morfosintaxis; Perífrasis verbales; Gerundio

### Abstract

This paper deals with the descriptive treatment of the most recurrent gerund periphrasis in Spanish spoken by children of the district of La Mar (Ayacucho), whose dialectal variant corresponds to the Andean Spanish (Escobar, 1978). Among the presented constructions, the periphrasis to be + gerund stands out as much for its recurrence, as for its functionality; that is, the verb “to be” as an auxiliary verb can be combined with any other verb from Spanish and thus produce a varied range of highly functional periphrastic constructions. We present, also, some other constructions that, although they do not reach a great functionality, are characteristic of this variety of Spanish, strongly influenced by the suffix *-chka* of Quechua.

**Keywords:** Andean Spanish; Morphosyntax; Verbal periphrasis; Gerund

Recibido: 17.04.19

Aceptado: 23.09.19

## Introducción

Los estudios del castellano andino —o del castellano en situación de contacto con las lenguas aborígenes quechua o aimara— se han caracterizado por describir estructuras gramaticales del español fuertemente influenciadas por la lengua aborigen mediante procesos de transferencia en los diversos niveles de la lengua. A nivel morfosintáctico, el tratamiento de las perífrasis verbales, entre ellas la del gerundio precisamente, muestra construcciones muy singulares, peculiares, reñidas con la normativa, pero recurrentes en su empleo. Así, formas como “Patito... patito ¡cua, cua! Estoy dando (le daba/di) su comida”, con el empleo del gerundio en lugar de la forma pretérita (daba/di), a la par que resultan características del castellano andino patentizan el fuerte influjo del sufijo progresivo *-chka* del quechua.

El propósito del presente trabajo es presentar las estructuras perifrásticas más recurrentes de esta variedad diatópica de castellano andino así como evidenciar la influencia del quechua. Para ello, hemos estructurado el trabajo en dos partes: la primera se centra en la presentación del estudio morfosintáctico de la perífrasis verbal en gerundio desde la perspectiva del castellano general; la segunda aborda la descripción y caracterización de las perífrasis verbales gerundivas del castellano andino peruano.

El corpus del presente trabajo de investigación lo constituye las veinte horas de grabación magnetofónica de conversaciones orales, espontáneas, con niños de entre ocho y doce años de edad. Estas fueron realizadas en el distrito de La Mar (Ayacucho), territorio enclavado en los Andes peruanos cuya forma de habla corresponde estrictamente al dialecto del castellano andino —de acuerdo con la clasificación del castellano peruano propuesta por Escobar (1978)—. En la recolección del material base del presente trabajo no hubo necesidad de utilizar láminas motivadoras por temor a restringir las conversaciones a una temática específica. Estas abarcaron tanto situaciones anecdóticas como referencias a fábulas, cuentos o leyendas andinas. Estas grabaciones fueron transcritas ortográficamente y segmentadas en unidades oracionales a fin de seleccionar las construcciones de carácter perifrástico con verbos principales conjugados en

gerundio. Para su presentación en el trabajo, se eligió las construcciones más representativas de cada tipo clasificatorio.

### **La perífrasis verbal**

Este término alude a una situación de reunión de dos o más verbos que funcionan como uno solo: ambos forman una unidad estructural en la que ninguno es complemento del otro, pero sí se puede establecer entre ellos una relación de apoyo gramatical en la que uno es indispensable para el pleno funcionamiento del otro; de allí las reconocidas denominaciones de verbo auxiliar para el primero y verbo auxiliado o principal para el segundo. Como entidad unitaria y autónoma, él se constituye en el núcleo de uno de los dos componentes de la oración, la frase verbal o predicado y, funcionalmente, no acepta su segmentación en unidades independientes. El verbo auxiliar aparece conjugado y conlleva los morfemas flexivos de persona, número, tiempo y modo; en cambio, el verbo principal adopta la forma no personal, pues no conlleva marca morfológica alguna. Este puede aparecer en las formas de infinitivo, gerundio o participio, lo que permite clasificar a estas construcciones como perífrasis verbales de infinitivo (1a), gerundio (1b) o participio (1c).

(1a) Deben esperar

(1b) Están jugando

(1c) Ha llegado

En esta complejidad estructural, la información de carácter aspectual, que describe la manera como se desarrolla el evento verbal, no reside en los morfemas flexivos del verbo auxiliar, sino en el contenido mismo del léxico. Así, mediante los elementos léxicos, es posible discriminar los diferentes momentos del desarrollo verbal: el infinitivo describe el evento verbal en su punto de partida, denota su carácter virtual; el gerundio refiere la acción en su desarrollo; el participio informa de la culminación reciente del evento.

### **La perífrasis de gerundio**

Normativamente, esta estructura perifrástica expresa la acción captada en el

transcurso de su realización. Se asume que en la imagen verbal de su desarrollo hay una parte de distensión (extensión de acción ya gastada, ya realizada) y hay otra parte de tensión (extensión o potencialidad de acción por gastar, por cumplirse, por desarrollarse) (Guillaume, 1929, citado por Yllera, 1999, p. 3394). En razón de esta característica expresada por el aspecto léxico del gerundio, se lo califica como cursivo, durativo; su reconocimiento como verboide deviene de su estructura morfofonológica y su capacidad para expresar, por un lado, solo valores aspectuales y, por otro, la función propia de un adverbio modal.

Visto así el esquema, se asume que el significado básico de la perífrasis de gerundio no reposa en el verbo auxiliar precisamente, a pesar de que este está conjugado, sino en el verbo auxiliado, el gerundio, el cual es el que determina la estructura argumental de la oración en términos de la selección de sus sujetos y sus complementos (Gómez, 1988). Así, en la oración

(2) Julia está escribiendo una carta

es la propiedad léxica del verbo en gerundio la que determina la selección de sus constituyentes semánticos: “Julia”, como el argumento agente de la acción verbal (“escribiendo”) y “una carta” como el argumento tema del mismo verbo.

En la combinación de las estructuras perifrásticas de gerundio, el número de verbos que pueden aparecer como auxiliares resulta reducido; en cambio, teóricamente, el número de verbos que pueden adquirir la forma gerundiva es muy alto, teóricamente infinito.

Normalmente, en las construcciones perifrásticas el verbo auxiliar presenta una evidente pérdida de su consistencia sintáctica y de su valor semántico, de modo que se transforma en un elemento instrumental, de apoyo, del verbo principal; se gramaticaliza en favor del verbo principal. Carente de la capacidad de armar una red temática en torno a él, el verbo auxiliar se reduce a expresar nociones gramaticales. Así, por ejemplo, en la perífrasis de infinitivo

(3) debe llegar a las seis

el verbo “debe” pierde su significado básico de deuda pendiente para

reducir su significado a la indicación gramatical de probabilidad (Gómez, 1999). El complemento circunstancial incide sobre el verbo en infinitivo, no sobre el auxiliar.

En cambio, en la perífrasis de gerundio precisamente, este fenómeno no ocurre, pues los verbos auxiliares suelen conservar su significado primario; así, en el ejemplo

(4) Julia está llorando inconsolablemente

el verbo “estar” conjugado en tiempo presente describe un estado actual de situación del evento verbal, en aspecto imperfectivo; el complemento verbal “inconsolablemente” no incide sobre el gerundio exclusivamente, sino sobre complejo verbal. Por otro lado, en las oraciones (5a) y (5b)

(5a) Pedro canta

(5b) Juan está cantando

las formas verbales “canta” y “está cantando”, reconocidas morfológicamente como sintéticas y analíticas respectivamente, no establecen una diferencia temporal, pues ambas están en tiempo presente, pero sí difieren aspectualmente, pues en (5a) se describe la acción como un hecho habitual, repetido, mientras que en (5b) la acción es vista en su desarrollo progresivo, en su transcurso (aspecto cursivo) (RAE, 2010).

### **Reconocimiento sintáctico**

La perífrasis de gerundio puede ser reconocida sobre la base de ciertos criterios (Yllera, 1999), que, en resumidas cuentas, son los siguientes:

a) El sujeto del auxiliar debe coincidir con el sujeto del gerundio. En

(6) Pedro está jugando fútbol

Pedro es el sujeto de “está” y de “jugando”.

b) El gerundio debe mantener su carácter verbal y no devenir en un adverbio. En (6) el gerundio se constituye en el verbo principal de la

perífrasis. En cambio, en la construcción perifrástica

(7) Ella llegó cantando

el verbo en gerundio “cantando” asume la función de un adverbio de modo y describe la manera como se desarrolla el evento verbal.

c) No debe existir complemento que modifique exclusivamente al auxiliar. En la oración

(8) Olga está cantando maravillosamente

el adverbio de modo “maravillosamente” modifica la estructura perifrástica conformada por el verbo auxiliar más el verbo en gerundio.

En cuanto al orden de las construcciones perifrásticas de gerundio, se establece que en estas construcciones verbales predomina el orden <verbo auxiliar + verbo en gerundio>:

(9a) Luisa está escribiendo una carta

(9b) Juana estuvo jugando vóley

No son pocos los casos que muestran la alternancia posicional del sujeto, sobre todo cuando se trata de verbos con enclíticos:

(10a) ¡Está comprándolo!

(10b) ¡Comprándolo está!

### **La perífrasis de gerundio en el castellano andino**

En la forma perifrástica en gerundio, el verbo principal carece de morfemas flexivos, pero su terminación en *-ndo* describe una información capturada en el transcurso de su desarrollo. Básicamente, es el valor del verbo en gerundio el que determina el carácter aspectual de la perífrasis (Gómez, 1998). En la oración

(11) Gladys está bailando en el patio

se describe el evento verbal en su desarrollo; la acción referida se ha iniciado, pero aún no ha llegado a su culminación. Según De Granda (2001, p.

138), solo “expresiones del tipo estar, venir, ir, seguir, más gerundio constituyen en castellano el único sintagma gramatical que marca explícitamente, con exclusividad, el contenido significativo de derivación verbal”. Gómez Torrego (1988, citado por Yllera, 1999) considera perifrásticos muchos empleos de <estar, andar, llevar, ir, venir + gerundio>; semiperifrásticos algunos empleos de <quedar(se) + gerundio> y no perifrásticos, pero con rasgos que los aproximan a la perífrasis, los empleos de <empezar, comenzar, acabar y terminar + gerundio>.

### **Clases**

En el castellano que analizamos encontramos la funcionalidad de las siguientes perífrasis verbales:

- a) Andar + gerundio
- b) Decir + gerundio
- c) Estar + gerundio
- d) Ir + gerundio
- e) Seguir + gerundio

### **La perífrasis <andar + gerundio>**

Esta construcción perifrástica mantiene el significado de una acción que se va dando reiteradas veces o intermitentemente. Es de escasísima presencia en el corpus que analizamos:

- (12) Allí nomás me dijo: “este tu hermano no vale, mejor que no ande diciendo” —dijo.

### **La perífrasis <estar + gerundio>**

Es la perífrasis de uso más extendido, pues el verbo “estar” como auxiliar, en sus diversas formas conjugadas, puede aparecer acompañando a una gran variedad de verbos en gerundio, tanto transitivos como intransitivos. Como es característico, presenta la acción verbal en su desarrollo coincidente con el tiempo verbal expresado por el verbo auxiliar (presente, pasado o futuro):

(13a) Ese perrito se está riendo.

(13b) Profesor, está bailando la Marilú.

(13c) La señora Juana estaba lavando.

Constituye una característica en estas construcciones de castellano regional el empleo del sujeto al final de la forma verbal perifrástica:

(14a) Está tocando quena el señorito.

(14b) Hilo está agarrando ese señor.

(14c) Estaba caminando el viejito.

Si bien en la construcción perifrástica en el español general los verbos forman una unidad estructural compleja no descomponible, pues los elementos no pueden funcionar independientemente sino como una unidad, un núcleo verbal complejo conformado por un verbo auxiliar conjugado (estar) más el verbo principal en gerundio; en la variedad de español que analizamos hallamos que, con mucha frecuencia, este bloque estructural suele aparecer escindido por la incrustación de un complemento circunstancial (casi siempre un adverbio) o una FN-objeto directo:

(15a) Dice la tortuga un día por el campo estaba así caminando.

(15b) Lo que estaba acá viniendo es su tío.

(15c) El niño está su helado guardando.

(15d) Estaba su casa agarrando.

Aun en estos ejemplos se evidencia el influjo de la lengua quechua sobre el castellano. Como se sabe, el quechua es una lengua aglutinante cuya tipología sintáctica es SOV, es decir, el objeto directo precede al verbo; el castellano en cambio es una lengua de tipo SVO, el objeto directo va pospuesto al verbo normalmente. Como se aprecia, el quechua es una lengua de estructura izquierdizante, donde los complementos o los modificadores del verbo van a la izquierda de él. Véanse las siguientes oraciones con verbos predicativos tomadas de Lara (2007, p. 118):

- a) *Tantata rantimuy warma* ‘El muchacho compra pan’  
(Lit. Pan compra el muchacho)
- b) *Tomasata maqarun qosan* ‘El esposo golpeó a Tomasa’  
(Lit. A Tomasa golpeó el esposo)
- c) *Llamata makarun suwa* ‘El ladrón degolló a la llama’  
(Lit. A la llama degolló el ladrón)
- d) *Allintam takin Juana* ‘Juana canta bien’  
(Lit. Bien canta Juana)

En las estructuras perifrásticas referidas en (15), los modificadores o complementos verbales incrustados están ubicados a la izquierda del verbo principal, lo cual patentiza aún más el fuerte influjo de la lengua quechua en estas construcciones de castellano andino.

### **La perífrasis <estar + diciendo>**

Es una perífrasis de empleo frecuente en esta variedad. La presencia del verbo “estar” en presente + el verbo decir en gerundio (“diciendo”) le da a la oración un matiz actual, actualizado, de evento descrito en pleno desarrollo verbal, durativo, donde por el contexto se esperaría el empleo de la forma simple en pretérito del español general:

- (16a) El profesor me está diciendo (dijo) “Padre, Miguelín sí creo se va a morir”.
- (16b) “No voy a poder contar” —está diciendo (dijo) (el conejo).
- (16c) Y el profesor me está diciendo (dijo) “Este...”.

Son escasísimos los casos en que se puede dar la secuencia perifrástica con el verbo “estar” en el orden invertido (gerundio + auxiliar):

- (17) “A quién voy a contar, a quién voy a contar” —diciendo estaba.

La profusión por el empleo de la forma perifrástica <estar + gerundio>, con el verbo estar en presente en desmedro de la forma simple en esta variedad

del español, parece ser por el fuerte influjo del sufijo *-chka* del quechua. Así, en el quechua ayacuchano, el sufijo *-chka* indica que una acción se halla en proceso y equivale a la construcción progresiva del español en tiempo presente (Soto, 1993, p. 113):

<i>Hamu - chka - ni</i>	‘estoy viniendo’
<i>Hamu - chka - nki</i>	‘estás viniendo’
<i>Hamu - chka - n</i>	‘está viniendo’
<i>Hamu - chka - nchik</i>	‘estamos viniendo’
<i>Hamu - chka - nkichik</i>	‘están viniendo’
<i>Hamu - chka - nku</i>	‘están viniendo’

De acuerdo con la estructura quechua, el sujeto siempre va al final de la oración (*-ni*, *-nki*, *-n*, etc.).

El sufijo progresivo *-chka* permite desambiguar la ambigüedad temporal. Así, las formas “Pukllanki” significa “juegas o jugarás” y “Pukllankichik” significa “juegan o jugarán”.

Con el sufijo *-chka* solo se alude al tiempo presente: “Pukllachkanki” significa “estás jugando” y “Pukllachkankichik” significa “están jugando”.

### **La perífrasis <decir + gerundio>**

Esta es también una construcción de uso recurrente en esta variedad de español. La singularidad de su caso reside en el empleo reiterado del verbo “decir”. Este aparece tanto en la forma auxiliar como en la forma del gerundio correspondiendo ambas a las variantes del verbo “decir” estructurando una construcción inusual, perifrástica, propia del español de esta variedad, pues ella no aparece en el inventario de formas perifrásticas en el español general. Es empleada para expresar nociones de reiteración o énfasis, manteniendo el valor temporal de continuo propio del verbo en gerundio. En algunos casos, el verbo “decir” como auxiliar es equivalente al significado del verbo “estar”, los cuales, además, mantienen el valor temporal de continuo, durativo, que no culmina. Característicamente, esta perífrasis suele aparecer precediendo citas textuales en función complementaria:

(18a) Siempre las chibolas son envidiosas y dicen diciendo que eres hambrienta...

(18b) Yo le digo diciendo: “¡Qué, acaso yo soy!”.

(18c) Y a nosotros nos dijo diciendo: “No me voy a quedarme yo en acá”.

E, incluso, solemos encontrar variantes estructuralmente complejas conformadas por el participio en aspecto imperfectivo más el verbo “decir” en gerundio, conservando el rasgo de enfatizador de la expresión y del valor temporal de continuo:

(19a) Por eso ha dicho diciendo: “No voy a jugar con ustedes”.

(19b) Después había dicho diciendo: “Yo me voy a quedarme en acá, amigo mío”.

No son pocos los casos en que se suele invertir el orden de los constituyentes de la construcción perifrástica (principal + auxiliar), sobre todo cuando se trata de expresar, literalmente, cláusulas complementarias en situación inicial de oración:

(20a) “Jesús, padre mío, allí estás... Yo soy tu hijo” —diciendo decía.

(20b) “Oye, voy a comprar” —diciendo decía.

(20c) “No se come dulce porque tu diente se termina” —diciendo me ha dicho.

### **Empleo de la forma perifrástica en gerundio por la forma simple del presente**

La normativa establece el empleo de la forma verbal perifrástica en gerundio para describir hechos capturados en un momento determinado de su desarrollo y el empleo de la forma verbal simple para expresar la descripción de un hecho habitual (Yllera, 1999), como se aprecia en (21):

#### *1. Acción en desarrollo*

(21a) Estaban escribiendo una novela

(21b) Se estaba lavando la mano

2. *Acción habitual*

(21c) Escribía una novela

(21d) Se lavaba la cara

En esta variedad de español encontramos, sin embargo, con mucha frecuencia, el empleo de la forma analítica o perifrástica para describir un hecho habitual, en desmedro de la forma sintética o simple:

(22a) Yo le pido (a Dios) que cambie mi mamá para que ya no me esté regañándome.

(Yo le pido [a Dios] que mi mamá cambie para que ya no me regañe.)

