

ISSN 0567-6002

# ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

B  
O  
L  
E  
T  
I  
N

65

Lima  
Enero-Junio  
2019



BOLETÍN DE LA ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

Bol. Acad. peru. leng. Vol. 65 N.º 65 enero - junio 2019

Periodicidad semestral

Lima, Perú

**Director**

Marco Martos Carrera

**Comité Editor**

Harry Belevan-McBride

Eduardo Hopkins Rodríguez

(Academia Peruana de la Lengua)

Manuel Larrú Salazar

(UNMSM)

Marco Antonio Lovón Cueva

(Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas)

Luis Fernando Muñoz Cabrejo

(Facultad de Teología Pontificia Civil de Lima)

**Comité Científico**

Alfredo Matus Olivier

(Academia Chilena de la Lengua)

Jorge Eduardo Arellano

(Academia Nicaragüense de la Lengua)

Pedro Luis Barcia

(Academia Argentina de Letras)

Eva Valero Juan

(Universidad de Alicante)

Federico Schopf

(Universidad de Chile)

Julio Calvo Pérez

(Universidad de Valencia)

Maida Watson

(Universidad de Florida)

Vicente Cervera

(Universidad de Murcia)

**Corrección**

Joan Manuel Doroteo Echegaray

**Traducción**

Miguel García Rojas

**Asistente de Presidencia**

Magaly Rueda Frías

**Dirección**

Conde de Superunda N.º 298

Lima 1 - Perú

**Teléfono**

(511) 428-2884

**Correo electrónico**

academiaperuanadelalengua.apl@gmail.com

ISSN: 0567-6002

Depósito Legal: 95-1356

**Título clave:** Boletín de la Academia Peruana de la Lengua

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

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

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





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

vol. 65, n.º 65

enero-junio 2019  
Lima, Perú



# BOLETÍN DE LA ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

Lima, 1.º semestre de 2019

vol. 65, n.º 65

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

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

## *Académicos de número*

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

Eugenio Chang-Rodríguez	(2009)
Marcial Rubio Correa	(2010)
Harry Belevan-McBride	(2012)
Carlos Thorne Boas	(2012)
Carlos Garatea Grau	(2014)
Oswaldo Holguín Callo	(2014)
Antonio González Montes	(2014)
Eliana Gonzales Cruz	(2017)

*Académicos correspondientes*

a) Peruanos:

Alfredo Bryce Echenique  
 José Miguel Oviedo  
 Armando Zubizarreta  
 Luis Enrique López  
 Rocío Caravedo  
 Julio Ortega  
 Pedro Lasarte  
 Juan Carlos Godenzi  
 Víctor Hurtado Oviedo  
 Jesús Cabel Moscoso

b) Extranjeros:

Ernest Zierer  
 James Higgins  
 Justo Jorge Padrón  
 Humberto López Morales  
 Julio Calvo Pérez  
 Raquel Chang-Rodríguez  
 Isabelle Tauzin-Castellanos  
 Inmaculada Lergo  
 Pedro Lastra  
 Stephen M. Hart  
 Juan Jesús Armas Marcelo  
 César Ferreira

*Académicos honorarios*

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

## BOLETÍN DE LA ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

Bol. Acad. peru. leng., vol. 65, n.º 65

enero-junio 2019

ISSN: 0567-6002

### CONTENIDO

#### ARTÍCULOS

- Luis Landa. *Hacia una periodización de la poesía peruana del siglo XX* 11
- Eliana Lucían y Cecilia Bértola. *Recursos lexicográficos del corrector de estilo: aportes del Diccionario del español del Uruguay* 33
- Álvaro Domingo Acevedo Zárate. *La (in)trascendencia del amor: un análisis de la teleserie Qué vida más triste* 51
- Diana Ibelice Conchacalle Cáceres. *La metáfora conceptual en la poesía quechua cusqueña: un análisis semántico cognitivo de Nunaypa Rurun* 73
- Teresa Ramos Quispe y Dennis Arias Chávez. *El concepto de plagio desde la perspectiva de un grupo de estudiantes universitarios peruanos* 87
- Fernando Montalvo Yamunaqué. *Estrategias narrativas de ruptura en Crónica de músicos y diablos: entre la crónica historiográfica y la sátira menipea* 101
- Alexis Fernando Gutiérrez Luyo y Marco Antonio Lovón Cueva. *La masculinización del lenguaje femenino en películas y monólogos peruanos* 129

Raymundo Casas Navarro. <i>El sufijo de plural en castellano: frecuencia y cognición</i>	151
--	-----

## NOTAS

José Luis Ramírez Luengo. <i>De Nuevo sobre el diminutivo en la Bolivia andina de la primera mitad del siglo XIX: una aproximación sociolingüística</i>	169
---	-----

Heinrich Helberg Chávez. <i>Crítica a la educación activa y de la psicología evolutiva</i>	191
--	-----

## RESEÑAS

Eliecer Crespo Fernández. <i>El lenguaje de los epitafios</i> (Carolina Pandal Arenas)	203
---	-----