(22b) Nosotros, como tenemos animales, estamos cortando todas las plantas, las yerbas malas.

(Nosotros, como teníamos animales, cortábamos todas las plantas, las yerbas malas).

(22c) Lo que está acá viviendo es su tía.

(La que vive aquí es su tía)

A juzgar por el contexto, se entiende, por ejemplo, que en (22a) el regaño de la madre es una conducta, un hecho que se da habitualmente, por lo que el niño pide a Dios que ella cambie; por tanto, se consideraría normativamente el empleo de la forma sintética (regañe) en lugar de la forma perifrástica gerundiva o analítica que describe la acción en su desarrollo. La preferencia por el empleo de la forma verbal perifrástica o analítica para la descripción de hechos habituales es una característica muy difundida en esta variedad. Escobar (2000, p. 125) refiere que la preferencia “para utilizar el progresivo en lugar del presente se debe a la influencia del quechua, que prefiere expresar el tiempo presente mediante el sufijo progresivo *-chka*”. Otros ejemplos:

(23a) Pero cuando yo estoy hablando (hablo) quechua, me dice que me calle...

(23b) Cuando estaba pequeñito, mi mamá estaba ayudando (ayudaba) a su mamá.

(23c) A Ayacucho a veces iba cuando mi mamá estaba en la escuela cuidando (cuidaba).

(23d) De ahí los niños están cantando, están bailando (cantan, bailan).

Con la presencia de los circunstanciales temporales y locativos precediendo las oraciones y en clara concordancia temporal con el verbo “estar”, se refuerza la idea de que el evento verbal se desarrolla en un tiempo presente actual amplio con el sentido de habitualidad.

(24a) Ahora el presidente de Regatas está robando (roba) igualito (que) el señor Hilario.

(24b) Por ejemplo, hoy día está estudiando jardín (ahora estudia jardín).

(24c) De ahí están leyendo (leen) cuentos (en el salón).

(24d) (Mi papá) todos los días está yendo al hospital.

En la oración (24a) se ha optado por la perífrasis en gerundio <está robando> con el refuerzo adverbial “ahora” para expresar el valor habitual de un hecho que anteriormente lo hacía el otro alcalde y que en el español general se describiría con las formas sintéticas en presente “roba”, “saquea”.

En (24b), asimismo, de acuerdo con el contexto en que aparecen, el circunstancial “hoy día”, cuyo valor es puntual en términos temporales, asume el valor semántico de “ahora”, presente actual, pues alude a una acción que se da reiteradamente y que puede abarcar cuando menos todo un año calendario, y que puede ser expresado, por tanto, con la forma simple del verbo (Ella ahora estudia jardín).

En (24c) se ha empleado la estructura perifrástica gerundiva en presente (<están leyendo>) no para describir la acción en su desarrollo, sino para actualizar en el tiempo con el equivalente de la forma simple (“leen”) (en el salón).

En el ejemplo (24d), la forma perifrástica gerundiva en presente (“está

yendo”) describe una acción habitual que se realiza diariamente (equivalente a “va”) o su correspondiente pretérito (“iba”).

En la variedad de español que analizamos, la forma perifrástica “estar + gerundio”, con el verbo “estar” en presente, puede presentar los valores del pretérito perfecto y del pretérito imperfecto del español general. A propósito, De Granda (2001, p. 47), en un estudio sobre el castellano de Salta (Argentina), describe el empleo del verbo en gerundio con valor de acción terminada “la dejé pintando” por “la dejé pintada”, “lo dejé escribiendo” por “lo dejé escrito”.

### **Perífrasis <estar + gerundio> en presente con valor de pretérito perfecto**

La forma perifrástica <estar + gerundio> (con el auxiliar en presente) suele expresar actividades o acciones concluidas que corresponden al verbo conjugado en tiempo pretérito. No se pretende describir con ellas la permanencia prolongada, continua, de una acción que supone el empleo del verbo en gerundio, con su valor durativo, sino la descripción de un evento concluido, desarrollado, del evento verbal precisamente para lo cual se ha de emplear en el español general el verbo conjugado en tiempo pretérito perfecto.

(25a) Una vez que ya están sembrando (sembraron), crecen.

(25b) Esa señora le está tirando lapo (tiró), le está jalando (jaló) su oreja a ese señor.

(25c) Y después todos están pidiendo permiso (pidieron).

(25d) De allí están leyendo (leyeron) de las vacas que están en la iglesia.

(25e) Un señor está sacando (sacó) su correa, se asustaron toditos.

### **Perífrasis <estar + gerundio> en presente con valor de pretérito imperfecto**

Encontramos también en esta variedad estructuras perifrásticas en gerundio con el verbo auxiliar en presente para expresar acciones que corresponden a la forma sintética en pretérito imperfecto del español general, es decir, para referirse a acciones que empezaron a darse en algún momento del pasado y de las cuales no se dice que hayan concluido.

(26a) Las persona están (estaban) agarrándose de la mano, dando vueltas...

(26b) Me han dicho que el señor está (estaba) tocando su violín, está (estaba) tocando su arpa.

(26c) He agarrado a un conejo que está (estaba) terminando (comía) nuestro zanahoria.

(26d) Patito, patito ¡cuá, cua! Estoy dando (daba) allí su comidita.

En los ejemplos de (26), las formas verbales auxiliares conjugadas del verbo “estar” en tiempo presente tienen en común el hecho de expresar acciones que corresponden al pretérito imperfecto en el español general; incluso en algunas oraciones ambos tiempos aparecen alternando en una misma oración:

(27) Un día, cuando yo estaba jugando, están correteando.

### **La perífrasis <ir + gerundio>**

Esta construcción perifrástica asume el significado de descripción de una acción que se lleva a cabo gradualmente, donde se intensifica el sentido durativo de esta actitud o acción. Es también de escasísima presencia en el corpus que analizamos.

(28) No te invita, ella solita se va ocultando, se come.

### **La perífrasis <seguir + gerundio>**

En esta perífrasis se destaca el valor aspectual del gerundio en el sentido de que expresa la prolongación de una acción o estado. Expresa la continuación de una acción en curso (RAE, 2010). En la variedad que analizamos, además del significado de una acción continuada por parte de la perífrasis de gerundio, encontramos también que, con mucha frecuencia, se emplea el verbo “seguir” en subjuntivo (“siga”) para expresar la idea de necesidad de continuación de un evento que ha sido interrumpido momentáneamente:

(29a) Le diré, pues, que me siga enseñando mi abuelita.

(29b) Ustedes no quieren que yo siga enseñando —había dicho.

(29c) Después de eso siguen tomando en mi casa, otro están borrachos.

## Conclusiones

A juzgar por lo descrito a lo largo de la exposición, y a manera de conclusión, podemos señalar que el empleo recurrente de la perífrasis del gerundio en esta variedad del español peruano es una característica que deviene del fuerte influjo del sufijo progresivo *-chka* del quechua. Este fenómeno también se ha registrado en estudios del castellano en contacto con el aimara y en el castellano ecuatoriano. Su fuerte cobertura para abarcar valores propios del presente progresivo con valor habitual, y del pretérito perfecto e imperfecto del español general, señala la tendencia característica del castellano regional, expresada en una marcada preferencia por las formas analíticas en desmedro de las sintéticas.

## Referencias bibliográficas

- De Granda, L. (2001). *Estudios de lingüística Andina*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Escobar, A. (1978). *Variaciones sociolingüísticas del castellano en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Escobar, A. M. (2000). *Contacto social y lingüístico. El español en contacto con el quechua en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Gómez, T., L. (1988). *Perífrasis verbales. Sintaxis, semántica y estilística*. Madrid: Arco Libros.
- Gómez, T. L. (1999). Los verbos auxiliares. Las perífrasis verbales de infinitivo. En Real Academia Española, *Gramática descriptiva de la lengua española*, tomo II (pp. 3323- 3390). Madrid: Espasa Calpe, S. A.
- Lara, I. E. (2007). *Manual de quechua. Enseñanza-aprendizaje*. Lima: Lluvia Editores.
- RAE-Real Academia Española. (2010). *Nueva gramática de la lengua española. Manual*. Madrid: Espasa Libros.
- Soto R., C. (1993). *Quechua. Manual de enseñanza*, 2.<sup>a</sup> edición. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Yllera, A. (1999). Las perífrasis verbales de gerundio y participio. En Real Academia Española, *Gramática descriptiva de la lengua española*, tomo II (pp. 3443-3503). Madrid: Espasa Calpe, S.A.

# **Imagen de un escritor comprometido: recursos de la autoficción en *La tumba del relámpago* de Manuel Scorza**

Image of a committed writer: resources of autofiction in *La tumba del relámpago* by Manuel Scorza

**Juan Carlos Rojas Rúnsiman**

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC), Lima, Perú

Contacto: [pchujroj@upc.edu.pe](mailto:pchujroj@upc.edu.pe)

<https://orcid.org/0000-0002-7255-9300>

## **Resumen**

El objetivo principal de este trabajo es analizar los procedimientos autoficcionales presentes en *La tumba del relámpago* de Manuel Scorza (1979). En primer lugar, se delimita el concepto de autoficción para luego examinar los mecanismos autoficcionales empleados por el escritor con la finalidad de resaltar temas como el pacto ambiguo, la memoria, el recuerdo y la representación del autor en el mundo ficcional de la novela. Se concluye que el relato autoficcional presenta un pacto ambiguo que relaciona hechos ficcionales y verdaderos, al igual que permite la existencia de un doble nivel de enunciación en el que se intercalan un nivel onírico y uno histórico al momento de narrar la historia de las rebeliones campesinas.

**Palabras claves:** Manuel Scorza; *La tumba del relámpago*; Autoficción; Memoria

## **Abstract**

The main objective of this work is to analyze the autofictional procedures present in *La tumba del relámpago* of Manuel Scorza (1979). In the first place, the concept of autofiction is delimited to then examine the autofictional mechanisms used by the writer in order to highlight themes such as the ambiguous pact, memory and the author's representation in the fictional world of the novel. It is concluded that the autofictional story presents an ambiguous pact that relates fictional and true facts, and allows the existence of a double level of enunciation in which an oniric level and a historical level are interspersed when narrating the history of peasant rebellions.

**Keywords:** Manuel Scorza; *La tumba del relámpago*; Autofiction; Memory

Recibido: 11.02.19

Aceptado: 19.09.19

## Introducción

La obra de Manuel Scorza Torres (1928-1983) pertenece a una de las principales corrientes literarias del siglo pasado, el indigenismo, y como tal forma parte del canon literario de nuestro país y de la narrativa del continente. La crítica literaria que se ha preocupado de su obra, en un primer momento, se centraba casi exclusivamente en los casos de denuncia social que presentan sus novelas, olvidando muchas veces la calidad estilística de su obra y el fuerte componente lírico que denota su pasado como poeta, condición visible en su práctica novelística.

En la década de 1970, época en la que aparecieron sus primeras novelas, la crítica literaria nacional mostró cierta indiferencia en la obra narrativa de un escritor ocupado no solo en la producción de su ciclo novelesco, sino también como un activo agente cultural que revolucionó el mercado editorial peruano y americano. En tal sentido, la personalidad y la trayectoria del escritor han cumplido un rol importante en la limitada aceptación y difusión de su obra, lo que Tomás Escajadillo (2006) denomina “el caso Scorza”. Sin embargo, de un tiempo a esta parte se ha retomado el interés por el ciclo de novelas que conforman *La guerra silenciosa*, ambicioso proyecto de una envergadura inusual en la historia literaria de nuestro país que retrata las luchas campesinas de la sierra central peruana.

El objetivo principal de nuestra investigación es analizar temas como la memoria, el recuerdo y la relación entre ficción y realidad como procedimientos de la autoficción presentes en *La tumba del relámpago* de Manuel Scorza (1979). De esta manera, examinaremos el concepto de autoficción para luego analizar la obra de Scorza como representante de una nueva faceta del indigenismo en nuestro país, así como la relación entre personaje y autor y, posteriormente, los mecanismos autoficcionales empleados por el novelista.

### 1. La autoficción, entre realidad e invención

Las llamadas escrituras del yo han tenido un amplio desarrollo en años recientes, especialmente desde la década de 1980, época en la cual surgieron una serie de textos que representan un nuevo acercamiento a la práctica literaria<sup>1</sup>. Según

Ana Caballé (2017), estudiosa de las escrituras autobiográficas en varias de sus manifestaciones, a partir de los años ochenta los géneros autobiográficos se desarrollaron con una gran intensidad, aportando nuevas formas a la narrativa tradicional. Ello se refleja en la publicación de numerosas novelas autoficcionales, entre las que destacan: *La virgen de los sicarios* (1994), del escritor argentino César Aira; *El desbarrancadero* (2001), del colombiano Fernando Vallejo; *Trilogía sucia de La Habana* (2015), del cubano Pedro Juan Gutiérrez; y, en el plano nacional, *Contarlo todo* (2013), de Jeremías Gamboa; *La distancia que nos separa* (2015), de Jaime Bayly; *Pequeña novela con cenizas* (2015) de José Carlos Irigoyen y *Dejarás la tierra* (2017), de Renato Cisneros, entre otros, las cuales han tenido una gran aceptación tanto del público como de la crítica.

Para realizar el análisis de *La tumba del relámpago* seguimos el concepto de pacto ambiguo propuesto por el crítico español Manuel Alberca, quien sostiene que la autoficción busca

[...] romper los esquemas receptivos del lector (o al menos hacerle vacilar), al proponerle un tipo de lectura ambigua: si por una parte parece anunciarle un pacto novelesco, por otro lado, la identidad de autor, narrador y personaje le sugiere una lectura autobiográfica. (Alberca, 2005, p. 119)

Si una autoficción privilegia los referentes externos, estará más cercana al pacto autobiográfico; mientras que si se favorece la invención propia, se acercará a la convención novelesca. El pacto autobiográfico, caracterizado por su relación con un referente externo, es definido por Philippe Lejeune como un “relato retrospectivo en prosa que una persona hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (Lejeune, 2005, p. 31). Por otro lado, el pacto novelesco es aquel en el que no existe identidad entre autor y narrador ni entre autor y personaje, por lo que el lector de una novela suspende temporalmente la exigencia de verdad en favor de la verosimilitud literaria. De esta manera, la autoficción se sostiene en la ambivalencia entre la autobiografía y la novela, de tal forma que este híbrido de pactos antitéticos queda determinado por los extremos a los que pertenece.

Asimismo, aplicamos las pautas metodológicas propuestas por Alberto Giordano para quien las escrituras autobiográficas, especialmente las autoficcionales, oponen una línea de tensión entre la memoria y la escritura de los recuerdos al momento de construir el relato autoficcional:

Las retóricas de la memoria son estrategias discursivas a través de las cuales la narración pretende construir la vida de un sujeto como una historia con un sentido y un valor inequívocos, dejándose orientar por el poder de persuasión de distintas codificaciones culturales. (Giordano, 2006, p. 114)

En contraposición al carácter sistemático y organizativo de la memoria, los mecanismos del recuerdo asoman a esta de una manera tenue que, con el paso del tiempo, modifican los acontecimientos y les confieren un carácter inestable: en las escrituras autobiográficas no aparece el personaje tal como fue, sino como se imagina a sí mismo. Aunque la memoria intente organizar la historia de una forma verosímil, el pasado opera como una re-construcción posterior, manipulada consciente o inconscientemente por el escritor, que da lugar a ese pacto ambiguo en el que se alternan hechos reales y ficticios.

Según Alberca, en estos relatos la identidad entre autor, narrador y personaje se hace más problemática debido a la distancia que el autor asume con relación al personaje que encarna en la novela, como una personificación propia del pasado (Alberca, 2005, p. 123). Las relaciones entre verdad y mentira nunca fueron sencillas de dilucidar, por lo que, con la aparición de la autoficción, ahora se complican nuevamente. En este contexto, se puede entender el surgimiento de la autoficción, género que convive entre la autobiografía y la novela, aspecto que dificulta esclarecer la ficción de la realidad. Serge Doubrovsky, a quien se le atribuye la denominación y uso con el que actualmente se emplea el término, la define de la siguiente manera: “Ficción de acontecimientos y hechos estrictamente reales” (en Musitano, 2016)<sup>2</sup>. Desde un primer momento, la relación entre los acontecimientos “reales” y su ficcionalización es puesta de manifiesto, de tal manera que su definición descansa en su propia ambigüedad y en unas relaciones metaficcionales que, en la actualidad, gozan de una gran aceptación.

## 2. Manuel Scorza y el indigenismo

Manuel Scorza es uno de los principales novelistas de nuestro país y un representante destacado del indigenismo literario peruano que se desarrolló a principios del siglo pasado. Este movimiento supera lo estrictamente literario y se vincula con diversas perspectivas tanto culturales como ideológicas y políticas, razón por la cual “el indigenismo como movimiento sociocultural constituye uno de los fenómenos más importantes del Perú del siglo XX” (Huamán, 2009, p. 15).

Según la clasificación propuesta por el crítico Tomás Escajadillo (1994), existen dos momentos del indigenismo literario. La primera etapa tiene como representante principal a José María Arguedas y culmina con la publicación de su novela más emblemática, *Los ríos profundos* (1958). Los principales temas desarrollados por la literatura indigenista de esta etapa son el sentimiento de reivindicación social, la superación de los lastres del realismo y la cercanía al mundo representado. La segunda etapa del indigenismo, de la cual Scorza forma parte, se denomina neoindigenismo y desarrolla, además de los rasgos antes señalados, los recursos y la perspectiva heredados del realismo mágico, la intensificación del lirismo como categoría integrada al relato, y la utilización y perfeccionamiento de las técnicas narrativas.

El ciclo novelístico de *La guerra silenciosa*, pentalogía en la que se incluye *La tumba del relámpago*, se enmarca en un proyecto de reivindicación y denuncia social de las condiciones de explotación y abandono que sufren las comunidades de la sierra de nuestro país. Tal como lo sugiere José Carlos Mariátegui, el “problema del indio” pone de relieve el tema de la propiedad de la tierra y es necesario entenderlo en su dimensión económico-social para comprender sus verdaderas implicancias. De esta manera, dicho problema se origina en nuestra economía, y como tal hunde sus raíces en el régimen de propiedad de la tierra (Mariátegui, 2007, p. 26). En este contexto se ubican los problemas representados en la obra de Scorza y la lucha de las comunidades por recuperar las tierras que les pertenecen ante unos agentes externos que imponen sus condiciones en connivencia con las autoridades.