Paul Braudy. <i>El arte antiguo de la cetrería</i> (Piero Gómez Carbonel)	205
--	-----

REGISTRO	211
----------	-----

DATOS DE LOS AUTORES	215
----------------------	-----

## ARTÍCULOS



HACIA UNA PERIODIZACIÓN DE LA POESÍA PERUANA  
DEL SIGLO XX

TOWARDS A PERIODIZATION OF THE PERUVIAN POETRY  
OF THE TWENTIETH CENTURY

Luis Landa

*Resumen:*

El presente texto resume cuatro alcances de una investigación que devino en la tesis doctoral de 2018: «Asir el tiempo de la palabra: revisión de la periodización de la poesía peruana del siglo XX». De tal forma, se da cuenta del vacío en el estudio que se centra exclusivamente en la evolución de nuestra poesía. Como derivado de esta deficiente situación, la transmisión de la historia que se desarrolla desde la escuela hasta los estudios superiores expresa una mezcla de conceptos —como movimientos, corrientes, épocas y generaciones— que no grafican la naturaleza de la lírica. Por ello, en este artículo, se muestra la alternativa de la tesis de apostar por el concepto «periodo» que reorganice la percepción de la poesía peruana durante el siglo xx. Con un panorama de cuatro periodos, se reordenan las manifestaciones poéticas que surgieron desde los últimos años del siglo xix, así como las que se vienen mostrando en estas primeras décadas del siglo xxi. Asimismo, se descarta la automática forma de apreciar la organización de poetas por décadas bajo el falso carácter de una generación artificial.



<https://doi.org/10.46744/bapl.201901.001>

e-ISSN: 2708-2644

*Abstract:*

The present text summarizes four scopes of an investigation that became the doctoral thesis of 2018: «Take the time of the word: review of the periodization of Peruvian poetry of the twentieth century.» In this way, he realizes the emptiness in the study that focuses exclusively on the evolution of our poetry. As a result of this poor situation, the transmission of history that develops from school to higher education expresses a mixture of concepts - such as movements, currents, times and generations - that do not grasp the nature of the lyric. Therefore, this article shows the alternative of the thesis of betting on the concept «period» that reorganizes the perception of Peruvian poetry during the twentieth century. With an outlook of four periods, the poetic manifestations that emerged since the last years of the 19th century are reordered, as well as those that have been showing in these first decades of the 21st century. Likewise, the automatic way of appreciating the organization of poets for decades is ruled out under the false character of an artificial generation.

*Palabras clave:* periodización, periodo, generación, poesía peruana, canon.

*Key words:* periodization, period, generation, Peruvian poetry, canon.

Fecha de recepción: 29/03/2019

Fecha de aceptación: 31/05/2019

---

Generación del 50, generación del 60, generación del 70, generación del 80, generación del 90, generación del 2000 y ¿generación del 2010? El evidente vacío en la reflexión sobre la poesía peruana contemporánea obliga a echar mano de un concepto como el de «generación» para ubicar a los autores y el efecto que concitan sus obras. Como se aprecia de manera notoria y algo autómatas al comienzo de este texto, el problema de aplicar este concepto resulta en una serie artificial sin sentido profundo de caracterización, es decir, se trata de producir una

segmentación por décadas poco realista —porque desvirtúa el concepto de «generación»— y que se percibe ajena a la naturaleza del fenómeno literario mismo. Nos encontramos así en un entrampamiento del cual propongo salir a través de la aplicación de un viejo concepto válido y vigente: el «periodo». Estas ideas componen el cuerpo de mi tesis doctoral «Asir el tiempo de la palabra: revisión de la periodización de la poesía peruana del siglo xx» [<http://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/cybertesis/8365?show=full>] (2018). En este trabajo de investigación, doy cuenta de cuatro puntos fundamentales sobre los que se fundamenta la reflexión: la manipulación inadecuada del concepto «generación»; el caos en el régimen conceptual en la actual periodización; el vacío en la reflexión exclusiva sobre la evolución natural de nuestra poesía; la propuesta de una alternativa basada en el concepto de «periodo» que ilumine particularmente el desarrollo del fenómeno poético hasta la actualidad.

En primer lugar, en cuanto al abuso de «generación», deben considerarse, ante todo, los autores, cuyas teorías se encuentran transgredidas. Wilhelm Pinder (*El problema de las generaciones en la historia del arte de Europa*, 1924), Julius Petersen («Las generaciones literarias», 1930), —y, especialmente, en nuestro idioma— Pedro Salinas, Azorín, José Ortega y Gasset («En torno a Galileo», 1933) y Julián Marías (*El método histórico de las generaciones*, 1949) son algunos de los nombres más ilustres que han disertado al respecto. En diferentes textos, el filósofo español José Ortega y Gasset ha explicitado los requisitos para reconocer cuándo nos encontramos ante una generación. Basado en el biorritmo humano, Ortega y Gasset establece la duración aproximada de las generaciones en quince años y no en diez. Los cambios en la producción poética de los autores determinan la aparición o declive de una generación y, por ello, las coincidencias de nacimiento (misma edad y contacto vital) sirven para orientar claros horizontes o periodos de producción. Por lo tanto, la repartición por décadas no encuentra justificación, pues ni las cifras redondas son determinantes ni los diez años son suficientes para la emergencia y hegemonía de una generación de poetas en un esquema tantas veces repetido y artificioso. Mucho menos caben en una década los treinta años de gestación y de gestión

que constituyen una generación. Es evidente la tergiversación del concepto propuesto por Ortega y Gasset si se consideran, además, sus propias palabras:

«A diferencia, en efecto, de todas las otras teorías sobre las generaciones y aun de la idea tradicional y viejísima acerca de ellas, yo las tomo, no como una sucesión, sino como una polémica, siempre que se entienda en serio esta palabra y no se la frivolicé» (Ortega y Gasset, 2012: 509).

Aunque el pensador español pretendía esclarecer la diferencia entre las generaciones históricas y las generaciones genealógicas, lo cierto es que las fechas de nacimiento harían que un poeta como Roger Santiváñez (Piura, 1956), que ha trascendido tanto para la generación del 70 como para la del 80 y aun para la del 90, sea asumido como la excepción a la regular determinación generacional, en lugar del ejemplo coherente de lo que reúne un periodo: la injerencia de su producción. Asimismo, bajo este criterio, se separa y excluye a Pablo Guevara (Lima, 1930-2006) como un representante de la generación del 50 cuando su obra evidencia mayor relación con la generación del 60; solo por citar dos ejemplos emblemáticos, efectos de la cuadrícula por décadas.

Los principios que constituyen las generaciones, planteados tanto por Pinder como por Petersen, quedan también desvirtuados. En primer lugar, porque no se pueden sectorizar las generaciones en reuniones gremiales de poetas, por ejemplo, sino en una idea que abarque diferentes personalidades de diversos ámbitos culturales, políticos y sociales que reúnan convergencias en educación y que se aprecien marcados por eventos que los cohesionen y orienten hacia una mirada común de un determinado momento, bajo la conducción de un guía. En este sentido, ¿quién fue el guía para la generación del 60 como lo fue, en opinión de muchos, Salazar Bondy o, para otros, Jorge Puccinelli para la generación del 50? ¿Tal vez haya sido Sologuren o solo para los poetas de «La Rama Florida»? ¿Y quién asume el rol durante la del 70 y la del 80, de por sí iconoclastas? ¿La generación del 90, tan individualista, tiene algún guía? ¿Luis Jaime Cisneros será el guía de referencia común de tantos coetáneos de todas estas generaciones? ¿Todos los poetas han recibido

similar educación o qué aspectos los cohesionan política o socialmente? ¿Si segmentamos a los poetas, tendrán vinculación directa con sus demás coetáneos, sean artistas o no? Todos estos puntos fundamentales en la teoría de las generaciones hacen agua en la periodización actual de nuestra lírica de la segunda mitad del siglo xx.

Quizá la voz de Carlos García Bedoya sea la más escéptica y lúcida de las que denuncian el mal uso del concepto. Para el historiador de la literatura peruana, el término «generación» no representa una unidad orgánica, sino aparente y que, además, debe ser considerada como una parte entre los muchos factores que constituyen la personalidad literaria de un autor. Por ello, la categoría «generación» cumple un rol más descriptivo, que se puede aplicar con utilidad cuando no se dispone de la suficiente distancia estética para observar a un grupo de escritores recientes, «cuando la proximidad entre el observador y el objeto de estudio impide percibir con claridad las varias orientaciones que coexisten en ese todo empírico que llamamos generación» (García Bedoya, 2004: 24). Es evidente la instrumentalización del concepto que para el catedrático peruano «no resulta pertinente para el estudio sistemático de la evolución literaria». El problema de la asignación de «generación» a un vacío de reflexión conceptual de teoría literaria no solo se presenta en nuestro país, sino también en otros lugares de Latinoamérica; sobre todo, en Colombia y México, donde los nombres llegan al absurdo de ser referentes subjetivos en lugar de la identificación por décadas.<sup>1</sup> A pesar de todo esto, cabe considerar que el término «generación» resulta útil cuando se aplica a un sector de autores porque no se puede apreciar la naturaleza del momento de producción determinado con la suficiente distancia temporal. Es decir, el uso del concepto en sí mismo es válido y hasta necesario, pero su abuso, como toda medida en exceso, desvirtúa su carácter. A veinte años de distancia del inicio del siglo XXI y a setenta años de la generación del 50 que inicia esta serie, es fundamental encontrar una alternativa a esta aplicación.

---

1 Véanse los comentarios de Patricia Trujillo (2003) para algunos nombres como *La generación posnadaísta* o *La generación sin nombre* en Colombia, y los de Samuel Gordon (2004) para denominaciones como *La generación del medio siglo* en México.