Con relación a la práctica novelística de Scorza, se ha estudiado esta condición de denuncia unida a la creación de un espacio referencial identificable. Dunia Gras (2000) subraya la creación de un mundo de ficción acorde con las propuestas del realismo mágico como Macondo, Santa María o Comala, por citar los mundos ficcionales creados por Gabriel García Márquez, Juan Carlos Onetti y Juan Rulfo respectivamente. En el caso de Scorza, el mundo representado en su obra posee “una base referencial muy precisa, ya que se sitúa en un paisaje identificable en un mapa, en concreto en pueblos como Rancas, que forma parte de la geografía del Perú, en la región de Cerro de Pasco” (Gras, 2000, p. 205).

El aspecto que combina historia y ficción en la construcción de su proyecto novelístico ha sido subrayado también por la crítica literaria. Roberto Ferro señala la importancia de no perder de vista el referente de las novelas del escritor peruano, en este caso los levantamientos de las comunidades de los Andes peruanos ocurridos entre 1958 y 1962, de los cuales Scorza fue un testigo privilegiado y participante activo (1998, p. 27). Este acercamiento plantea, entonces, una inclusión del escritor en la trama novelesca al mismo tiempo que sugiere un nuevo tratamiento narrativo que se aleja de lo estrictamente literario y funciona como una transformación de lo real, el levantamiento de los campesinos, en literatura. En esta misma línea, se señala la relación entre crónica y ficción al momento de desarrollar unos hechos en los que el autor participó de manera activa, de tal manera que los mecanismos de la ficción y el recuerdo se confunden en la creación de una obra que tiene un fuerte carácter testimonial (González, 2009). De esta manera, la obra de Scorza muestra el compromiso del autor con los casos de denuncia social ocurridos, en línea con la historia y hechos tratados en su obra, al mismo tiempo que se incluye como un personaje autoficcional, explorando las capacidades que esta forma autobiográfica le permite.

### **3. Recursos autoficcionales en *La tumba del relámpago***

El ciclo novelesco creado por Manuel Scorza incluye cinco novelas que tratan sobre las rebeliones campesinas ocurridas en los Andes centrales en la década de 1960: *Redoble por Rancas* (1970), *Garabombo, el invisible* (1972), *El jinete*

*insomne* (1977), *Cantar de Agapito Robles* (1977) y *La tumba del relámpago* (1979) presentan una serie de acontecimientos y personajes a lo largo de casi dos mil páginas que evidencian una relación intertextual que se construye gracias a una estudiada estructura global que les da sentido. A decir de Tomás Escajadillo, temprano valedor de la obra de Scorza, su lenguaje se caracteriza por el tono desenfadado, así como por el uso desafiante de metáforas y descripciones poéticas audaces. Además, el humor —recurso empleado frecuentemente en sus páginas—, se une a la ironía, el “uso de lo fantástico [...] y la visión mágico religiosa de muchos campesinos que habitan en su mundo novelado” (Escajadillo, 1978, p. 189).

Este ciclo fue nombrado posteriormente por el escritor como *La guerra silenciosa*, en alusión a la falta de un discurso oficial que denunciara los reclamos de los campesinos y las continuas rebeliones en las que el propio escritor se presenta como voz de reclamo. Como hemos señalado previamente, la obra de Scorza se engloba en la corriente neoindigenista, caracterizada por una evolución del indigenismo tradicional, en la que al tema del indio tratado en sus páginas se añaden el uso novedoso de técnicas narrativas y el lenguaje poético. De esta forma, las novelas de Scorza presentan la estructura clásica de los libros del indigenismo en los que cada novela termina, casi de manera sistemática, con la matanza de los comuneros que han luchado por sus derechos, sepultando así las esperanzas y justos reclamos de su comunidad<sup>3</sup>.

A los elementos claramente referenciales de la novela (nombres de pueblos como San Antonio de Rancas, Tusi, etc.), se suman algunos de los personajes que aparecen en el ciclo; este es el caso de Héctor Chacón, el Nictálope y de los personeros de las comunidades campesinas. Igual sucede con Genaro Ledesma, dirigente sindical que tuvo una activa participación en las luchas campesinas y, posteriormente, fue representante de la izquierda peruana a las elecciones presidenciales, quien aparece como uno de los personajes centrales del ciclo novelesco.

En las siguientes páginas analizaremos los recursos autoficcionales

presentes en *La tumba del relámpago* entre los que se destacan, por un lado, la estrecha relación entre ficción y realidad propuesta por la novela con base en la ambigüedad del pacto autoficcional, así como la construcción de un relato coherente a través de la memoria y la escritura de recuerdos.

#### **4. Ficción y realidad en *La tumba del relámpago***

*La tumba del relámpago* inicia con el regreso del abogado Genaro Ledesma a Cerro de Pasco con la finalidad de luchar por la causa de los campesinos. Como los protagonistas de las novelas que componen los cinco volúmenes del ciclo, Ledesma ha permanecido también un tiempo en prisión, espacio habitual en el que se comparten los reclamos y se toma conciencia de los problemas de la comunidad. Si en las novelas previas se intenta mostrar un acercamiento distinto a la crítica realidad que viven los campesinos de los Andes centrales a través de los héroes de la comunidad mitificados, en el caso de Ledesma se trata de un abogado con convicciones políticas firmes que no posee un don sobrenatural. A diferencia de Chacón, Garabombo, Herrera y Agapito Robles, personajes centrales de las novelas del ciclo, Ledesma cuenta con un título universitario, diferencia que, sumada a la extracción del personaje —nació y estudió en el norte del país—, le otorga una visión distinta de los problemas y abusos que sufren los campesinos y sus posibles soluciones.

El inicio de la novela recuerda el apoyo de Ledesma a la comunidad de Rancas luego de la matanza perpetrada por las autoridades ante el intento de esta comunidad de recuperar sus tierras. Este acontecimiento, basado en hechos reales, le costó su puesto como alcalde y el posterior ofrecimiento de las comunidades a financiar su mantenimiento a fin de que logre terminar su carrera y los represente legalmente. Si en un primer momento el pueblo busca, ante todo, un representante legal que los ayude en el reclamo de sus tierras, algo que han hecho a lo largo del ciclo novelesco, lo que ahora demandan es un líder que los guíe en la recuperación de sus tierras a través de la lucha armada, dilema que enfrenta a Ledesma con sus propias convicciones ante las nuevas necesidades de los comuneros: “Ahora ya no requerimos un abogado sino un dirigente, alguien que nos conduzca a la

pelea, doctor. El tiempo de los reclamos murió. ¡No necesitamos expedientes: necesitamos fusiles!” (Scorza, 1970, p. 57)<sup>4</sup>. Las novelas scorzianas evidencian una notable evolución, pasando de una representación simbólica de los personajes a un acercamiento más realista gracias a los elementos autoficcionales entre los que destaca la aparición de un personaje histórico, Genaro Ledesma Izquieta, quien contribuyó a la lucha por los derechos de los campesinos; de tal manera, la estrecha relación entre lo real y lo ficticio sirve para una posterior reflexión acerca de la problemática de los comuneros y su posible solución.

El pacto autoficcional propuesto por el novelista resalta este estatuto ambiguo del género, potenciando las posibilidades de una novela que emplea hechos verdaderos y ficcionales ya que es imposible “inclinarse hacia uno u otro pacto porque es precisamente allí donde se afirma la suspensión de la posibilidad de decidir y donde reside su mayor potencia literaria” (Musitano, 2016). Con ello especifica esta doble vertiente, histórica y onírica, en la que los recursos autoficcionales que mezclan ficción y realidad sirven para plantear su novela como una modificación de lo real con lo deseable y, como tal, cumple a cabalidad el pacto autoficcional. En palabras de Scorza:

Sucede que yo he renovado la novela política indigenista incorporándole una intensa condición poética y onírica [...] Mis novelas, pues, tienen dos niveles: un nivel histórico y un nivel onírico. El nivel histórico muestra la realidad tal como es y, salvo excepciones, la recoge a través de personajes que figuran con sus nombres verdaderos en los libros. En tal sentido son testimonios. Pero al mismo tiempo son máquinas de soñar, porque para mostrar mejor la realidad yo la sueño. (Lennard, 2007)

En esta novela, la relación entre ficción y realidad como recurso autoficcional propuesto por Scorza adquiere mayor relevancia, pues el pacto autoficcional sostiene una historia que combina hechos reales con aquellos deseados, en los que la planeación de la lucha de los campesinos y la recuperación de sus tierras ocupan un lugar principal.

La novela se proyecta como una reflexión de Ledesma acerca de la situación de los campesinos en el Perú, a quienes considera “el más vasto reservorio de energías revolucionarias de América Latina” (p. 12). Este planteamiento

novelesco desarrolla de manera paulatina las reflexiones de Ledesma con respecto a la situación actual del Perú, tomando en cuenta los enfrentamientos y fracasos de las luchas campesinas descritas en las novelas anteriores: “En el Perú, las palabras están de más [...] el Perú está demasiado corrompido como para escuchar la voz de la justicia” (p. 58). La inclusión de este personaje permite representar el papel de la reflexión intelectual, quien junto al personaje Scorza que aparecerá más adelante, muestra las carencias para analizar y, sobre todo, para actuar y cambiar la realidad concreta de los campesinos, ya que buscan adaptar su ideología a una realidad distinta: “La desgracia de nuestras luchas es que no coinciden con nuestras ideologías. La rabia, el coraje, son de aquí, y las ideas son de allá. ¡Nosotros sólo ponemos la desesperación! —pensó Ledesma” (p. 235). Estas propuestas no tienen cabida en una realidad totalmente distinta a la que se plantea en la realidad y situación particular del Perú. Por ello, la repetición de Ledesma acerca de “¿y si los libros se equivocan?” (p. 12) revela sus dudas acerca de la idoneidad de la teoría socialista que le sirve de referente para aplicarla a la realidad peruana, lo que origina el cambio en su visión y posterior toma de posición con respecto a la justicia de los reclamos de los comuneros, lo que conlleva a que se abandonen los personajes simbólicos y se acerque el problema de los campesinos a la realidad.

## **5. Construcción de la memoria y escritura de recuerdos**

Las escrituras autobiográficas resaltan, además, el papel de la memoria en la transformación, intencionada o no, de los recuerdos. Así, el personaje autoficcional es fruto de la interacción entre ambas instancias. Según Giordano:

A través de las retóricas de la memoria, de las tentativas de apropiarse del pasado con una intencionalidad estética e ideológica definida, las narraciones autobiográficas construyen imágenes del sujeto que rememora (imágenes genéricas, políticas, artísticas) para volverlo presentable según los parámetros de visibilidad social establecidos dentro del campo cultural en el que escribe. (2006, p. 114)

Scorza confía en el poder organizativo de la memoria a fin de otorgar un sentido a esta crónica novelada de las rebeliones campesinas: “Yo tenía una dirección y un plan desde el principio. De otra manera era difícil poder escribir un

ciclo de cinco libros, casi dos mil páginas, sin una idea [...]” (en González, 2009). El trabajo reconstructivo y organizador de la memoria se asocia al recuerdo, a fin de evitar una crónica que solo denuncie los hechos presentados y deje de lado su componente literario. Es verdad que el escritor mantiene un compromiso claro con una causa que considera justa; no obstante, según sus propias palabras, el “compromiso que un escritor tiene que tener fundamentalmente es con la literatura” (González, 2009).

Cuando el escritor desea narrar sus vivencias pasadas, el recuerdo surge instantáneamente en su aspecto temporal. El recuerdo, a diferencia de los hechos narrados con base en la memoria, posee un carácter imaginario que dificulta la referencialidad de la autoficción: “Se escriben los recuerdos, o mejor, se deja que los recuerdos *se* escriban, para suspender el impulso reactivo de dominar el pasado y poder aproximarse al misterio de su olvido y su supervivencia” (Gasparini, 2011, p. 114). Por ello, las preguntas de hasta dónde es referencial y hasta dónde ficcional el texto scorciano reducen en gran medida lo esencial de su ficción; al texto autobiográfico, como las memorias o la autobiografía, se le reclama su asentamiento firme en la realidad a través de las retóricas de la memoria, a diferencia del texto autoficcional en el que se ofrece un debilitamiento de la fuerza organizadora y totalizadora de la memoria y se potencia el recuerdo y la recreación de la historia. *La tumba del relámpago* no busca quedarse en una crónica de acontecimientos y concluir el ciclo novelesco, sino que expresa, a través de la recreación de sus recuerdos, una propuesta basada en una realidad concreta: el cambio en la visión de la problemática campesina.

La inclusión de los personajes principales permite representar la contraposición entre dos formas distintas de entender la realidad. La segunda línea narrativa desarrollada en *La tumba del relámpago* tiene como personaje central a Remigio Villena, comunero de Santa Ana de Tusi, quien como Ledesma lleva el peso de la historia, aunque desde el punto de vista de los campesinos. Villena descubre que los ponchos tejidos por la ciega doña Añada, a quien creen loca por los prodigios que aparecen en sus telas, encierran no solo la historia de las pasadas luchas de la comunidad, sino también las futuras. La búsqueda

Letras-Lima 90(132), 2019

de los ponchos y la verdad que estos contienen se convierte en la obsesión del comunero, quien desea no solo observar la historia representada de las luchas y fracasos de los campesinos, sino también entender el significado que encierran estas imágenes incluidas en los ponchos.

Tanto Genaro Ledesma, a través de sus lecturas y reflexiones, como Remigio Villena, interpretando los tejidos, llegan a la misma conclusión: la dependencia del relato mitológico es lo que los ha llevado hasta su desesperada situación actual. En este caso, el mito se presenta en su dimensión de evasión de la realidad ante las injusticias, posición que les impide reclamar sus derechos (González, 2009, p. 165). Sin embargo, su futuro no está delimitado por sus experiencias previas, sino que es factible de ser construido por ellos mismos. Este es el sentido del grito de Remigio Villena ante la Torre del Futuro, en donde se guardan los tejidos de doña Añada. En ellos —intuye— está escrito el futuro de su lucha, pero se rebela ante la situación de dependencia que esto conlleva:

—¡Intuyó que había llegado al futuro, y lo rechazó! Porque no quería ya acatar ninguna ley emitida en las sombras por la mano de una delirante sombra ciega, sino ordenarse él mismo y obedecerse él mismo, asumir su propio futuro [...] ¡Porque nadie se libertaría jamás mientras ellos obedecieran los mandatos de la ciega! [...].

—Quizá en algún poncho figuraba el fin de nuestra empresa —insistió Farruso.

—¡Nuestra empresa sólo depende de nuestro coraje! ¡Nadie decidirá más por nosotros! ¡Existimos! ¡Somos hombres, no sombras tejidas por una sombra! ¡Mi cuerpo y mi sombra me seguirán adonde los lleve mi valor o mi cobardía! ¡Nos calienta un verdadero sol! ¡Nos enfría una nueve verdadera! ¡Estamos vivos! (pp. 201-202)

El fuego que devasta la Torre del Futuro señala la determinación de Remigio Villena de abandonar la visión mitológica. En el caso de Ledesma, la percepción de esta verdad lo empuja, finalmente, a considerar la lucha armada como única salida en la que los comuneros, con su propia determinación, serán capaces de recuperar sus tierras. No obstante, lo mitológico interviene de una manera decisiva a través de un sueño premonitorio en el que Santa Maca ordena al Arpista de Lima que recuperen las tierras antes de la fecha prevista, lo que ocasiona que sus esfuerzos se dispersen, no puedan enfrentar la represión del

Estado y el plan de la recuperación de las tierras fracase. Manuel Scorza dejó en claro su clara posición con relación a la necesidad de un cambio de pensamiento:

El mito es en la sociedad peruana, por lo menos como yo lo planteo en mis libros, la respuesta a una locura colectiva. Cuando se produce la conquista española, lo más grave que ocurre es que expulsa de la historia a seres que tenían historia. [Los conquistadores] proponen una historia en la cual no hay sitio para los vencidos, que son anulados y expulsados completamente. Pero ningún ser puede existir fuera del tiempo [...] estas sociedades entran en un trance de locura [...] Al no poder el hombre existir en la historia, se inventa otra historia. (En González, 2009)

El relato mitológico es la respuesta de una sociedad excluida que persigue restaurar un orden con el cual vuelva a reconocerse. El poder organizativo de la memoria y su vinculación con los recuerdos busca proponer una historia basada en lo real, pues mientras la memoria trabaja con el cuadro general de la historia, las escrituras de los recuerdos operan en detalle. Estos irrumpen con una clara voluntad persuasiva reflejada en la especificidad de los detalles propios del relato autoficcional. Efectivamente, la que podemos considerar la novela más dogmática y aleccionadora del conjunto cierra el ciclo con una reflexión que propone una salida a la situación crítica que se vive en los Andes. Esta es una propuesta consciente y coherente con sus convicciones, por lo que el relato autoficcional sirve a sus intereses. No es casual que el personaje Scorza aparezca hacia el final de la novela como una ayuda externa a la lucha que poco a poco supera a Ledesma. Es el personaje Scorza quien narra su participación como secretario ejecutivo del movimiento comunal y quiere, ante todo, dar visibilidad en la capital a la lucha y atropellos que se viven en los Andes centrales. Sus manifiestos, publicados en un diario de la capital, son constancia de los hechos vividos por el novelista y su ayuda a la causa. Scorza pretende que su escrito se inserte en el relato autoficcional de la novela a fin de plantear una solución a la situación en que se encuentran. De esta manera, en *La tumba del relámpago* — última novela del ciclo— se puede afirmar que los tiempos míticos, de alguna manera, están cambiando en favor de uno que considere los aspectos principales de la situación de los campesinos y ayude a plantear una solución que dependa de ellos mismos.

## Conclusiones

A lo largo de estas páginas hemos analizado los recursos autoficcionales empleados por Manuel Scorza en *La tumba del relámpago*. En un primer momento se ha subrayado la importancia del pacto específico de la autoficción, definido como un pacto ambiguo que relaciona hechos ficcionales y verdaderos. A continuación, hemos desarrollado la importancia de Scorza como representante destacado del neoindigenismo peruano, caracterizado principalmente por el uso de novedosas técnicas narrativas y la intensificación del lenguaje poético.

En cuanto a los recursos autoficcionales empleados en *La tumba del relámpago*, la relación entre ficción y realidad ha sido una constante en la obra de Scorza. Así, el autor detalló la existencia de un doble nivel de enunciación en su ciclo novelesco, en el que se intercala un nivel onírico y uno histórico al momento de narrar la historia de las rebeliones campesinas. Asimismo, el papel de la memoria en la construcción del relato autoficcional ayuda a otorgar un relato global, mientras que los recuerdos operan en el nivel del detalle al momento de contar la historia. Este hecho busca establecer *La tumba del relámpago* como el cierre de un ciclo mítico; en este, la memoria trabaja en la organización del referente histórico, mientras que los recuerdos se establecen como manifestaciones de los deseos plasmados por la novela y, en última instancia, por el autor, a fin de dar un relato alternativo y una nueva solución a la problemática de las luchas campesinas.

## Notas

1 El contexto en que las escrituras autobiográficas se han desarrollado permite observar el interés en unas prácticas que, ante todo, se centran en la propia individualidad y que, en su puesta por escrito, plantean nuevas interrogantes. Al ser formas, en cierto sentido, libres de toda atadura de construcción y estilo, en ellas se busca contar la historia de una vida como retazos temporales, en el caso del diario, o hallar el sentido completo de su existencia, como en el de la autobiografía. Para algunos autores, como Paul de Man y Georges Gusdorf, las escrituras autobiográficas intentan una tarea abocada a un imposible, pues usan la palabra escrita como mediador entre la conciencia y el texto, la cual finalmente no muestra al ser en sí, sino más bien el intento de una racionalidad de poner orden en su propia existencia, buscando lograr esa “transmutación de la autoconciencia en escritura del yo” (Gusdorf, 1991, p. 13).

- 2 De aquí en adelante, todas las referencias a la bibliografía que citamos en francés son traducciones propias.
- 3 Aunque Scorza se mostró en desacuerdo con la denominación de novelista indigenista, que estimaba restrictiva con relación a la valía de un escritor, se consideraba heredero de José María Arguedas, pues este fue el primero que escribió desde el interior de la sociedad indígena (Perlado, 2004).
- 4 De aquí en adelante solo citaremos el número de página para referirnos a la novela *La tumba del relámpago* (Scorza, 1979).

### Referencias bibliográficas

- Alberca, M. (2005). ¿Existe la autoficción hispanoamericana?. *Cuadernos del CILHA*, 7-8, 115-127. Recuperado de <http://bdigital.uncu.edu.ar/1095>
- Caballé, A. (7 de enero de 2017). ¿Cansados del yo?. *El País*. Suplemento *Babelia*. Recuperado de [http://cultura.elpais.com/cultura/2017/01/06/babelia/1483708694\\_145058.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2017/01/06/babelia/1483708694_145058.html)
- De Man, P. (1991). La autobiografía como desfiguración. *Anthropos: Boletín de información y documentación*, 29, 113-118.
- Escajadillo, T. (1978). Scorza antes de la última batalla. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 4(7-8), 183-191.
- Escajadillo, T. (1994). *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Amaru editores.
- Escajadillo, T. (2006). Scorza: nadie es profeta en su tierra. *San Marcos*, 24, 191-205. Recuperado de: [http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/san\\_marcos/n24\\_2006/a09.pdf](http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/san_marcos/n24_2006/a09.pdf)
- Ferro, R. (1998) ¿Historia o ficción? La violencia en el orden del referente y en el proceso de la escritura: las novelas de *La guerra silenciosa*, de Manuel Scorza. *Kipus. Revista Andina de Letras*, 8, 27-40. Recuperado de <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/1758>
- Gasparini, P. (2011). Autofiction vs autobiographie. *Tangence*, 97, 11-24. doi: 10.7202/1009126ar
- Giordano, A. (2006). *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- González, J. (2009). “La guerra silenciosa”: función del mito y la confluencia entre *Letras-Lima* 90(132), 2019

crónica y ficción. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.  
Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmddb8h9>

Gras, D. (2000). *Manuel Scorza, un mundo de ficción*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

Gusdorf, G. (1991). *Les écritures du moi*. París: Éditions Odile Jacob.

Huamán, M. (2009). En defensa del indigenismo. *Letras*, 80(115), 11-25.  
Recuperado de <http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/article/view/145>

Lejeune, P. (2005). *Le pacte autobiographique 2*. París: Seuil.

Lennard, P. (2007). Cuando la tierra tiembla. *Página 12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2757-2007-10-14.html>

Mariátegui, J. (2007). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.

Musitano, J. (2016). La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos. *Acta Literaria*, 52, 103-123.

Perlado, J. (2004). “Entrevista a Manuel Scorza”. *Espéculo*, 7. Recuperado de <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero7/scorza.htm>

Scorza, M. (1970). *Redoble por Rancas*. Barcelona: Planeta.

Scorza, M. (1972). *Garabombo, el invisible*. Barcelona: Planeta.

Scorza, M. (1979). *La tumba del relámpago*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.

Scorza, M. (1987). *El jinete insomne*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.

Scorza, M. (1991). *Cantar de Agapito Robles*. Ciudad de México: Siglo XXI editores.

# Recursos expresivos y literarios en el huayno ancashino

Expressive and literary resources in the Ancash huayno

**Félix Julca Guerrero**

Universidad Nacional Santiago Antúnez de Mayolo, Ancash, Perú

Contacto: [fjulca@unasam.edu.pe](mailto:fjulca@unasam.edu.pe)

<https://orcid.org/0000-0001-5637-5440>

**Laura Nivin Vargas**

Universidad Nacional Santiago Antúnez de Mayolo, Ancash, Perú

[lnivin@unasam.edu.pe](mailto:lnivin@unasam.edu.pe)

<https://orcid.org/0000-0001-5169-3597>

## Resumen

Este artículo describe y analiza, desde la perspectiva lingüística y literaria, los recursos expresivos, literarios y lingüístico-comunicativos en el huayno ancashino, una manifestación tradicional andina en la que se combinan poemas populares quechuas y la música tradicional rural. El estudio de fue nivel descriptivo y abordado con enfoque cualitativo. La data recolectada demuestra que el arte verbal quechua en el huayno ancashino evidencia el uso de diferentes recursos léxicos, expresivo-comunicativos y literarios para manifestar diferentes aspectos de la vida, la muerte y el amor con sus múltiples facetas. En la composición de los versos se evidencia procesos de resemantización y nuevos giros semánticos que adquieren las palabras y expresiones, uso de préstamos lingüísticos y alternancia de códigos, presentadas poética y metafóricamente. De esta manera, el huayno ancashino interpreta poética y artísticamente el sentir y las vivencias de sus gentes y se constituye en la riqueza cultural ancashina.

**Palabras claves:** Quechua; Arte verbal; Huayno; Recursos lingüísticos y literarios

## Abstract

This paper describes and analyzes, from the linguistic and literary perspectives, the expressive, literary and linguistic-communicative resources in the Ancash huayno, a traditional Andean manifestation in which Quechua folk poems and traditional rural music are combined. The research was descriptive and approached with a qualitative approach. The data collected demonstrates that the Quechua verbal art in the Ancash Huayno evidences the use of different lexical, expressive-communicative and literary resources to manifest different aspects of life, death and love with its many facets. In the composition of the verses it is evident processes of resemantization and new semantic turns that acquire words and expressions, use of linguistic loans and code switching, expressed poetically and metaphorically. In this way, the Ancash huayno songs poetically and artistically interprets the

feelings and experiences of its people and constitutes the Ancash cultural richness.

**Key Words:** Quechua; Verbal art; huayno; Linguistic and literary resources

Recibido: 02.10.19

Aceptado: 12.11.19

## Introducción

En una sociedad como la peruana, marcada por las desigualdades socioeconómicas, la discriminación y la diglosia, se han creado, históricamente, muchos mitos, falacias y prejuicios en contra del quechua y sus hablantes. Así, en el imaginario regional y nacional está ampliamente generalizada la idea de que el quechua es una lengua «pobre», «atrasada» y «defectiva» debido, entre otras cosas, a su supuesto limitado vocabulario que no alcanza para transmitir la modernidad, el pensamiento abstracto, la literatura, la ciencia y la tecnología, sino solo para la comunicación informal, a nivel familiar, amical y rural (Parker, 1972; Julca, 2015; Julca & Julca, 2016). No obstante, los estudios recientes han demostrado que el quechua, como cualquier otro idioma natural del mundo, tiene suficientes recursos lingüísticos, estilísticos, literarios<sup>1</sup> y pragmáticos para transmitir no solamente las prácticas y valores del mundo natural y cultural en el que los quechuas se desenvuelven, sino también el pensamiento moderno, abstracto, literario, académico y científico (véase Itier, 1999; Julca, 2003, 2009b, 2015; Hurtado de Mendoza, 2009; Julca & Julca, 2016). Al respecto, Chávez (1998) señala que el quechua tiene un potencial poético donde las palabras registran mayores posibilidades polisémicas que el castellano. Además, “el uso de sufijos le da la flexibilidad que la hace más adecuada a los requerimientos sentimentales y permite construir metáforas, comparaciones y toda clase de figuras literarias” (p. 169).

En el mundo andino, a través del tiempo, se ha desarrollado diferentes manifestaciones literarias asociadas a la matriz cultural andina. Desde la invasión española, en paralelo a la literatura oficial académica, se ha seguido practicando las otras formas propias de literatura andina quechua con gran valor estilístico,

poético, lingüístico y comunicativo transmitidas oralmente. Por ello, Toro (1990, p. 14) refiere que en el proceso de la literatura de un país no solo se debe contar con los literatos y sus obras, sino también con las creaciones de autores anónimos y tradiciones orales, debido a que ellos transmiten con fidelidad la vida experimentada de los pueblos. En esa perspectiva, Cornejo (1994) observa diferentes manifestaciones literarias en el mundo andino desarrolladas a través de la oralidad y la escritura, y postula la tesis de las “literaturas heterogéneas”. Dicha heterogeneidad también se manifiesta en la literatura andina quechua, pues desde la antigüedad hasta tiempos actuales se ha practicado diferentes manifestaciones y géneros literarios como el lírico, narrativo y dramático transmitidos oralmente como parte de una actividad colectiva al compás de la música, la risa, del llanto, del horror y de la alegría de sus oyentes y actores (véase Toro, 1990; Bendezú, 2003; Espino, 2010; Julca & Julca, 2016). Por tanto, en el mundo andino quechua, siguiendo la postura de Cornejo (1994, p. 25) “heterogeneidad en las literaturas andinas”, no podemos hablar de literatura en singular, sino de literaturas en plural. Además, para entender la dinámica literaria andina es importante articular las categorías teóricas (totalidad contradictoria y heterogeneidad) y comprenderlas en su desarrollo histórico (*cf.* Westphalen, 2019).

Las literaturas andinas quechuas se han caracterizado, generalmente, por ser orales y anónimas, y transmitir los diferentes matices de las vivencias del hombre del Ande. Estas literaturas han sido denominadas por Vansina (1968) como “La tradición oral”, Godenzzi (2005) “Tradición oral andina”, Bendezú (2003) “Literatura quechua”, Espino (2010) “La literatura oral o la literatura de la tradición oral”, entre otras. Las literaturas andinas quechuas además de cumplir la función de transmitir las actividades y vivencias de los hombres del Ande (canto, danza, trabajo agrícola y ganadera, ritual religioso), también cumplen la función poética-literaria conservando la palpación de la vida de sus creadores y de sus intérpretes que vivieron y actualizaron las composiciones, al compás de la música, de la danza, de la risa, del regocijo, del llanto, del pánico y de la alegría de sus oyentes y actores (Bendezú, 2003, p. XVIII). Las composiciones literarias en quechua y también bilingües (quechua y castellano), como en el caso

de los huaynos en general y el huayno tradicional ancashino en particular son muy elaboradas, sonoras y de una belleza y complejidad incomparables.

Una de las manifestaciones poéticas más comunes en los Andes peruanos en general y ancashino en particular, es el huayno (*wayñu* o *waynu*). El primer cronista indio, Guamán Poma de Ayala ([1614] 1993), concibe al huayno como una forma de parentesco ritual. Arguedas (1940) refiere que el wayno es la danza en que se vuelca libremente el regocijo y la voluptuosidad popular y la que recoge la inspiración del pueblo quechua en todos sus matices. Según el padre Jorge Lira (1982), el *wayno*, *waynu* o *wayñu* es un “coro o estrofas que se repiten después de cada pie de verso; danza o baile característico al son de la música de ese nombre” (p. 327). Por su parte, Montoya (2013) refiere que “El *wayno* es identificado por su particular melodía de base pentafónica y ritmo melódico binario con base quechua para oír, cantar, bailar” (p. 159). Además, añade que “en tiempos incas el *wayno* fue un baile-canción de amor de una pareja y, hoy, es más que un baile, una canción para expresar todo tipo de sentimientos y, también, una especie de crónica de todo lo que ocurre” (p.190). Asimismo, Escobar y Escobar (1981) señalan que “El *wayno* es una composición poética para ser cantada al son de una tonada musical que también se interpreta con algún o algunos instrumentos musicales y que se baila por parejas a un compás que varía de una región a otra” (p. 11). En suma, el huayno es una manifestación cultural andina donde se combinan las artes de la literatura, la música y la danza<sup>2</sup>.

En el contexto más regional, el huayno es concebido como una composición poético-literaria y musical más común y popular en la zona andina de Áncash. Den Otter (1985) sostiene que el huayno es el género musical y danza más popular en el Callejón de Huaylas (Áncash). Por su parte, Rosales (1991, 2009) y Julca (2009b) señalan que, el huayno es la manifestación artística tradicional andina que consiste en una combinación de poemas populares quechuas y la música tradicional rural. Este género poético y musical andino es la manifestación popular típica por excelencia que tiene presencia en las fiestas dominicales, patronales y familiares. En las últimas décadas, principalmente, a

partir de la década de los 70 con la migración del campo a la ciudad, el huayno ha invadido irreverentemente plazas, calles, bares, salones, peñas folclóricas y concentraciones ceremoniales en las zonas semiurbanas y las propias ciudades provincianas (Rosales, 2009) no solo de los Andes, sino también de la costa (Julca & Smith, 2005). Socialmente, el huayno es la expresión de los campesinos, obreros, artesanos, pequeños comerciantes y los hijos de estos, que gradualmente, han alcanzado niveles económicos sobresalientes (Rosales, 1991, p. 28; 2009, p. 35). Por su parte, Julca y Smith (2005) sostienen que el huayno, también ha sido adoptado por los mestizos e hispanohablantes de las zonas urbanas andinas. Así, ninguna fiesta (bautizo, matrimonio, aniversario u otros) puede concluir sin que se haya cantado y bailado un huayno. Asimismo, el huayno es reproducido en las ciudades de la costa y otras regiones por los migrantes de las zonas andinas. Por consiguiente, la cobertura del huayno es amplia tanto en el hombre del campo como en el suburbano y el de las ciudades.

El huayno ancashino tradicional también llamado *chuscada* por su procedencia humilde, popular, graciosa y pícaro interpreta el sentir y vivencias de sus gentes y se constituye en la riqueza cultural ancashina (Rosales, 1991, 2009, Den Otter, 1985). El huayno ancashino tradicional se diferencia del huayno moderno<sup>3</sup> por desarrollar un espectro temático muy amplio relacionado con las diferentes actividades, sentimientos, sueños, alegrías, tristezas del hombre del campo. Estas composiciones son, mayormente, anónimas y han sido interpretadas por los canta-autores como: la Pastorita Huaracina, la Princesita de Yungay, la Estrellita de Pomabamba, el Gorrión Andino, el Jilguero del Huascarán, Juan Rosales, la Huaracinita, entre otros. Actualmente, pocos siguen con esta tradición artística poético-musical, entre ellos podemos nombrar a la Chinita Cordillerana, Anita Fajardo<sup>4</sup>, La Marquinita, Azucena Kantarina, César Torres (El Huerfanito de Yungay), Nelly Torres, y algunos otros. La parte musical del huayno ancashino tradicional es interpretada, principalmente, con instrumentos como la mandolina, la guitarra, el violín, el acordeón y la quena. El canto poético de los mensajes es compuesto, mayormente, con recursos estilísticos y poéticos especiales basados en formas sonoras del lenguaje y el carácter aglutinante de la lengua quechua que

van en sintonía y ritmo de la música (Julca & Smith, 2005; Julca, 2009b, 2009c; Julca & Julca, 2016). En suma, en Áncash, el huayno ha llegado a constituirse en un referente cultural, que además de ser un juego artístico, poético y musical, involucra todo un pensamiento y una forma de vida.

En este marco, antes que realizar un estudio de la música y danza, nos propusimos investigar el uso de recursos expresivos, literarios y lingüístico-comunicativos en el huayno ancashino tradicional, temática aún poco estudiada en el ámbito regional. Para ello, nos formulamos las siguientes preguntas de investigación: ¿Cuáles son los temas preferidos en el huayno ancashino tradicional?, ¿Qué figuras literarias y recursos estilísticos se usa en el huayno ancashino tradicional? y ¿Qué mecanismos y recursos lingüísticos y pragmáticos se usa para comunicar mensajes estética y literariamente en el huayno ancashino tradicional? Para responder a estas preguntas se realizó una investigación básica de nivel descriptivo abordada bajo el enfoque cualitativo utilizando, principalmente, la técnica documental para el acopio de datos. En suma, con esta investigación nos propusimos rastrear la producción poético-musical del huayno ancashino tradicional, para luego describirla y analizarla desde las perspectivas literaria y lingüística.

### **Métodos y materiales**

Para una aproximación al estudio sobre el uso de recursos expresivos y literarios en el huayno ancashino tradicional se optó por el enfoque cualitativo de la investigación con la finalidad de describir y analizar abarcando lo ético hasta llegar a lo émico del asunto. En dicha perspectiva, el trabajo de investigación se enmarcó en los casos de los estudios descriptivos donde antes que las hipótesis fueron las preguntas que guiaron la investigación. Fue descriptivo porque su propósito fue pesquisar, describir y analizar las producciones literario-musicales del huayno ancashino compuestas en lengua quechua, así como en castellano y también en forma mixta o bilingüe en quechua y castellano, a luz de los aportes de la crítica literaria, lingüística descriptiva y antropología lingüística.