En segundo lugar, una mirada panorámica a la crítica e historia de nuestra lírica nos ofrece una serie mezclada de conceptos con los que se ha tratado de asociar o de identificar manifestaciones que marcan el derrotero de la poesía peruana del siglo xx. Por ejemplo, se destaca el modernismo (corriente literaria, ¿caso movimiento literario?), el posmodernismo (¿realmente una corriente o simplemente una tendencia en la que evoluciona la poesía modernista sin abandonar las bases ordenadas de su(s) estilo(s) constitutivo(s)?), la vanguardia (¿escuelas como en Europa o, a excepción del surrealismo en poetas como Moro o Westphalen, una fusión de elementos vanguardistas unida a una determinada actitud?) y, quizá, podamos incluir peregrinos nombres como el «cholismo» para reconocer en todos ellos marcas nominales de las diferentes expresiones líricas de la primera mitad del siglo xx. En cuanto a la segunda mitad, esta se encuentra determinada —como ya se sostuvo— por el concepto de «generación». De tal modo, el caos en la forma en que se determina el carácter de la poesía peruana contemporánea es evidente. Los conceptos se aplican sin orden, saltando entre corrientes, movimientos, escuelas, pseudoperiodos y generaciones que no describen el desarrollo del fenómeno, sino que lo confunden arbitrariamente en esta mixtura de términos.

Adviértase el problema de este punto: esta imagen incompleta se difunde y reproduce desde los libros escolares hasta las enciclopedias e historias de la literatura peruana que constituyen ejes de divulgación fundamentales para la mayoría de los peruanos que acude a ellos, justamente, porque no orientará su vida a la reflexión literaria de forma profesional. De esta manera, una imagen borrosa de su acervo cultural poético queda impresa en la mayoría de los compatriotas. Al parecer, la tendencia a interpretar movimientos y colectivos de época de la primera mitad del siglo xx pierde sentido cuando se enfoca en la segunda mitad de dicho siglo. Evidentemente, la respuesta a esta natural disposición no se encuentra en el salvavidas del concepto «generación».

En tercer lugar, surge el vacío en la reflexión teórica e histórica, exclusiva y directa, sobre la evolución espontánea de nuestra poesía. Esto determina la paupérrima situación en la que nos encontramos. Al inicio de mi investigación, mientras recopilaba información y determinaba el corpus

de reflexión sobre la poesía peruana y su evolución, pude constatar que no existía un libro que la trabajara exhaustivamente como un fenómeno que se desarrolla de forma espontánea, sino que los críticos, historiadores e investigadores se concentran en movimientos o conceptos como los que determinan el caos en el régimen de términos que he descrito. Así, queda parcelada y anquilosada la apreciación de un fenómeno, más bien, dinámico. Hay publicaciones —incluso actuales— sobre la poesía modernista, sobre la poesía vanguardista y sobre las generaciones de poetas. Sin embargo, el último libro que se propuso considerar exclusivamente la producción poética como objeto de reflexión (con el ojo en su dinamismo) fue el de Luis Monguió, *La poesía postmodernista peruana* (1954). En esta obra, el crítico español explica la evolución desde los ecos del romanticismo hasta la poesía que se compone en su momento después del modernismo, y considera estas últimas tendencias bajo la denominación de «poesía postmodernista» (a falta de un nombre que englobe las circunstancias de su tiempo). Este endeble término «bisagra» entre dos periodos claros de nuestra lírica (el modernismo y la vanguardia) pudo haber sido útil en su momento, pero se repitió irreflexivamente, con lo que se generó una confusión de valores o jerarquías conceptuales que desencadenó la idea de un periodo postmodernista que resulta precario porque su expresión poética no se aleja lo suficiente de los principios del modernismo ni dura lo necesario para considerar un cambio determinante en la praxis de nuestra poesía de entonces. Si bien este no es el sentido que le otorgó Luis Monguió, es el sentido que ha marcado la huella de historiadores como Augusto Tamayo Vargas que asentaron esta interpretación del postmodernismo que —como ya se ha manifestado— se difunde desde la escuela debido a la popularidad que alcanzan sus reflexiones. Tomando en cuenta a Abraham Valdelomar (solamente en su producción poética y no en su narrativa), se puede evaluar qué tanto se distancia de los preceptos y del estilo musical —ordenado y, muchas veces, alturado— del modernismo. Considerando, además, que el modernismo de José Martí incluye lo cotidiano y sencillo, parece un despropósito encasillar al autor de «Tristitia» en los márgenes de un periodo distinto, postmodernista, con semejante jerarquía que el modernista, simplemente porque, en sus poemas, se encuentran algunos aspectos cotidianos, sencillos, realistas que se alejan del exotismo, simbolismo u onirismo de Darío.