El universo de estudio comprendió, prioritariamente, la región Áncash,

pero también tuvo un alcance nacional para el recojo de la información. Para el acopio de datos se utilizó la técnica de análisis documental; y como instrumento, la ficha de registro de información tanto de producciones originales en quechua, así como de estudios al respecto. El procedimiento que se siguió en el desarrollo de la presente investigación comprendió tres etapas: Primera, formulación del proyecto de investigación. Segunda, recopilación de datos destinada principalmente a la revisión de la literatura y a la recopilación de información básica, así como a la pesquisa de discos, casetes, CDs de canciones y cancioneros. Las transcripciones de las canciones se realizaron utilizando el alfabeto estandarizado del quechua (Resolución Ministerial N° 1218-85-ED, ratificado en los Acuerdos de Cieneguilla, 2014). Así como teniendo en cuenta las pautas establecidas en el Manual de Escritura del Quechua Central (Julca, Espinoza y León, 2018). Tercero, procesamiento y análisis de datos que empezó con el procesamiento físico y concluyó con el procesamiento analítico de los datos presentados en las secciones de resultados y discusión.

## **Resultados**

La data sobre el huayno ancashino tradicional comprendió un total de 95 canciones que incluye huaynos en (1) quechua, (2) castellano y (3) quechua y castellano. Estas muestras del huayno ancashino tradicional fueron obtenidas de CDs, DVDs, cancioneros; asimismo se hizo un registro de canciones de los programas radiales matutinos de Huaraz y otras ciudades del Callejón de Huaylas. Además, los datos recopilados han sido contrastados con las antologías del huayno ancashino del canta-autor, poeta y estudioso Efraín Rosales (1991, 2009), así como las compilaciones y cancioneros de Maguiña (s.f.), Instituto Nacional de Cultura, filial Huaraz (1980) y Den Otter (1985). Según los objetivos de la investigación, la data ha sido organizada en tres grupos: (a) diversidad temática, (b) recursos estilísticos y figuras literarias y (c) recursos lingüísticos y comunicativos. En cada caso se presenta fragmentos de canciones que están directamente relacionadas con el tema que se desarrolla.

### 1. *Diversidad temática*

Las muestras del huayno ancashino tradicional que se presentan a continuación desarrollan una amplia cobertura temática que comunican la vida del hombre del campo, del migrante y del ciudadano, sus sentimientos, sufrimientos, alegrías, amorfíos en íntima relación entre lo objetivo y lo subjetivo. Montoya (2013, p. 165) presenta un cuadro de selección de canciones quechuas por temas y departamentos, donde identifica los siguientes temas preferidos en el departamento de Áncash (Huaylas y Conchucos): amor, familia-orfandad, ciclo vital (soltería, matrimonio, casa nueva, muerte), naturaleza (animales, árboles, coca, sirenas, flores y ríos), religión (indígena, católica). Por su parte, Julca (2009b) identifica como temas recurrentes: el trabajo, el amor, el recuerdo, la alegría, el desengaño, el sufrimiento y la tristeza. Allí cobran singular importancia -dice Rosales (2009)- “afectos, intereses y distanciamientos (...). Pesares, esperanzas, tristezas y angustias se pintan con sumo realismo, exteriorizando sutilezas amorosas, erotismo fino y el humor catártico; donde imágenes bellas del paisaje inspiran poemas llenos de metáforas sencillas de cariño al hombre y la naturaleza” (p. 35).

La grandiosidad del hombre andino está dada por su dedicación al trabajo. El trabajo es inherente a los hombres y mujeres del campo, no en vano tienen como uno de los valores morales y principios fundamentales «*ama qilla*» ‘no ser ocioso’ (Julca, 2010) que sugiere la laboriosidad y el trabajo. Para el hombre del campo, la prosperidad está basada en el trabajo que realiza.

- (1) *Muchachos a trabajar*  
*si quieren tener mujer,*  
*acaso con el amor*  
*se mantiene a la mujer.*  
(‘Al principio de mis amores’, Anónimo)

La concepción de la unidad entre naturaleza y sociedad está presente en el huayno ancashino. La naturaleza andina está poblada por un conjunto de seres animados y no animados con quienes el hombre mantiene una comunicación, convivencia y crianza mutua. Es decir, según la concepción andina, los objetos

de la naturaleza tienen vida, sienten, sufren, se alegran como los seres humanos, por ello son tratados por el hombre como seres humanos y se comunican recíprocamente (Julca, 2009a, 2010). Por limitaciones de espacio, en lo que sigue se presenta solo algunas muestras de la diversidad temática del huayno ancashino. En los siguientes ejemplos, en el primer caso se observa el diálogo entre el hombre y un ave (zorzal ‘*yukis*’); en el segundo, la invocación que hace el hombre a una planta medicinal, la escorzonera:

(2) *Yukis, yukis, qiri siki yukis;*      Zorzal, zorzal, zorzal con ano lleno de costra;  
*tamyariptin, usyariptin,*                      cuando llueve, cuando escampa la lluvia,  
*¡Por Dios! ¡Por Dios!*                              ¡Por Dios! ¡Por Dios!  
*nimarqayki. Me dijiste.*  
 (‘Waychaw’, Anónimo)

(3) *Escorzonera,*  
*yerba del campo*  
*como me dices*  
*que eres remedio.*  
*Si eres remedio*  
*cura mis males*  
*si eres veneno*  
*quítame la vida.*  
 (‘Escorzonera’, Anónimo)

Otro de los temas favoritos del huayno ancashino tradicional es el amor que es presentado en sus múltiples facetas como la correspondencia de las parejas, el lamento, la soledad, el erotismo, etcétera. El amor como una expresión de la convivencia humana es presentado como una realidad donde se entrecruzan enfrentamientos, soledades, angustias y alegrías. En lo que sigue, se anota algunos temas específicos relacionados con el amor. Por ejemplo, en la siguiente estrofa se observa el amor correspondido plenamente y es expresado con alegría la correspondencia recíproca de las manos y los labios de los amantes:

(4) *Qampa makiyki, nuqapa makii* Tu mano y mi mano  
*musyanakurmi tsaripaanakun,* porque se conocen se agarran,  
*qampa shimiyki, nuqapa shimiitu* boca y mi boca



El erotismo es expresado como una ocurrencia normal que, a veces, se presenta de muy subido de tono irónico y sarcástico. Así, la acción sexual es expresada de una manera natural, e incluso directa aprovechando los recursos expresivos de la lengua quechua (Villafán, 1992; Julca & Smith, 2005; Julca & Julca, 2016). Esta es, también, una característica de los hombres del Ande acompañada de la burla, la mofa y la risa<sup>5</sup>. En el texto que sigue se entiende que la pareja se encuentra en una relación sexual y como consecuencia de ella, la muchacha saltaba.

(7) *Tsayna tsaynachi*  
*chiinaqa pintirqan*  
*antakashanaw*  
*tuksipa tuksiptin.*

Por eso, por eso sería  
 que la muchacha saltaba  
 cuando, como la aguja de arriero  
 la hincaba, la hincaba.

(‘Qatiraykanqaachaw’, Anónimo)

## 2. Recursos estilísticos y figuras literarias

El huayno ancashino es una manifestación del arte verbal quechua. En la composición de las letras del huayno ancashino, los autores, mayormente anónimos, utilizan diferentes recursos estilísticos y figuras literarias similares a los practicados en la literatura oficial académica. En lo que sigue se presenta muestras de uso de las principales figuras literarias como la metáfora, el símil, la aliteración, la onomatopeya, el paralelismo, entre otros y recursos estilísticos como la métrica.

En el siguiente ejemplo se evidencia el uso de la metáfora, donde la palabra-frase *palomitallaa* ‘mi palomita (adorada)’ es usada con el significado figurado referido a la mujer amada y no al ave paloma que es su significado literal prístino. Además, es importante observar que *palomitallaa* es una palabra compuesta: castellano (palomita) + quechua (*-llaa*). Este sufijo quechua, además de expresar el posesivo de primera persona, expresa diminutivo, pero fundamentalmente, afectividad, cariño, ternura (véase Julca, 2009c; Julca & Julca, 2016).

- (8) *Kananmi waqarishun,*  
*waraymi llakirishun;*  
*allaw palomitallaa*  
*yarpar kedarishun*  
(‘Madre querida’, Anónimo)
- Hoy vamos a llorar,  
mañana vamos a sufrir;  
pobrecita mi amada (palomita)  
recordando vamos a quedar.

El símil como figura literaria es usada en la comparación de ciertos comportamientos humanos con el comportamiento de los animales. Por ejemplo, en el siguiente fragmento se compara al hombre enamorado con el astuto zorro.

- (9) *Ay, zorro, zorro!*  
*zorro de la puna,*  
*qamtawan nuqata*  
*nuna chikimantsik.*
- Ay, zorro, zorro  
zorro de la puna,  
tanto a ti como a mí  
la gente nos odia.
- Qamta chikishunki*  
*uushanta apaptiyki,*  
*nuqata chikiman*  
*wawanta suwaptii.*
- A ti te odia  
porque robas su oveja,  
a mi me odia  
porque robo a su hija.
- Qamshi kutitsinki*  
*tullunta millwantin;*  
*nuqashi kutitsishaq*  
*wawanta willkantin.*  
(‘Zorro, zorro’, Anónimo)
- Tú devolverás  
su hueso con su lana;  
yo devolveré  
a su hija con su nieta.

La aliteración es otra de las figuras literarias que es usada como recurso expresivo consistente en la repetición de igual o similares sonidos en diferentes palabras. Esta le da un matiz especial a la musicalidad de la canción-poema en el huayno ancashino. En el siguiente verso se observa la repetición sucesiva del sufijo acusativo *-ta* y la raíz verbal *mantsa-*.

- (10) *Liyunta mantsatsu*  
*tinrita mantsatsu,*  
*tsaytsuraq mantsaaman*  
*kashpi chanka suegraata.*  
(‘Liyunta mantsatsu, tinrita mantsatsu’, Anónimo)
- No tengo miedo al león  
no tengo miedo al tigre,  
como voy a tener miedo  
a mi suegra de piernas flacas.

La otra figura muy presente en la literatura quechua en general y en el huayno ancashino en particular es el uso de las expresiones onomatopéyicas. En rigor, el quechua registra muchas entradas léxicas provenientes de las expresiones onomatopéyicas propias del mundo andino. Así, por ejemplo, muchos nombres de los animales provienen de sonidos onomatopéyicos producidos por los mismos animales. Por consiguiente, en este tipo de palabras está implícito de la característica predominante del ser nombrado (Julca & Julca, 2016). En el siguiente ejemplo, la voz onomatopéyica es usada para caracterizar a un ave, pero en ciertas circunstancias también es usada para designar a dicho ave.

- |                                    |                             |
|------------------------------------|-----------------------------|
| (11) <i>Wallpaqa turiq, turiq;</i> | La gallina turiq, turiq;    |
| <i>hakaqa wichik, wichik;</i>      | el cuy wichik, wichik;      |
| <i>chiinaqa dale que dale</i>      | la muchacha dale que dale   |
| <i>tiyunpa santunchaw.</i>         | en el cumpleaños de su tío. |
- (‘Ciega pasión’, Anónimo)

El paralelismo en el huayno ancashino es un recurso literario que consiste en la repetición de estructuras similares (palabra-frases), pero con diferente o parcialmente diferente entrada léxica. La reiteración fonética representa la insistencia o el énfasis sobre aquello que se está diciendo. En el ejemplo que sigue se observa la repetición de la palabra-frase *mayllachaw*, *tsayllachaw* y *tsaynaku* al inicio del verso (anáfora).

- |                                    |                                       |
|------------------------------------|---------------------------------------|
| (12) <i>Mayllachaw tupashqapis</i> | Cuando nos encontramos en algún lugar |
| <i>tsayllachaw, nimankiran.</i>    | allí nomás me vas a decir.            |
| <i>Tsayllachaw tinkushqapis</i>    | Si nos encontramos allí nomás,        |
| <i>tsaynaku, nimankiran.</i>       | ya de una vez, me vas a decir.        |
- (‘Qatiraykanqaachaw’, Anónimo)

Finalmente, la métrica también es usada en el huayno ancashino tradicional. Este recurso consiste en el uso de patrones rítmicos en los versos. Comúnmente, “al medir un verso se cuentan tantas sílabas como haya en la pronunciación real; cada sílaba fonética constituye una sílaba métrica” (Lapesa,

1976, p. 73). Si bien, la métrica fue una de las características de la poesía española, también este recurso literario está presente en el huayno ancashino. Veamos el siguiente texto:

- (13) *Ship.shi sha.mur.qaa.tsu, Fi.lli.chii.ta* 10 Anoche no pude venir, Felicianita  
*tam.ya kuy.ku.llap.tin, ka.ray;* 8 porque cayó la lluvia, caray;  
*ka.nan. sha.mun.qaa.chaw, Fi.lli.chii.ta* 10 ahora que he venido, Felicianita  
*ship.shi kaq.llaa.ta.wan, ka. ray* 8 dame lo de anoche también pues, caray.  
(‘Te adornara de diamantes’, Anónimo)

Como podemos ver, en las composiciones del huayno ancashino, los autores recurren a la métrica como a un recurso estilístico y poético que va acorde con el ritmo de la canción.

### 3. Recursos lingüísticos y comunicativos

En el huayno ancashino se usa diferentes recursos lingüísticos y comunicativos como monólogos y diálogos. Asimismo, se echa mano de los préstamos lingüísticos, alternancia de códigos y mezcla de códigos, estos últimos como consecuencia del contacto prolongado con el castellano. A continuación, se presenta algunos ejemplos representativos.

El monólogo aparece como una autoconfesión, una acción personal íntima y una autorreflexión.

- (14) *Suertillaachi kallarqan,* Habrá sido mi suerte,  
*destinullaachi kallarqan,* habrá sido mi destino,  
*las doce intinawpis* como el sol de las doce  
*shaykar quedarillaanaapaq,* para quedarme parado,  
*waqar quedarillaanaapaq.* para quedarme llorando.  
(‘Plantalla, planta’, Anónimo)

En el diálogo, el yo poético finge como un receptor. En este caso, la actitud comunicacional es expresada con oraciones exhortativas e imperativas con destino a la mujer amada, al público o la naturaleza.

- |   |  |
|---|--|
| <p>(15) <i>Despachadora despachallaamay hasta el Puente de Calicanto. Tsaypitanachi aywakullaashaq casadawanpis, solterawanpis.</i><br/>(‘Despachadora’, Anónimo)</p> | <p>Despachadora, despáchame hasta el puente de Calicanto. Desde allí ya me iré con una (mujer) casada o soltera.</p> |
|---|--|

Los préstamos lingüísticos, principalmente, léxicos del castellano en quechua y viceversa son abundantes. Las palabras prestadas, algunas veces son nativizadas y; otras veces, tomadas como tales de la lengua fuente. Veamos los siguientes dos ejemplos donde en el primero, el castellano es la lengua fuente y el quechua la lengua receptora, mientras que en el segundo, el castellano es la lengua receptora y el quechua la lengua fuente.

- |   |   |
|---|---|
| <p>(16) <i>Arusta niptiyki, fidyusta niptiyki pobresallaawan puedillaashaqtsuraq;</i><br/>cumplirte;<br/><i>shaqwillawanqa, papallawanqa, wiray, wiraychi waataashqayki.</i><br/>(‘Marzo tiempo’, Juan Rosales)</p> | <p>Si me pides arroz, si me pides fideos, con mi pobreza qué he de poder pero con sopita de harina, con papitas, muy gordita ha de tenerte.</p> |
|---|---|

- |   |   |
|---|---|
| <p>(17) <i>Mañana pishto mi chancho chunchulin te voy a dar, mañana pishto mi chancho oqetin te voy a dar.</i><br/>(‘Waychaw’, Guido Antúnez de Mayolo)</p> | <p>Mañana mato a mi chancho sus intestinos te voy a dar, mañana mato ami chancho su ano te voy a dar.</p> |
|---|---|

El cambio de código o alternancia de códigos es otro de los recursos lingüísticos y comunicativos. La alternancia de códigos se da de oración a oración como también al interior de una misma oración (*inter-sentential* e *intra-sentential*, Winford, 2003). Los mecanismos son variados. Por ejemplo, hay casos donde las lenguas son alternadas verso a verso (18), dos versos a dos versos (19), de estrofa a estrofa (20), así como otras combinaciones (tercera estrofa de 20).

- |                                    |                               |
|------------------------------------|-------------------------------|
| <p>(18) Tengo una vaca barrosa</p> | <p>Tengo una vaca barrosa</p> |
|------------------------------------|-------------------------------|

- ishkaylla wawayuq,*  
de pura mala cabeza  
*ishkayta wachanqaran.*  
(‘Vaca barrosa’, Anónimo)
- (19) *Ay, zorro, zorro*  
*zorro malagüero,*  
*qamtawan nuqata*  
*nuna chikimantsik.*  
(‘Zorro, zorro’, Anónimo)
- (20) *Manam maaa kantsu,*  
*Manam taytaa kantsu,*  
*mamaa, taytaa karpis*  
*allpapa shunqunchawmi.*  
*La luna es mi madre,*  
*el sol es mi padre,*  
*y las estrellitas*  
*son mis hermanitas.*  
*Haytatsun waqakushun,*  
*haytatsun llakikushun,*  
*a pesar de los pesares*  
*kushikur waraarishun.*  
(‘Huérfano soy’, Anónimo)
- que tiene dos crías,  
de pura mala cabeza  
dos más ha de parir.
- Ay, zorro, zorro,  
zorro malagüero,  
tanto a ti como a mí  
la gente nos odia.
- Yo no tengo madre,  
yo no tengo padre,  
si tengo madre y padre  
ellos están bajo la tierra.
- La luna es mi madre,  
el sol es mi padre,  
y las estrellitas  
son mis hermanitas.
- Cómo vamos a llorar por eso,  
cómo vamos a sufrir por eso,  
a pesar de los pesares  
contentos hay que amanecer.

## Discusión

En primer lugar, el huayno ancashino tradicional es una manifestación poética, artística y literaria que desarrolla diferentes campos temáticos relacionados con la vida del hombre del campo en sus múltiples realizaciones y situaciones de convivencia. Uno de los temas preferidos es el amor en sus múltiples manifestaciones dedicadas, principalmente, a la mujer amada en términos de ruego, añoranza, venganza, sufrimiento, etcétera. Así, las composiciones abarcan diferentes ejes temáticos relacionados con la cultura andina como la concepción de la naturaleza y la sociedad como una unidad (2), (3) y (20); la reciprocidad (4) y (20), la moral andina (1), (11) y (18); el amor se presenta con muchos rostros expresado como lamento (5) y (15); sufrimiento (8), (14) y (19); soledad (6);

humor (9) y (10); erotismo (7) y (13), sexualidad (7) y (12); perseverancia (16) y venganza (17). Esta pluralidad temática es expresada artísticamente fundada en los grandes valores y principios de la cultura andina. Las características temáticas recurrentes en el huayno ancashino también las encontramos en los trabajos de Den Otter (1985) Rosales (1991, 2009), Villafán (1992), Julca (2009b), Montoya (2013) y Julca & Julca (2016). Es importante subrayar que el contenido temático de las canciones cambia de canción a canción, pero también pueden cambiar al interior de una misma canción (20). Es decir, las estrofas pueden abordar temas diferentes, por ejemplo, la fuga, por lo general, desarrolla un tema diferente al resto de las estrofas. Por lo tanto, la variedad temática del huayno ancashino se expresa en las canciones e incluso al interior de cada una de las canciones.