La reflexión directa sobre la evolución del fenómeno poético se encuentra, en su mayoría, en las antologías y en las historias de la literatura peruana. Por ello, se trata de una aproximación parcial y, en algunos casos, hasta tangencial porque, en las historias, por ejemplo, prima más la articulación del fenómeno a partir del autor o a partir de la perspectiva contextual de sus obras en conjunto —sean o no poemas— que la posibilidad de señalar, efectivamente, el rol que cumple su producción poética en una evolución netamente lírica. Por ejemplo, a pesar de explicarse que Manuel González Prada fue un poeta modernista, casi todas las historias, que aspiran a englobar toda su producción —y no solo la lírica— repiten su encasillamiento en el realismo. Esto es correcto, aunque impreciso. Si hubiese una historia exclusiva que revise la poesía peruana, muchos matices y aspectos ambiguos quedarían fijados o esclarecidos, sobre todo, si se quiere (re)valorar este campo tan importante de la literatura. De igual manera, debido a su propia naturaleza, las antologías registran y configuran también a los poetas que representan el canon y, por ello, resulta ocioso exigirles a estos libros que señalen con precisión su perspectiva sobre el dinamismo lírico en el que se encuentran imbuidos los autores seleccionados. Cuando una antología se orienta a un momento de la poesía, también comete el error de circunscribirse a los inamovibles conceptos que cuestionamos. Así, se ofrecen antologías sobre la base de generaciones (*Los nuevos*, de Leonidas Cevallos; *Estos 13*, de José Miguel Oviedo; *La última cena*, para la generación del 80 o *Los relojes se han roto*, de Bernales y Villacorta, para la del 90) que, justamente, las promueven; antologías sobre la vanguardia (la famosa de Eielson, Sologuren y Salazar Bondy, de 1946; la de Lauer, de 2001, o la de Luis Chueca, PUCP, 2009) o sobre el modernismo (*Las voces múltiples*, de 1916) o antologías desde una perspectiva general que no especifican la ubicación de los poetas reunidos (*Poesía peruana 50 poetas del siglo xx*, 2001, de Carlos Garayar) o que los determina, una vez más, bajo los conceptos cuestionados (*Poesía peruana contemporánea. Antología crítica*, 2002-2003, de Toro Montalvo). El espíritu del libro de Luis Monguió no se ha vuelto a repetir para interpretar la segunda mitad del siglo xx de nuestra lírica y, quizá, por ello, naufragamos en un mar de generaciones.

La poca reflexión sobre la evolución de la poesía contemporánea silencia el debate y promueve la repetición automática de un viejo canon

que reposa sobre los soportes de otro horizonte de expectativas, caduco para una mirada desde el siglo XXI. La difusión de revistas, libros escolares, diccionarios y demás estudios mantiene la inamovilidad histórica de este fenómeno variable poco asible que se figura como la estela de nuestra lírica peruana.

En cuarto lugar, puedo afirmar, sin duda, que la propuesta de mi tesis doctoral no descubre la pólvora; sino que, sencillamente, se sirve de un concepto que, si bien posee larga data, aún resulta funcional y permite recuperar un orden en la percepción del desarrollo de la poesía peruana del siglo XX. Sobre la base del concepto «periodo», interpreto esta evolución de manera exclusiva del género lírico.<sup>2</sup> Al observar el siglo XX, en realidad, debido a la misma manifestación móvil en los estilos de la producción poética, se incluyen los últimos años del siglo XIX, así como estos casi veinte años de lo que va del siglo XXI, porque las tendencias se imbrican más allá de los cambios en el calendario. En este sentido, mi propuesta consiste en establecer cuatro periodos en la poesía peruana contemporánea:

<b>Primer periodo</b>	3 etapas	Asimilado al modernismo
<b>Segundo periodo</b>	3 etapas	Incluye la vanguardia, los años 30 y 40 así como la generación del 50
<b>Tercer periodo</b>	Sin etapas	Sustituye las llamadas generación del 60, 70 y 80
<b>Cuarto periodo</b>	Sin etapas	Comprende desde la denominada generación del 90 hasta nuestros días

2 Para determinar las características del concepto «periodo» he revisado las teorías literarias clásicas de Warren y Wellek (1942), Aguiar e Silva (1979), así como las perspectivas teóricas más modernas como la de Claudio Guillén (*Entre lo uno y lo diverso*, 1985), además de la reflexión de autores peruanos como Carlos García Bedoya Maguñá (*Para una periodización de la literatura peruana*, 2004).

Para establecer estas marcas temporales, he tomado los conceptos *emergente*, *dominante* y *residual* de la teoría de Raymond Williams (2001) con la que se explican los desarrollos culturales de una sociedad. Ya que cuando se aborda especialmente la poesía, lograr precisiones absolutas resulta casi imposible —cuando no improductivo—, los periodos se establecen sobre márgenes relativos que se determinan en un momento concreto y considerando la heterogeneidad de las manifestaciones, a partir de la significación de la publicación de un poemario fundamental —o, en el caso, del segundo periodo de un hecho como el cierre de dos publicaciones deliberantes— para establecer los cambios en las convenciones artísticas, literarias o poéticas. A estas publicaciones, las asumo como *hitos* que sirven más como referentes que como modelos, paradigmas o representaciones jerárquicas. De esta manera, los periodos se pueden reconocer por un carácter emergente a partir de los siguientes hitos:

<p><b>Primer periodo</b></p>	<p>3 etapas</p>	<p>Primera etapa: <i>Minúsculas</i> (1901) Manuel González Prada                  Segunda etapa: <i>Alma América</i> (1906) José Santos Chocano, hasta <i>Simbólicas</i> (1911) José María Eguren                  Tercera etapa: <i>Los heraldos negros</i> (1918) César Vallejo</p>
<p><b>Segundo periodo</b></p>	<p>3 etapas</p>	<p>Incluye la vanguardia, los años 30 y 40 así como la generación del 50                  Primera etapa: <i>Trilce</i> (1922) César Vallejo                  Segunda etapa: <i>Amauta</i> y el <i>Boletín Titikaka</i> (1930)                  Tercera etapa: <i>Reinos</i> (1945) Jorge Eduardo Eielson</p>

<b>Tercer periodo</b>	Sin etapas	Sustituye las llamadas generación del 60, 70 y 80 <i>Comentarios reales</i> (1964) Antonio Cisneros
<b>Cuarto periodo</b>	Sin etapas	Comprende desde la llamada generación del 90 hasta nuestros días <i>Symbol</i> (1991) Roger Santiviáñez

Desde nuestro actual horizonte de expectativas, revisé la evolución y determiné las características no excluyentes —ni tampoco exclusivas, sino preponderantes— de cada uno de los cuatro periodos con sus exponentes ejemplares o hegemónicos (que no implican un juicio de valor o una elección orientada al gusto subjetivo). La elección de estos últimos se debe a su inserción en el canon a través de la mención que se hace de ellos en un corpus extenso de historias y antologías que componen parte de la bibliografía de mi investigación. Así, el canon se configura sobre la fórmula de una reiteración, quizá, más que debido a una evaluación o cuestionamiento constante (o, al menos, eventual). Este método se encuentra en consonancia con el espíritu de mi tesis que se concentra en revisar (y cuestionar) la periodización que ya existe sobre nuestra poesía del siglo xx.

El primer periodo coincide con lo que concebimos hasta ahora como modernismo. Por lo tanto, mi propuesta no socaba las convenciones culturales que se arraigan sobre las bases del movimiento. Este periodo se encuentra caracterizado por la producción ecléctica, el abanderamiento en la subjetividad de lo moderno, la innovación dentro de los parámetros clásicos de la rítmica y métrica, la influencia de José Martí, Rubén Darío y de los poetas simbolistas franceses. Posee tres etapas —en lo que coincido con el crítico Ricardo González Vigil (2004)—, de las cuales la tercera se asumiría como aquello que consideramos bajo el término *posmodernismo*: etapa residual de este periodo y no un nuevo periodo autónomo previo

a la vanguardia con una jerarquía mayor. Los autores canónicos que por excelencia representan nuestro modernismo son: Manuel González Prada, José Santos Chocano, José María Eguren, Abraham Valdelomar y el primer César Vallejo. En segunda instancia, las historias y antologías de este primer periodo registran en su mayoría los siguientes principales autores canónicos: José Eufemio Lora y Lora, José Gálvez Barrenechea, Ventura García Calderón, Domingo Martínez Luján, Enrique A. Carrillo, Leonidas Yerovi, Luis Fernán Cisneros, Alberto Ureta, Juan Parra del Riego, Enrique Bustamante y Ballivián, Percy Gibson, César A. Rodríguez, Alcides Spelucín.<sup>3</sup>

El segundo periodo abarca aquello que entendemos por vanguardia e incluye la, relativamente innominada, expresión poética que se produjo durante los años treinta y cuarenta, así como la denominada generación del 50. También se aprecia subdividido en tres etapas: de 1922 a 1930, de 1930 a 1945, y de 1945 a 1964; fechas que, evidentemente, no marcan el fin absoluto de la progresión de este periodo, sino que evidencian sus intersecciones con aquel que lo precede y con el que le sigue. Se trata, por lo tanto, de un momento extenso que une espíritus de renovación artística que se extiende desde la vanguardia de los años veinte hasta las producciones de los poetas de la generación del 50. Dicha unidad, relación, convergencia o confluencia de la vanguardia y la generación del 50 se sustenta en las investigaciones de varios autores como Luis Rebaza Sorluz (2017), por citar un caso reciente. Por lo tanto, este segundo periodo se caracteriza esencialmente por reasumir los conceptos de corrientes y movimientos como la vanguardia, el cholismo, el nativismo, la generación del 50, y, por lo mismo, se encuentra determinado por un carácter transculturador. La innovación se inicia con un rompimiento de los marcos convencionales de rítmica y métrica en la lírica y mantiene una dirección en busca de la originalidad de la tradición nacional entre los cauces de lo social y lo esencialista, de lo occidental y lo andino. En cuanto a los representantes, debido a la extensión