En segundo lugar, el arte verbal quechua se expresa utilizando diferentes recursos estilísticos y figuras literarias. La metáfora es una de las figuras literarias más recurrentes en el huayno ancashino, incluso la comunicación cotidiana en quechua está cargada de metáforas (Víctor Paredes, comunicación personal). Por ejemplo, en el tercer verso del fragmento (8), la palabra *palomitalla* es usada metafóricamente con el significado de mujer amada, dado que en su sentido prístino significa ave. Además, el significado de mujer amada es expresado con mucha ternura mediante el uso del sufijo diminutivo castellano *-it(a)*, reforzado con el sufijo afectivo del quechua *-lla*, para intensificar aún más el cariño y ternura. El morfema diminutivo y afectivo quechua *-lla* tiene una marca morfológica y una carga semántica especial que da lugar a la apreciación. Esta marca sirve, entonces, para expresar la afectividad, la cortesía, la cordialidad y el cariño (Julca, 2009c; Julca & Julca, 2016). En suma, existen diferentes mecanismos gramaticales, léxicos y textuales en el proceso de formación de metáforas en el huayno ancashino están cargadas de humor e ironía que simbolizan la cosmovisión y el pensamiento del hombre andino.

Hurtado de Mendoza (2009) sostiene que la cultura y la lengua quechuas, como cualquier otra lengua natural del mundo, disponen de la metáfora como un recurso de la designación. Mediante las metáforas se establece las comparaciones

de las cualidades o propiedades de seres humanos, fenómenos, hechos, conceptos o entes en general. Así, en las muestras del huayno ancashino se observa que, según la intención comunicativa, las palabras cambian de significado a partir de su significado literal hasta lograr un significado figurado literariamente. Por ejemplo, en la muestra (7), la palabra *antakasha* ‘aguja de arriero’, metafóricamente, significa ‘órgano sexual masculino erecto (puntiagudo)’. Así, siguiendo a Godenzzi (2005), podemos concluir que, el huayno ancashino tradicional como una expresión del pensamiento popular andina, aparece fuertemente marcado por equivalencias que son del orden de la metáfora.

Si bien la metáfora es una de las figuras más usadas, también están presentes otras formas estéticas de manifestar mensajes que aparecen en relación con el uso social y cultural de la lengua. Pues, el arte verbal quechua provee significados y recursos como la metáfora (8), paralelismo (12) y manipulación narrativa con diferentes fines: cómico o humorístico, religioso, retórico, comparativo, imitativo. Asimismo, los versos quechuas registran elementos rítmicos donde la combinación de número de sílabas y el acento grave de las palabras le dan un matiz especial prosódico y semántico especial. En el huayno ancashino, las palabras son manipuladas libremente, pero siempre ajustadas a ciertas reglas. El juego del lenguaje como una forma del uso lingüístico cumple varias funciones, psicológica, cultural, humorística y artística o poética (Sherzer, 2002). Al respecto, Chávez (1998, p. 167) refiere que es de entender que todo hombre tiene entre sus necesidades instituir lingüísticamente sus sentimientos de nostalgia y alegría, sus glorias y penurias, como recursos catárticos que lo elevan a las más altas esferas de su humanidad, permitiéndole definirse en su verdadera esencia. La lengua quechua presenta una posibilidad exquisita para el quehacer poético y literario, es una lengua que alcanza sonoridad en la combinación de palabras que se constituyen en cada verso, frase u oración. El uso de sufijos le da una flexibilidad que hace más adecuada a los requerimientos sentimentales y permite construir metáforas, comparaciones y toda clase de figuras literarias.

En tercer lugar, los recursos lingüístico-comunicativos están relacionados con el uso de monólogos y diálogos, la resemantización de palabras y préstamos lingüísticos, así como la alternancia de códigos. La actitud comunicativa del yo poético se expresa mediante monólogos que son autoconfesionales, intimistas y reflexión para sí mismo (5, 6, 10, 14) y diálogos conversacionales en los que se finge un oyente presente (1, 3, 4, 15, 16...), (Villafán, 1992; Julca, 2009b; Julca & Julca, 2016). En los diálogos, el yo poético conversa no solamente con personas (1, 4, 5, 6...), sino también con animales (2, 10, 9, 11), plantas (3) y otros seres (14) como una clara manifestación de la integración hombre-naturaleza de la concepción andina.

La resemantización y los préstamos léxicos son usados como recursos expresivos y comunicativos en el huayno ancashino. Primero, la resemantización de las palabras está asociada, principalmente, a la generación de metáforas y otras figuras literarias. Así, los vocablos *palomitallaa* (8) y *antakashanaw* (7) adquieren un significado figurado, muy diferente a su significado prístino: *palomitallaa* ‘mi palomita (ave)’ > ‘mi mujer amada’, *antakashanaw* ‘como la aguja de arriero’ > ‘como un pene erecto’. Como consecuencia del contacto lingüístico y social prolongado entre las sociedades hispano-occidental y andina, los préstamos léxicos tienen presencia en el huayno ancashino en forma bidireccional, es decir, tanto del castellano en quechua (6, 8, 10, 11, 14, 15, 16) como del quechua en el castellano (17). Segundo, los préstamos léxicos se dan, principalmente, por *necesidad* antes que por *prestigio* para expresar poética y rítmicamente los mensajes (véase Campbell, 1998; Thomason, 2001; Julca, 2009b). En general, las palabras prestadas se someten a un proceso de nativización o refonologización que implica someter a las palabras de la lengua fuente a la estructura silábica y morfofonológica de la lengua receptora. Por ejemplo, en (7) y (10), las palabras castellanas *puede* y *león* son nativizadas como *puedi* y *liyun*, respectivamente, donde las vocales medias y abiertas *e*, *o* del castellano cambian a las vocales altas y cerradas *i* y *u* del quechua. Además, en el caso de la palabra *león*, la nativización es mayor dado que la secuencia de las vocales *eo* es afectada por la inserción consonántica de *y* (*li.yun.ta*) debido a que la estructura silábica del

quechua no permite sílabas con secuencias vocálicas. Asimismo, en los préstamos léxicos del castellano en quechua es frecuente observar que a la palabra base de la lengua fuente se añade sufijos del quechua en conjunción a su carácter de lengua aglutinante de tipo sufijante. Así, a la base léxica *puedi-* se añade el sufijo de primera persona actora *-i* y el sufijo negativo *-tsu* ‘no’ (*puedi-i-tsu* ‘yo no puedo’). Del mismo modo, a la base léxica *liyun-* se añade el sufijo acusativo marcador de objeto directo *-ta* (*liyun-ta* ‘a el león’). En resumen, la resemantización de las palabras y los préstamos lingüísticos, principalmente, léxicos son usados como recursos lingüísticos, expresivos y comunicativos en el huayno ancashino tradicional.

Finalmente, el cambio de códigos o alternancia de códigos entre las lenguas quechua y castellano es un recurso lingüístico-comunicativo muy usado en el huayno ancashino. En general, el cambio de código es un término paraguas que abarca una variedad de tipos del uso bidialectal y bilingüe del lenguaje como resultado de diferentes circunstancias y motivaciones comunicativas y otros factores sociales como identidad de los interlocutores, tema y formalidad (Winford, 2003; Julca, 2009b). En el caso del huayno ancashino tradicional, el cambio de código está referido al uso de las lenguas quechua y castellano en una misma conversación o declaración (monólogo o diálogo). En otros términos, el cambio de código se refiere a los casos donde los hablantes bilingües alternan códigos o lenguas dentro de un mismo evento de habla (canción: *inter-sentential code switching*) o incluso dentro de una misma oración (estrofa o verso: *intra-sentential code switching*). En (18) el cambio de código se da de verso a verso (*intra-sentential code switching*); en (19), de dos versos en dos versos y; en (20) de estrofa a estrofa (*inter-sentential code switching*) y en la última parte de la tercera estrofa de verso a verso (*intra-sentential code switching*), (*Ibid.*). Por tanto, el uso de una lengua u otra en el huayno ancashino está en función del tema, situaciones y hechos que quieren comunicar los interlocutores (yo poético); asimismo, cómo quieren comunicar dichos temas: con ternura, súplica, insulto, entre otros.

## Conclusiones

El quechua como toda lengua natural del mundo tiene suficientes recursos expresivos, literarios y lingüístico-comunicativos. Así, en el huayno ancashino tradicional, el quechua registra rasgos lingüísticos universales de igual o similar consistencia que otras lenguas de prestigio para transmitir no solo lingüísticamente, sino también estética y literariamente los elementos linguo-culturales del pueblo andino. Por consiguiente, el quechua permite la elocuencia, los juegos de palabras, los procedimientos retóricos; la excelencia estética de los mensajes como se evidencia en el huayno ancashino.

El huayno ancashino tradicional desarrolla una gran variedad temática relacionadas con la vida del hombre del campo en sus múltiples realizaciones acorde a la concepción cultural andina. En dicho marco, uno de los temas preferidos es el amor que se expresa en sus múltiples facetas como: la soledad, el abandono, el lamento, el sufrimiento, la venganza, el humor, el erotismo y la sexualidad, entre otros. En las canciones se usan diferentes recursos estilísticos, poéticos y figuras literarias. La metáfora es la figura literaria más recurrente, pero también se usan el símil, paralelismo, aliteración y onomatopeya. Asimismo, la métrica aparece en las composiciones para evidenciar el ritmo de las canciones. En adición, los recursos lingüístico-comunicativos se expresan con el uso de monólogos y diálogos, resemantización de las palabras, préstamos léxicos y alternancia de códigos.

Finalmente, el quechua es un idioma literario, completo y admirable, semejante a todos los idiomas del mundo con o sin tradición escrita; es maravilloso, tanto por la riqueza de sus expresiones literarias y modalidades lingüísticas cuanto por el valor y naturaleza de sus raíces; es notable, por su inmutabilidad morfológica y semántica, por su extraordinaria peculiaridad generativa de nuevas palabras mediante la sufijación, así como por el mecanismo de sus fonemas y morfemas yuxtapuestos en la estructura gramatical.

## Notas

- 1 José María Arguedas, afirma: “el indio sabe expresar sus sentimientos en lenguaje poético; demostrar su capacidad de creación artística y hacer ver lo que el pueblo crea para su propia expresión, es arte esencial. (...) Los que hablamos este idioma sabemos que el kechwa supera al castellano en la expresión de algunos sentimientos que son los más característicos del corazón indígena: la ternura, el cariño, el amor a la naturaleza. (...) El kechwa logra expresar todas las emociones con igual o mayor intensidad que el castellano. (...) El kechwa es un idioma suficientemente rico para la expresión del hombre superior. En circunstancias propicias podrá dar una gran literatura” (1986, p. 28-30).
- 2 En general, el estudio del huayno ha merecido la atención de artistas, folcloristas, etnomusicólogos, antropólogos, entre otros. Dichos estudios acerca del huayno se han concentrado mayormente en el aspecto musical (rítmica, armonía, melodía), la danza y los procesos evolutivos de cambio que lindan entre lo tradicional y lo moderno (véase Den Otter, 1985; Romero, 1985; Vásquez y Vergara, 1990; Roel, 1990; Carrasco, 2003; entre otros). No obstante, Mendivil (2004) señala que “se puede observar al huayno como un fenómeno social y no solo como una pieza musical con determinados patrones melódicos o rítmicos” (p. 37). Por nuestra parte, consideramos el estudio del huayno, además de su concepción y estudio como música, danza y fenómeno social, también amerita una mirada y análisis del uso del lenguaje desde la perspectiva linguo-literaria.
- 3 Las nuevas generaciones practican el huayno moderno o híbrido interpretado mayormente en castellano con contenidos temáticos que escapan al mundo cultural andino. Asimismo, se observa cambios notorios en la armonía, en la rítmica y en la melodía. Los innovadores usan instrumentos musicales electrónicos modernos (órgano, arpa, guitarra eléctrica, baterías electrónicos), se presentan con bailarinas con diminuta vestimenta, etcétera. En dicho proceso, han surgido mixturas como los huaynos ‘híbridos’ que han incorporado elementos de la cumbia e, incluso, del rock (véase Mendivil, 2004 y Zevallos-Aguilar, 2016). Al respecto, Carrasco (2003) refiere que los géneros musicales han sufrido muchos cambios; en dicho proceso, los innovadores han realizado adecuaciones, renovaciones y reinventos para los tiempos actuales con la finalidad que prosiga así su vigencia en el gusto de las nuevas generaciones. Por consiguiente, como refiere García (1995), los cambios se dan “como referente histórico y recurso simbólico contemporáneo” (p. 257).
- 4 Anita Fajardo, siguiendo a la canta-autora Estrellita de Pomabamba, hoy ha popularizado a nivel regional y nacional, el *chimaychi*, una de las variedades del huayno ancashino que se canta y baila en la zona norte de Conchucos, principalmente, en Pomabamba.
- 5 Ortiz (1997, p. 335), al analizar los cantos quechuas de Arguedas, afirma que dichos cantos referidos a los amores bucólicos utilizan metáforas en que se describe las aventuras como salvajes y silvestres.

## Referencias bibliográficas

Arguedas, J. M. (1940, agosto 18). Canción popular mestiza e india en el Perú, su valor documental y poético. En *La Prensa*, Buenos Aires.

- Arguedas, J. M. (1986). *Cantos y cuentos quechuas*. Tomos I y II. Lima: Municipalidad de Lima Metropolitana, Munilibros.
- Bendezú, E. (2003). *Literatura quechua*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Campbell, L. (1998). *Historical linguistics. An introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Carrasco, R. (2003). *Apuntes sobre el huayno en el Perú*. Recuperado de <http://www.vientoslatinoamericanos.com/archivos/articulos/huayno.html>
- Chávez, A. (1998). Lingüística quechua. *Letras*, 69(95-96), 161-170.
- Cornejo, A. (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte.
- Den Otter, E. (1985). *Music and dance of Indians and mestizos in an Andean valley of Peru*. Delft: Eburon.
- Escobar, G. y Escobar, G. (1981). *Huaynos del Cusco*. Cusco: Garcilaso.
- Espino, G. (2010). *La literatura oral o la literatura de tradición oral*. Lima: Pakarina ediciones.
- García, N. (1995). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Godenzzi, J. (2005). *En las redes del lenguaje. Cognición, discurso y sociedad en los Andes*. Lima: Universidad del Pacífico.
- Guamán Poma de Ayala, F. ([1614] 1998). *Nueva crónica y buen gobierno*. Vol. 3. Edición de J. Szeminski y F. Pease. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Hurtado de Mendoza, W. (2009). *Metáfora y pensamiento de la cultura quechua*. Lima: Asamblea Nacional de Rectores.
- Instituto Nacional de Cultura. (1980). *Cancionero popular huaracino. Cuadernos de difusión N° 29*. Huaraz: INC-Huaraz (Mimeo).
- Itier, C. (1999). Literatura nisqap qichwasimipi mirayñinmanta. *Amerindia*, (24), 31-45.
- Julca, F. (2009a). *Lengua y sociedad andina*. Lima-Carhuaz: Urpichallay, Gráfica Líder.

- Julca, F. (2009b). Word borrowing and code switching in Ancash *waynu* songs. En Sunakawa C. y Edwards, T. (eds.). *Language Meaning and Society*. Vol. 2, 69-95.
- Julca, F. (2009c). *Quechua Ancashino: una mirada actual*. Lima: CARE Perú / Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos.
- Julca, F. (2010). Diversidad cultural y la educación superior en Áncash. *Inclusión social y equidad en la educación superior. Revista ISEES*, (7), 115-130.
- Julca, F. (2015). Hacia la dignificación del quechua: desmitificando falacias y prejuicios lingüísticos. *Revista Académica UNASAM*, (2), 46-70.
- Julca, F.; Espinoza, F. & León, H. (2008). *Chawpi qichwata alli qillqanapaq maytu. Manual de escritura del Quechua Central*. Lima: Ministerio de Educación.
- Julca, F. & Julca, C. (2016). *Quechua: riqueza léxica y expresiva*. Lima: INADEA / Killa editorial.
- Julca, F. & Smith, W. (2005). *Perspectives on indigenous humor: a comparative study of humor in Ancash Quechua waynu songs and Kuna riddle-like jokes in colloquial speech*. Austin, Estados Unidos: University of Texas at Austin (Ms).
- Lapesa, R. (1966). *Introducción a los estudios literarios*. Salamanca: Ediciones Anaya.
- Lira, J. (1982). *Diccionario kkechuwa-español* [2ª Ed.]. Bogotá: Secretaría Ejecutiva del Convenio Andrés Bello.
- Maguiña, S. (s.f.). *Cancionero popular folklórico ancashino*. N° 5, 6 y 7. Huaraz: Imp. La Hoja.
- Mendivil, J. (2004). Huaynos híbridos: estrategias para entrar y salir de la tradición. *Lienzo*, (25), 27-64.
- Montoya, R. (2013). *Encanto y celebración del wayno*. Cusco: Dirección Regional de Cultura Cusco.
- Ortiz Rescaniere, A. (1997). La metáfora de los amores salvajes en el ‘Canto Kechwa’ de José María Arguedas. *Antropológica*, 15(15), 355-369. Recuperado de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/antropologica/>

article/view/1230

- Parker, G. (1972). Falacias y verdades acerca del quechua. En Escobar, A. (Comp.). *El reto del multilingüismo en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 111-121.
- Roel, J. (1992). *El wayno del Cusco*. Cusco: Municipalidad del Qosqo.
- Romero, R. (1988). La música tradicional y popular. En *La música en el Perú*. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, 215-283.
- Rosales, E. (1991). *Canto del cuculí encendido. Antología de la poesía popular ancashina*. Trujillo: Editorial Libertad EIRL.
- Rosales, E. (2009). *Canto del cuculí. El huayno: la expresión cultural andina*. Lima: Instituto de Desarrollo Gerencial.
- Sherzer, J. (2002). *Speech play and verbal art*. Austin: University of Texas Press.
- Thomason, S. (2001). *Language contact. An introduction*. Washington D. C.: Georgetown University Press.
- Toro, C. (1990). *Manual de literatura peruana*. Lima: AFA ediciones.
- Vansina, J. (1968). *La tradición oral*. Traducción Miguel Llongueras [2ª Ed.]. Barcelona: Editorial Labor.
- Vásquez, Ch. y Vergara, A. (1990). *Ranulfo, el hombre*. Lima: Centro de Desarrollo Agropecuario.
- Villafán, M. (1992). Valores de la canción popular bilingüe quechua-español en la región Chavín, Perú. Ponencia presentada en el *Tercer Encuentro Nacional de Escritores en Lenguas Indígenas*. Ixmiquilpan, Hidalgo, México. (Ms.).
- Westphalen, Y. (2019). Antonio Cornejo Polar y la república mundial de las letras. *Letras*, 90(131), 277-288. doi: 10.30920/letras.90.131.13
- Winford, D. (2003). *An introduction to contact linguistics*. Malden: Blackwell Publishing.
- Zevallos-Aguilar, U. (2016). José María Arguedas y la música novoandina: su legado cultural en el siglo XXI. *Cuadernos de Literatura*, 20(39), 254-269. doi: 10.11144/Javeriana.cl20-39.jmam

# RESEÑAS

**Gonzales Fernández, Guissela (2019). *Tengo el color mismo de mi Madretierra. Rito Andino y decolonialidad en la poética de Efraín Miranda Luján*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Universidad Nacional del Altiplano, Latinoamericana Editores.**

El análisis que en este libro realiza la autora, acucioso y lúcido, tiene dos anclajes fundamentales en términos metodológicos: la semiótica y la hermenéutica. Semiosis y hermenéusis nos indican que se estudia el objeto de trabajo en su dimensión estrictamente literaria y como fenómeno sociocultural. El trabajo está conformado por un texto introductorio, cinco capítulos y conclusión.