3 Debido al dinamismo de la evolución de la poesía, autores como Parra del Riego y Bustamante y Ballivián, por ejemplo, se asumirán también como vanguardistas debido al desarrollo de su trabajo poético.

propuesta, hay divergencias que se deben considerar según la fuente que los determine.<sup>4</sup>

El tercer periodo fusiona lo que, con ligereza, denominamos generación del 60, del 70 y del 80. Estas tres generaciones asimilan un proceso histórico fundamental para nuestro país que se refleja en

4 \* Los principales representantes de este segundo periodo según las historias son los siguientes. Primera etapa: César Vallejo, Alberto Hidalgo, Carlos Oquendo de Amat, Alejandro Peralta. Segunda etapa: Xavier Abril, Emilio Adolfo Westphalen, César Moro, Martín Adán, José María Arguedas, Enrique Peña Barrenechea, Mario Florián, Manuel Moreno Jimeno. Tercera etapa: Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy, Gustavo Valcárcel, Blanca Varela, Alejandro Romualdo, Washington Delgado, Carlos Germán Belli, Juan Gonzalo Rose, Francisco BendeZú, Leopoldo Chariarse, Pablo Guevara, Manuel Scorza. Con menor recurrencia: (1.ª etapa) Magda Portal, Emilio Armaza, Reynaldo Bolaños (Serafín Delmar), Guillermo Mercado, Gamaliel Churata, Juan Luis Velásquez, Federico Bolaños, Luis A. Rodríguez (Luis de Rodrigo), Juan José Lora, Alberto Guillén, Emilio Vásquez, Mario Chabes; (2.ª etapa) Juan Parra del Riego, José Alvarado Sánchez, Luis Nieto, Julio Garrido Malaver, Nicanor de la Fuente (Nixa), Juan Ríos, Luis Valle Goicochea, Alberto Cuentas Zavala, Augusto Tamayo Vargas, José Alfredo Hernández, Luis Fabio Xammar, José Varallanos, Adalberto Varallanos, Oscar Bolaños (Julián Petrovick); (3.ª etapa) Leoncio Bueno, José Ruiz Rosas, Pedro Cateriano, Cecilia Bustamante, Demetrio Quiroz Malca, Yolanda Westphalen, Sarina Helfgott, Augusto Elmore, Alberto Escobar, Marco Antonio Corcuera, Eleodoro Vargas Vicuña.

\* Los principales representantes de este segundo periodo según las antologías generales son los siguientes. Primera etapa: César Vallejo, Carlos Oquendo de Amat, Alberto Hidalgo, Alejandro Peralta, Luis Valle Goicochea. Segunda etapa: Xavier Abril, Emilio Adolfo Westphalen, César Moro, Martín Adán, Enrique Peña Barrenechea, Mario Florián. Tercera etapa: Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy, Blanca Varela, Washington Delgado, Juan Gonzalo Rose, Pablo Guevara. Con menor recurrencia: (1.ª etapa) Gamaliel Churata, Guillermo Mercado; (2.ª etapa) Manuel Moreno Jimeno, Ricardo Peña, Vicente Azar, Juan Ríos, Luis Nieto, Julio Garrido Malaver, José María Arguedas, Augusto Tamayo Vargas; (3.ª etapa) Gustavo Valcárcel, Alejandro Romualdo, Carlos Germán Belli, Francisco BendeZú, Leoncio Bueno, Leopoldo Chariarse, Cecilia Bustamante, Manuel Scorza, Yolanda de Westphalen.

\* Los principales representantes de este segundo periodo según las antologías especializadas en cada etapa son los siguientes. Primera etapa: César Vallejo, Carlos Oquendo de Amat. Segunda etapa: Martín Adán, Xavier Abril, Enrique Peña Barrenechea. Tercera etapa: Francisco BendeZú, Washington Delgado, Juan Gonzalo Rose, Carlos Germán Belli. Con menor recurrencia: (1.ª etapa) Alejandro Peralta, Magda Portal, Alberto Hidalgo, Juan Luis Velásquez, Emilio Armaza, Federico Bolaños, Alberto Guillén, Enrique Bustamante y Ballivián, Juan José Lora, Serafín Delmar, Mario Chabes, César Atahualpa Rodríguez; (2.ª etapa) Emilio Adolfo Westphalen, Julián Petrovick, José Varallanos, Juan Parra del Riego, César Miró; (3.ª etapa) Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy, Gustavo Valcárcel, Demetrio Quiroz-Malca, Blanca Varela, Alejandro Romualdo, Leopoldo Chariarse, Pablo Guevara, Manuel Scorza.