En el texto introductorio la autora establece los elementos teórico-metodológicos en los que se va a sustentar el análisis y precisa la terminología referente, evidenciando su perspectiva epistemológica. En tal sentido, arma un andamiaje que imbrica el pensamiento de autores como Walter Mignolo, Antonio Cornejo Polar, Raúl Bueno, Víctor Turner, Ángel Luis Luján, Aníbal Quijano, Wayne Booth y Oswald Ducrot. Define conceptos categoriales como los de: “pensamiento desde el borde”, “horizonte de sentido” y “semiosis decolonial”. También, en este apartado, se hace una síntesis capitular y se define que: “la propuesta central de este estudio es que *Chozas* puede ser entendida como una Semiosis decolonizadora” (p. 31). Debemos hacer notar la declaración de principios hecha por la autora desde su condición de “investigadora inmersa en el universo cultural de occidente” (p. 25), aludiendo a las limitaciones que ello implica para su quehacer crítico. También, a lo largo de esta introducción, queda esbozado el perfil poético e histórico de Efraín Miranda Luján.

En el capítulo primero, “Efraín Miranda y los poetas de la generación del 50”, con el fin de ubicar al autor de *Chozas* en el horizonte del quehacer poético nacional y regional andino, se establecen dos escenarios: el de la *emblemática* generación del 50 y el de la poética puneña de ese momento. Con este fin, la autora retoma el concepto de “campo”, propuesto por Bourdieu, y las categorías de “totalidad contradictoria” y “heterogeneidad” formuladas por Cornejo Polar. Se indaga, asimismo, en las problemáticas que implica nominar la generación del

50, así como la definición del corpus poético que comprende; revisa la crítica en torno a dichos poetas, el marco sociocultural en que realizan su trabajo y la actitud de estos frente a su realidad. Al abordar “el campo poético puneño de la década del 50”, siguiendo a Antonio Cornejo, hace un llamado a repensar la historia literaria del Perú, de manera que sea incluyente respecto de “las manifestaciones que se alejan de las corrientes del centralismo limeño” (p. 60). En el caso de la poesía puneña sigue la misma estrategia de reflexión, examinando el proceso crítico que se ocupa de ella y ensaya la posibilidad de su sistematización. Al cierre del capítulo apunta que Efraín Miranda, para la crítica limeña que se ocupa de la generación del 50, es prácticamente un poeta inexistente, mientras que para los puneños es figura relevante.

El capítulo segundo, “Singularidad poética de Efraín Miranda: de *Muerte cercana* (1954) a *Chozas* (1978)”, la autora nos presenta una premisa central: la singularidad poética de Miranda, distanciada tanto del quehacer poético central limeño como de la producción puneña, y propone que “es posible hallar cierta continuidad entre los poemarios *Muerte cercana* y *Chozas*” (p. 77). Para demostrarlo, confronta las lecturas críticas que se produjeron entre los años de 1954 a 1959 por parte de autores como Sebastián Salazar Bondy y Washington Delgado, con la crítica actual de estudiosos como Elton Honores y Marco Martos. La autora centra su análisis en la perspectiva de la recepción. En este proceso, tomando la categoría de “sujeto migrante”, concluye el capítulo con la afirmación de que entre *Muerte cercana* y *Chozas* el hilo de continuidad que se tiende consiste en mostrar “la crisis de un sujeto frente a una modernidad impuesta” (p. 118).

El capítulo tercero del libro, “Situación enunciativa en *Chozas* desde los intersticios de la decolonialidad”, toma como su motivo central el acto enunciativo. Orienta la reflexión desde las propuestas teóricas de la pragmática lingüística. Los conceptos de “polo de la emisión” y “polo de la reflexión”, desarrollados por Luis Ángel Luján Atienza, sirven como vectores para esclarecer los *locus* enunciativos presentes en *Chozas*. El sentido de este análisis desemboca en el proceso de decolonialidad, pasando por las categorías de “memoria” y “testimonio”, para

reafirmar lo que ya se había expuesto anteriormente: la particularidad de la poética de Miranda, pero aquí a través de la construcción del “*locus* enunciativo geopolítico decolonizador”, el cual —añade la autora—, “propone una forma de poetizar, que estéticamente y epistemológicamente, se aleja de los paradigmas occidentales y se distancia de las poéticas peruanas de las décadas del 50 y del 70” (p. 154).

Los capítulos cuarto y quinto se centran en un análisis semiótico de *Chozas*. El primero de ellos se titula: “Semiosis decolonizadora: rito de paso, ciclicidad andina y reordenamiento de la *pacha*”; mientras que el segundo lleva como título: “Propuesta para una aproximación a la Semiosis decolonial andina de *Chozas*”. A través de este análisis sógnico del discurso poético de Miranda, se resalta el sistema de códigos que emana del pensamiento andino (episteme y sensibilidad), indispensables de comprender y de insertar como elementos de análisis de textos como los que conforman la obra poética de Efraín Miranda. Guissela Gonzales concluye resaltando el valor de la poesía contenida en *Chozas* como expresión de la “condición humana” que “muestra la fuerza viviente y vigente de la cultura andina”.

*Tengo el color mismo de mi Madretierra. Rito andino y decolonialidad en la poética de Efraín Miranda Luján*, es un trabajo que evidencia un rigor investigativo absoluto, perfectamente argumentado y estructurado de tal manera que todas sus partes integran una experiencia de conocimiento que, desde el análisis del poemario, le lleva al lector a contemplar el mundo andino de Miranda como una “otredad” cultural en conflicto con el eurocentrismo determinante de las metrópolis (la peruana y por ende las de toda Latinoamérica), pero que nos demanda su conocimiento para la comprensión integral del Ser latinoamericano en sus dimensiones literarias e históricas.

Este libro es, de muchas maneras, un aporte altamente significativo de los estudios literarios, realizados en el ámbito universitario, que con intenso esfuerzo y grande conocimiento reduce un tanto la deuda que su autora señala: la del acercamiento crítico a la obra de Miranda. Así, puede afirmarse que el trabajo

de Guissela Gonzales es una respuesta al reclamo que Antonio Cornejo Polar hizo con respecto al quehacer crítico latinoamericano en los rubros de: rigor científico y metodológico, adecuación a la peculiaridad de la literatura latinoamericana e integración al proceso de liberación social. Por todo lo anterior, este libro no solo es pertinente y fundamental para los estudios literarios del Perú, sino que lo es de manera sustantiva para los estudios literarios en general, ya que su metodología y sobre todo su objeto de estudio tienen un valor incuestionable en el ámbito universal de la literatura.

**Rolando Álvarez**

Universidad de Guanajuato, Guanajuato, México.

Contacto: [jr.alvarez@ugto.mx](mailto:jr.alvarez@ugto.mx)

<https://orcid.org/0000-0003-1741-9708>

**Curatola Petrocchi, Marco (Editor) (2019). *El estudio del mundo andino*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.**

La reciente publicación de Marco Curatola nos centra en el estudio serio del mundo andino, el cual recoge artículos de investigación que versan sobre temas de género, política, mito, cerámica, religión, imagen, representación, historia y lengua en los Andes. El texto recoge 26 artículos de investigación y uno de presentación. El primero a manera de introducción es del mismo editor, quien orienta al lector sobre el contenido del material que se ofrece en el texto. Así, se indica que los trabajos presentados responden a la invitación de destacados especialistas investigadores del mundo andino y que participaron en el Seminario Interdisciplinar de Pisac, simposio organizado por el Programa de Estudios Andinos (PEA), dirigido por el mismo editor, y en el que se discutieron temas y propuestas de investigación focalizados en las sociedades indígenas de los Andes. Para los propósitos del libro, Curatola explicita que solicitó a sus colaboradores ceñirse a un texto breve de análisis sobre cualquier tema del pasado o del presente del mundo andino y en el que puedan incluir su propia producción en la bibliografía. Por ello, el texto es fácil de manejar. El lector puede encontrar textos cortos sobre temas relevantes con una estructura de redacción sumamente cuidada y respaldada en fuentes de documentación de primera mano. Según confiesa el editor, este proyecto empezó el 2017 y vio su resultado en 2019.

El libro cuenta con 333 páginas, 12 para la carátula, la dedicatoria y el índice, 299 para los artículos, 11 dedicadas a un registro fotográfico sobre los distintos momentos de los seminarios en Pisac y 9 dedicadas a los datos de los autores. Todas las páginas se reúnen para conmemorar los 10 años del seminario que se viene realizando en Pisac desde el año 2009, sin cesar, cada primera semana del mes de julio. En este espacio acuden antropólogos, arqueólogos, historiadores, lingüistas en calidad de maestristas, doctorandos, entre peruanos y extranjeros. En el libro destacan varios especialistas. Algunos de ellos son Juan Ossio, Tom Dillehay, Bat-ami Artzi, Krzysztof Makowski, Jan Szeminski, Donato Amado Fonzales, Rodolfo Cerrón-Palomino, Luis Andrade, José Luis Martínez, Frank

Letras-Lima 90(132), 2019

Salomon, Carmen Salazar-Soler, Bruce Mannheim, Catherine Allen, Antoinette Molinié. Aunque es difícil determinar la orientación de las investigaciones por el tema interdisciplinario tratado por cada autor en el libro, puede clasificarse que el texto compila 10 trabajos sobre historia, 10 sobre antropología, 3 sobre arqueología y 3 sobre lingüística. De alguna manera, evidencia la predominancia de un área de especialización frente a otra, y, generalmente, responden a estudios diacrónicos antes que sincrónicos. En contraste, es valorable el contenido reunido en el texto.

Quiero resaltar que el libro ofrece conocimiento y experiencia rica sobre el mundo andino. Algunas de las ideas son las siguientes: la investigación de la arquitectura doméstica y de los patrones de asentamiento en los Andes se puede beneficiar del estudio de la organización social y el parentesco enormemente (según el estudio de Dillehay); el género, sobre todo los diversos géneros en los Andes, ha sido poco explorado, y su estudio tiene que realizarse integrando la arqueología, la bioarqueología, el análisis iconográfico, la información histórica y etnográfica (según el estudio de Artzi); la interpretación de los vocablos indígenas debe abordarse no solo a partir del quechua, sino también de las otras lenguas andinas, como el aimara y el puquina (según el estudio de Cerrón-Palomino); las manifestaciones del mundo material andino (objetos, artefactos, lugares) están potencialmente dotadas de vida, por lo que los andinos interactúan activamente con ellos (según el estudio de Allen); las comunidades andinas sometidas asimilan y se ven afectadas por los procesos de incorporación de estas en los nuevos Estados, en particular, por la violencia generada en la guerra con Chile y el proceso de chilenización (según el estudio de Choque).

Finalmente, es importante señalar que el libro está dedicado a los estudiantes del PEA que han participado del programa entre los años 2009 y 2018, quienes —según el editor— son la inspiración, la esencia y la razón de la creación del texto. Esta dedicatoria aparece escrita en quechua, aimara y castellano, en ese orden, en la página 6, como evidencia de la importancia que cobra el mundo andino. En el libro, solo se testimonia que la traducción al aimara la ha realizado el lingüista y profesor de lenguas andinas Roger Gonzalo; de la traducción al

quechua no hay indicación alguna. Cabe señalar, que sepamos, hasta ahora no ha habido un texto como el presente que reúna tantos estudios y estudiosos sobre el mundo andino tan bien formulado y atractivo. Felicitamos al doctor Curatola y esperamos que pueda confeccionar y reunir prontamente un trabajo similar a este.

**Marco Antonio Lovón Cueva**

Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú

Contacto: marco.lovon@pucp.pe

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

**Pachas Maceda, Sofía (2019). Zoila Aurora Cáceres y la ciudadanía femenina. La correspondencia de Feminismo Peruano. Lima: Jurado Nacional de Elecciones, Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán.**

En su estudio preliminar, Sofía Pachas señala que el “mensaje que deja la historia de Zoila Aurora Cáceres y el colectivo Feminismo Peruano es el de la lucha sin tregua, con valentía y persistencia, batalla que es imposible ignorar y que hoy, *ad portas* del Bicentenario de la Independencia del Perú, reclama ser contada en su verdadera dimensión”. Este libro cumple a cabalidad el propósito que destaca la autora a través de una profunda investigación, donde se entrelazan las voces de quien relata con la de Zoila Aurora Cáceres y las de otras mujeres, gracias a una importante selección de cartas y documentos.

Cada aspecto de la vida de Zoila Aurora Cáceres, precursora del movimiento sufragista femenino, escritora, periodista, viajera, aparece en su contexto histórico. La fundación en 1924 de la organización Feminismo Peruano; las acciones que emprendió en los años previos a 1931, fecha de la Asamblea Constituyente; cuando en 1930 asesoró la organización del primer Sindicato de Costureras, y un año después el de las trabajadoras de la Compañía Peruana de Teléfonos, lo que también permite una aproximación a los movimientos que conformaron la sociedad civil de entonces.

En su lucha por lograr el sufragio femenino implementó varias acciones y dirigió numerosas cartas solicitando el apoyo necesario. Gestión que nos permite conocer el pensamiento de personalidades de la época como: Jorge Basadre, José de la Riva-Agüero y Osma, Dora Mayer, Luis Antonio Eguiguren, José Antonio Encinas, Miguelina Acosta, Luis Alberto Sánchez, Luis Alayza Paz Soldán, entre otros, que están comprendidas en el libro.

Ardua y difícil tarea la de cambiar una mentalidad asentada durante siglos, y plasmada en la primera Constitución (1826) de la República, que

estipulaba en su Art. 14.º los requisitos para ser ciudadanos: “Ser peruano. Ser casado, o mayor de veinticinco años. Saber leer y escribir. Tener algún empleo o industria o profesar alguna ciencia o arte”. Las Constituciones de 1828, 1834 y 1839 son aún mucho más explícitas al establecer en el Art. 4.º: “Son ciudadanos peruanos todos los hombres libres nacidos en el territorio”. Mientras que el Código Civil de 1852, además de no reconocerlas como ciudadanas, en su Art. 28 señala expresamente que las mujeres casadas dependen de sus maridos al igual que los hijos menores dependen de sus padres. Recién en la Constitución Política de 1933, y gracias a la lucha de las mujeres, el Art. 86 les otorgó el voto en elecciones municipales, derecho que no pudieron ejercer hasta 1963 debido a las interrupciones del proceso democrático.

Otro importante tema tratado en el libro es que el feminismo que defendía Zoila Aurora Cáceres, aunque resulte paradójico, era un feminismo católico conocido como marianismo, que situaba la maternidad como la principal misión de la mujer. El feminismo católico se oponía al sufragio femenino porque sostenía que con esta acción las mujeres podrían masculinizarse. Es interesante observar aquí la contradicción que vivió la propia Zoila Aurora Cáceres.

Esta generalizada visión de que las mujeres no requerían ni ser ciudadanas ni tener acceso a la educación está expresada también desde los primeros años de la República. Basta señalar que en la primera escuela destinada a las mujeres, establecida por la Sociedad Patriótica llamada Escuela Central Lancasteriana, solo podían estudiar hasta tercero de primaria y los cursos incluían catecismo, caligrafía y labores. A finales de 1830, los cursos se ampliaron con la incorporación de gramática, dibujo, música y bordado. Pero la propuesta de incluir el curso de matemáticas en 1840 originó tal debate que concluyó con su remoción, quedando solo la religión e instrucción doméstica como base de la educación femenina durante varias décadas.

Sofía Pachas también aborda en el libro la importancia que tuvieron los padres en la vida de Zoila Aurora Cáceres, hija del mariscal Andrés Avelino Cáceres, héroe de la Guerra del Pacífico, y de Antonia Moreno. Su infancia estuvo

marcada por la guerra, cuyos recuerdos aparecen en su libro *La princesa Suma Tica*, en el que revela la admiración por el patriotismo de su madre. En efecto, Antonia Moreno acompañó con sus hijas a Cáceres durante las difíciles y duras jornadas de la Campaña de la Breña. También en el exilio y en las misiones diplomáticas en Europa.

Cuando en 1895 el presidente Andrés Avelino Cáceres fue derrocado por Nicolás de Piérola y tuvo que exilarse, Zoila Aurora viajó con su padre a Buenos Aires, donde en 1895 publicó “La emancipación de la mujer” en la revista *Búcaro Americano*, que dirigía Clorinda Matto de Turner. El artículo está firmado con el seudónimo de Eva Evangelina, y allí escribió: “Triste, tristísima es la condición de la mujer sud-americana; ofuscada por el pasajero amor del hombre querido, no medita en el lamentable rol que desempeña en la humanidad. Muchas todavía asumen un papel similar a las antiguas esclavas de oriente y con frecuencia están prontas a criticar a sus hermanas que se dedican a las ciencias o a las letras o trabajan”.

Posteriormente, viajó con su padre a varios países donde este ejerció funciones diplomáticas. En París, Zoila Aurora Cáceres estudió en la Escuela de Altos Estudios Sociales de La Sorbona, graduándose en 1902 con la tesis *Feminismo en Berlín*. Y fue la primera mujer de habla española que dictó una conferencia en esa universidad, titulada “El oro del Perú”. Aquí también conoció, en 1906, al escritor guatemalteco Enrique Gómez Castillo, unión que solo duró diez meses, según narra en su libro *Mi vida con Enrique Gómez Castillo*. Tres años después, en 1909, publicó *Mujeres de ayer y hoy* donde, como señala Sofía Pachas, reafirma su actividad literaria y posteriormente su labor como activista por los derechos de las mujeres. También ese año fundó la “Unión Literaria de los Países Latinos”. Posteriormente viajó a Italia y Alemania donde su padre ocupaba el cargo de Representante del Perú. La admiración que sintió por él está expresada en la coautoría de su libro de narración histórica, *La Campaña de la Breña. Memorias del mariscal del Perú D. Andrés A. Cáceres*.

En 1911 publicó *Oasis de arte*, un libro de viajes donde se refleja la formación de las mujeres de letras en el Perú. Es importante tener en cuenta que,

desde el comienzo de la escritura de la historia y aún antes cuando la transmisión oral registraba los hitos y las creencias fundamentales, los viajes siempre fueron territorio masculino, unidos a la aventura, la audacia y el valor. Por ello, este libro también reafirma la actitud contestataria de la escritora.

Sofía Pachas nos ha entregado un significativo aporte con este libro al relatar, a través de la vida de Zoila Aurora Cáceres, la lucha de las mujeres por lograr el sufragio, al mismo tiempo que refiere etapas importantes de la vida de Zoila Aurora, de sus viajes, y de su entorno social e intelectual. La investigación está sustentada por documentos de la escritora y de la época, así como por fuentes bibliográficas adecuadas para tratar el tema. Así mismo, porque a través de su investigación y de las cartas es posible acercarse a la historia de las mujeres como elemento transformador de ellas mismas; el hecho de saber que se tiene una historia propia constituye un paso decisivo para su emancipación, puesto que una nueva historia significa cambiar todo un andamiaje de ideas y creencias, así como transformar las actividades femeninas en experiencias definidas y trascendentes. No es muy difícil imaginar que entonces nuestras experiencias y vivencias serán valoradas en el curso del desarrollo de la humanidad, la cultura y la civilización.

**Sara Beatriz Guardia**

Centro de Estudios la Mujer en la Historia de América Latina, Lima, Perú

Contacto: sarabeatriz.guardia@gmail.com

**De Lima, Paolo (editor) (2019). *Lo real es horrenda fábula. La violencia política en la literatura peruana*. Lima: Editorial Horizonte.**

Así como poetiza el escritor Juan Ojeda en su poema “Soliloquio”, que parte de guía para el título del novísimo libro editado por el poeta y académico Paolo de Lima, nosotros, quienes nos hemos sumergido en estos veinticuatro ensayos cortos, nos damos cuenta de la sobrecogedora verdad: “lo real es horrenda fábula”. Con esta premisa de lo real, el horror y el carácter literario, es donde se fundan las bases para entender el proceso analítico de los académicos que durante las clases del doctorado de Literatura Latinoamericana en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos lograron con atinada sagacidad penetrar en los avatares que muestran las manifestaciones literarias en torno al periodo de la violencia interna en el Perú de finales del siglo pasado.

Desde Rancière hasta Dolar, pasando por Žižek y sus interpretaciones de las lecturas de Lacan, los temas que se abordan siguen una temática puntual: desde la muerte, bien representada como alegoría en los ensayos de Judith Paredes, hasta la ruptura del *statu quo* social-burgués en los textos de Jim Anchante. Este libro abarca, por tanto, los matices de los estudios psicoanalíticos concentrados en la literatura y sus alcances. Puesto que los diferentes textos abordan la problemática de una realidad avasalladora, nos invitan a reflexionar sobre ese carácter insoportable de lo real: es imposible contemplarlo y hacerle frente. Entonces, recurrimos a los fantasmas para que habiten en el plano de lo imaginario, ese lugar desde donde podemos observar a través del velo lo que sería imposible. Es ahí donde se recrea o representa lo real desde lo imaginario a través de lo simbólico. Esta es la perspectiva teórica.

Ya que, en general, los ensayos que componen este volumen se centran en un periodo de violencia, cabría la posibilidad de ubicar la línea discursiva de estos textos. De inmediato, se han borrado las divisiones entre terrorismo como consecuencia del aparato ideológico marxista y los excesos y delitos cometidos por funcionarios y militares que también sumieron en el terror al Perú por los

años ochenta y noventa. Así, nos quedamos con la violencia política e interna, que deja de lado al gran protagonista históricamente silenciando y quien recibe el daño colateral desde ambos frentes: el inocente, urbano o rural; los textos nos muestran que para la violencia son iguales. Ese mismo sujeto que no pertenece ni entiende las divisiones y frentes desde donde la violencia se materializa en muerte y destrucción, que por salvarse asistía a las reuniones senderistas, buscado por los militares y el Estado por lo mismo, “traidor” por no morir y salvarse de ese mismo Estado que lo pretendía proteger. Ese sujeto que los poetas y escritores toman y le dan voz. Estos tres sujetos resultantes son la base misma del trabajo reflexivo y crítico de los académicos en estos ensayos: el vencido (senderista), el vencedor (Estado/militar) y el inocente.

Habiendo visto lo anterior, Paolo de Lima subraya que es necesario el análisis de estos textos en su representación de la violencia política en el Perú por el mismo hecho de que se sigue contando la visión desde la óptica de los vencedores. Esta, por extensión, no admite la voz de los vencidos ni de las víctimas inocentes. Es aquí donde el paso a la reflexión académica toma otro significado, pues es una constante en los ensayos de este libro la mirada desde los espacios hegemónicos, tratando, con mayor o menor medida, de problematizar las voces necesarias para entender este fenómeno (el de la violencia) como un todo. Además, en algunos ensayos se da énfasis al aparato retórico del discurso mismo que encierra un análisis psicoanalítico sobre las maneras de enunciación, tanto poéticas como narrativas; una atinada conjunción que permite explorar otros detalles de los poemas o relatos.

Así pues, el texto, de manera global, concede una oportunidad única para ver la mayoría de los aspectos del discurso lacaniano. En absoluto necesarios hoy por hoy. Ello se puede ver de la siguiente manera: la violencia interna (consecuencia de un desencuentro dialéctico e ideológico) es lo “más” real que podamos tener en nuestro imaginario colectivo. Si es que existe un espacio de tiempo tan oscuro en nuestra historia reciente, ese sería el de la violencia. Es imposible ver lo real y no sentir horror; es un trauma, un episodio de dolor,

ausencia y terror. La consecuencia es crear estos discursos por medio del aparato simbólico no solo desde la dualidad significado-significante, sino desde un tercer plano: el de la voz. Subsecuentemente, la aplicación de la teoría no es gratuita. La teoría sirve a los textos y no en sentido contrario. Los autores han podido interpretar todo el aparato literario de los textos tratados desde la teoría de una manera que resulte novedosa a las nuevas lecturas del discurso lacaniano.

De esta manera, lo anterior supone un trabajo que evidencia una falta en los estudios literarios hoy en día. Ahora que vivimos en la época de la posverdad, donde los estudios que intentan escudriñar en lo profundo de la condición humana son menospreciados y tildados de poco objetivos y nada científicos, este texto es la prueba de lo contrario. Es evidencia de que se pueden hacer estudios literarios con relecturas frescas, objetivas y siguiendo un método en su análisis y *praxis*, ya que todavía nos queda mucha historia y material literario que no ha sido debidamente estudiado ni valorado por la crítica en su momento.

Finalmente, el libro de ensayos *Lo real es horrenda fábula* no solo es un texto urgente para los estudios literarios latinoamericanos y, en especial, peruanos, sino que supone una nueva visión desde la crítica hacia textos que abordan la problemática social de la violencia que repercute hasta el día de hoy. Con objetividad y un academicismo prudente, no se admite influencia que pueda opacar los análisis y las reflexiones que subyacen de estas lecturas. Desde allí podemos empezar a borrar, poco a poco, esa delgada línea que divide los planos ilusorios de lo que concebimos como real (imaginario) y lo que habita permanentemente con nosotros: esa horrenda pero necesaria realidad.

**Giancarlo Nathanael Peralta Luis**

Universidad Nacional Federico Villarreal, Lima, Perú

Contacto: [npluis\\_96@outlook.com](mailto:npluis_96@outlook.com)

<https://orcid.org/0000-0003-3704-5547>

**Letras**  
**Revista de Investigación de la Facultad de Letras y Ciencias**  
**Humanas**  
**Instrucciones para los autores**

### **1. Características formales del manuscrito**

Los manuscritos deben ser:

- Originales.
- Inéditos.

Los autores firmantes del manuscrito contribuyen a su concepción, estructuración y elaboración; así como haber participado en cualquier etapa y proceso de consolidación del manuscrito (investigación bibliográfica, la obtención de los datos, interpretación de los resultados, redacción y revisión).

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. Los manuscritos deben enviarse en Word para Windows; el tipo de letra es Times New Roman, tamaño de fuente 12 pts.; el interlineado debe tener espacio y medio, con los márgenes siguientes: superior e inferior 2,5 cm e izquierda y derecha 2,5 cm; los manuscritos tendrán una extensión no mayor de 20 páginas según formato indicado. Si el texto incluye gráficos, figuras, imágenes y mapas deben estar en formatos **jpg** o **png** a una resolución mayor de 500 dpi.

#### **Los textos deben presentar el siguiente orden:**

- Título del artículo, en español e inglés, debe ser conciso y claro con un máximo de 20 palabras.
- Nombre del autor o autores, en el siguiente orden: apellidos, nombres, filiación institucional y correo electrónico.

- Resúmenes en dos idiomas, en español e inglés, no deberán exceder las 150 palabras.
- Palabras clave en dos idiomas, en español y en inglés, separadas por punto y coma; deben incluirse un mínimo de 2 y un máximo de 5.

## 2. Contenido del manuscrito

- Introducción, antecedentes y objetivos, métodos, materiales empleados y fuentes.
- Resultados y discusión de los mismos.
- Conclusiones.
- Notas, no irán a pie de página, sino como sección aparte antes de las referencias bibliográficas.
- Referencias bibliográficas (correspondientes a las citas explícitas en el texto), en estilo APA (American Psychological Association, 6.<sup>a</sup> Ed.).

## 3. Secciones de la revista

La revista *Letras* incluye las siguientes secciones:

### Estudios

- Artículos de investigación
- Artículos de opinión
- Investigaciones bibliográficas
- Estados de la cuestión

La extensión no excederá las 22 páginas, según criterios establecidos para los manuscritos.

## **Notas y avances de investigación**

Estos deben tener un carácter puntual sobre un aspecto concreto de un tema u obra; su extensión no excederá las 14 páginas.

## **Revista de revistas**

Esta sección se ocupa de hacer una evaluación de las revistas académicas del país o del mundo en el área de las humanidades.

## **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.

## **4. Normas para las citaciones y referencias bibliográficas**

Las citaciones en el texto y las referencias bibliográficas deben seguir el estilo de la APA (American Psychological Association, 6.<sup>a</sup> Ed.). El autor se hace responsable de que todas las citas tengan la respectiva referencia bibliográfica al final del texto.

### **Citas de referencias en el texto**

- Cuando se refiere una cita indirecta, contextual o paráfrasis en el cuerpo del texto se sigue el siguiente orden: el apellido principal, la fecha de la publicación. Por ejemplo (Dolezel, 1999).
- Cuando se refiere una cita directa o textual en el contenido se realiza en el siguiente orden: el apellido principal, la fecha de la publicación y la página. Por ejemplo (Dolezel, 1999, p. 28).
- Las citas con más de un autor deben elaborarse de la siguiente forma: (Gamarra, Uceda, & Gianella, 2011) o (Gamarra, Uceda, & Gianella, 2011, p. 123), según sea el caso.
- Las citas con más de un autor pueden excluir al autor o autores de los paréntesis. Ejemplo: Gamarra, Uceda y Gianella (2011) o Gamarra, Uceda y Gianella (2011, p. 123), según sea el caso.
- Si el autor tiene dos o más referencias del mismo año, estas se distinguirán alfanuméricamente: (2006), (2006a), (2006b), etc.; Ejemplo: (Floridi, 2006), (Floridi, 2006a)

## Referencias bibliográficas

Autor o autores de libro

García-Bedoya Maguiña, C. (2016). *El capital simbólico de San Marcos*. Lima, Perú: Pakarina.

Gamarra, R., Uceda, R., & Gianella, G. (2011). *Secreto profesional: análisis y perspectiva desde la medicina, el periodismo y el derecho*. Lima, Perú: Centro de Promoción y Defensa de los Derechos Sexuales y Reproductivos.

### Autor o autores con publicaciones del mismo año

Floridi, L. (2006). Four challenges for a theory of informational privacy. *Ethics and Information Technology*, 8(3), 109-119. doi: 10.1007/s10676-006-9121-3

Floridi, L. (2006a). *Ética de la información: su naturaleza y alcance*. Isegoría, (34), 19-46. doi: 10.3989/isegoria.2006.i34.2

### Libros con varias ediciones

García-Bedoya Maguiña, C. (2017). *El capital simbólico de San Marcos* [2.ª Ed.]. Lima, Perú: Pakarina.

### Autor o autores de capítulo de libro

Allen, R. (2001). Cognitive Film Theory. En R. Allen & M. Turvey, Wittgenstein, Theory and the Arts (pp. 175-210). London, Reino Unido: Routledge.

### Editores o compiladores de libro

Alperin, J. P., & Fischman, G., Eds. (2015). *Hecho en Latinoamérica: acceso abierto, revistas académicas e innovaciones regionales*. Buenos Aires, Argentina: CLACSO.

### Tesis

Cajas Rojas, A. I. (2008). *Historia de la Biblioteca Central de la Universidad de San Marcos: 1923 a 1966*. (Tesis para optar por el grado de Magister en Historia), Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Ciencias Sociales, Lima.

[http://cybertesis.unmsm.edu.pe/xmlui/bitstream/handle/cybertesis/2344/cajas\\_ra.pdf](http://cybertesis.unmsm.edu.pe/xmlui/bitstream/handle/cybertesis/2344/cajas_ra.pdf).

## Artículo de revista

Loza Nehmad, A. (2006). Y el claustro se abrió al siglo: Pedro Zulen y el Boletín Bibliográfico de la Biblioteca de San Marcos (1923-1924). *Letras*, 77(111-112), 125-149.

<http://letras.unmsm.edu.pe/rl/index.php/le/article/view/9/9>.

## Artículo de periódico

Martos, M. (1982, abril 11). Los periodistas y bibliotecarios mendigos. *En El Caballo Rojo: suplemento dominical. Diario de Marka*.

## Recursos electrónicos

Sitio web

American Library Association (2012). Questions and answers on privacy and confidentiality.

<http://www.ala.org/advocacy/intfreedom/librarybill/interpretations/qaprivacy>

Blog

Matos Moreno, J. (2017, febrero 9). El mejor humor gráfico peruano del siglo XX se produjo en los años 80 [Blog]. El reportero de la Historia. Recuperado de <http://www.reporterodelahistoria.com/2017/02/lima-feb.html>

## Video

Sarmiento, S. (2016, marzo 30). Mario Vargas Llosa, 80 años de edad, rebelde y enamorado [Video]. Recuperado de <https://youtu.be/GIUIJLRLYL4>.

## 5. Derechos de autoría

Los originales publicados en las ediciones impresa y electrónica de esta revista son propiedad de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, por ello, es necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total.

Todos los contenidos de la revista electrónica se distribuyen bajo una licencia de uso y distribución Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

## 6. Envíos

[revista.letras@unmsm.edu.pe](mailto:revista.letras@unmsm.edu.pe)

## ESTUDIOS

### **Dante Callo Cuno**

*Interferencia gramatical en el quechua de hablantes bilingües del valle del Colca*

### **Luis Andrade Ciudad**

Diez noticias sobre el quechua en el último censo peruano

### **Sofía Karina Pachas Maceda**

Las primeras profesionales del arte peruano en los escritos de Elvira García y García

### **Edison Lasso Rocha**

Del bildungsroman a los estudios de juventud, un análisis de La tía Julia y el escribidor de Mario Vargas Llosa

### **Mauro Mamani Macedo, Carlos Huamán López, Yolanda Ruth Julca Estrada**

*José María Arguedas: poeta quechua de la transformación*

### **Américo Mudarra Montoya**

Negritud, oralidad y carnaval en la narrativa afrodescendiente peruana del siglo XX (Gálvez Ronceros, Martínez y Charún-Illescas): hacia la conformación de un corpus autónomo

### **José Antonio Moreiro-González**

La Bibliotecología y Documentación en su cruce con otras disciplinas. Su importancia para la organización del conocimiento

### **Richard Orozco C.**

De los apuntes al esquema. Repensando a Francisco Miró Quesada y en defensa de una razón limitada y pragmática

## NOTAS Y AVANCES DE INVESTIGACIÓN

### **María del Mar Rodríguez Zárate**

La palabra como pincel del desengaño: la écfrasis y el vanitas en tres sonetos del Príncipe del Esquilache

### **Jorge Esquivel Villafana**

La perífrasis de gerundio en el castellano andino de La Mar (Ayacucho)

### **Juan Carlos Rojas Rúnsiman**

Imagen de un escritor comprometido: recursos de la autoficción en *La tumba del relámpago* de Manuel Scorza

### **Félix Julca Guerrero, Laura Nivin Vargas**

Recursos expresivos y literarios en el huayno ancashino

## RESEÑAS

**Rolando Álvarez**

**Marco Antonio Lovón Cueva**

**Sara Beatriz Guardia**

**Giancarlo Nathanael Peralta Luis**