los textos poéticos y que se inscribe entre las guerrillas y el final de las acciones de Sendero Luminoso, por lo que abarca la década de 1990. Se encuentra caracterizado sobre la base de la poesía conversacional y el coloquialismo, por orientarse hacia la perspectiva de lo urbano, la descomposición social y la violencia. Por ello, el componente social y la objetivación y narratividad de la lírica en este periodo es evidente. Asimismo, se aprecia una influencia de la poesía anglosajona, la emergencia de la lírica femenina y una tendencia gregaria en la manifestación de los poetas canónicos. Algunos autores continúan la línea experimental y, alentados por la libertad «poundiana» del concepto de poesía, integran discursos no tan —clásicamente— líricos con sus tendencias narrativas. Por ello, se aprecian fórmulas, proposiciones matemáticas y otros signos. Esto se verá de manera más radical, sin embargo, en el siguiente periodo. Asimismo, se observan las poéticas de autores como José Watanabe, Antonio Cillóniz, Eduardo Chirinos, Alfonso Cisneros Cox, Carlos López Degregori, Renato Sandoval, Odi Gonzales, Rossella Di Paolo, entre otros, que se alejan de la hegemonía del periodo y amplían la heterogeneidad del mismo con sus particulares estilos. Cabe incluir en la lista de representantes, autores como Arturo Corcuera, Pablo Guevara, José María Arguedas y Jorge Wiese, quienes por cuestiones de fechas (de nacimiento o de publicación) se encuentran normalmente alejados de este periodo que naturalmente los convoca.<sup>5</sup>

5 \* Las historias de la literatura consagran a los siguientes poetas principales de este tercer periodo como parte del canon por su mención reiterativa: Antonio Cisneros, Rodolfo Hinostroza, Luis Hernández, Javier Heraud, César Calvo, Livio Gómez, Arturo Corcuera, Marco Martos, Juan Ojeda, Hildebrando Pérez, Antonio Cillóniz, José Watanabe, Abelardo Sánchez León, Enrique Verástegui, Jorge Pimentel, Manuel Morales, Carlos Zúñiga Segura, Juan Ramírez Ruiz, Armando Rojas, Jorge Nájjar, César Toro Montalvo, Carmen Ollé, Tulio Mora, José Rosas Ribeyro, María Emilia Cornejo, Nicolás Yerovi, José Luis Ayala, Segundo Cancino, Beethoven Medina, Carlos López Degregori, Alfonso Cisneros Cox, Jorge Eslava, Eduardo Urdanivia Bertarelli, Giovanna Pollarolo, Oswaldo Chanove, Alonso Ruiz Rosas, Róger Santiviáñez, Eduardo Chirinos, José Antonio Mazzotti, Rocío Silva Santisteban y José Morales Saravia.

\* Las antologías generales, reiteran a los representantes principales de este periodo como: Marco Martos, César Calvo, Antonio Cisneros, Rodolfo Hinostroza, Livio Gómez, Juan Ojeda, Winston Orrillo, Javier Heraud, Arturo Corcuera, Luis Hernández, Ricardo Silva Santisteban, Mirko Lauer, Armando Rojas, José Watanabe, Tulio Mora, Enrique Verástegui, César Toro Montalvo, Jorge Pimentel, Manuel Morales, Danilo Sánchez Lihón,

El cuarto periodo expresa un cambio tanto en la forma de producir como en la de consumir poesía. En relación con esto, se asienta la percepción de aquello que se ha difundido como posmodernidad (Lyotard, 1987) y sus variantes como la hipermodernidad (Lipovetsky, 2014). Este periodo se caracteriza, esencialmente, por la diversidad y lo difuso que se encuentran en una poética de integración o convergencia. La simultaneidad y la fragmentación modernas se radicalizan para alcanzar el inmediatismo, es decir, se trata de refundar los principios de la modernidad. La relativización de cualquier concepto hace eco de «la caída de los grandes relatos» en pro de la individualidad en las válidas pluralidades. Asimismo, los paradigmas del sistema se han transformado, con tanta evidencia, que la crítica se contrae en mutismo o en un juicio sin herramientas de valoración actualizadas. Finalmente, se nota una ausencia de movimientos o escuelas que se aprecian en la adecuación del concepto de «modernidad» en «posmodernidad» (individualista, relativista), es decir, en la diversidad, heterogeneidad y en lo difuso de la producción poética actual, a pesar de los colectivos y agrupaciones efímeras.

A pesar de la poca solidez en las publicaciones críticas sobre los representantes de este periodo (inclúyase la falta de antologías y de

---

Juan Ramírez Ruiz, Jorge Nájjar, Abelardo Sánchez León, José Rosas Ribeyro, Eduardo Chirinos, Róger Santiviáñez, Mario Montalbetti, Carlos Guevara, Rossella Di Paolo, Édgar O'Hara, Eduardo Urdanivia Bertarelli, Luis Alberto Castillo, Carlos López Degregori, Fernando Castro Ramírez, Giovanna Pollarolo, José Pancorvo, Enrique Sánchez Hernani, Jorge Eslava Calvo, José Morales Saravia, Oswaldo Chanove, Luis Rebaza, José Antonio Mazzotti, Carlos Reyes Ramírez, Juan de la Fuente y Rocío Silva Santisteban.

\* Las antologías que consignan autores de la segunda mitad del siglo XX consideran a los siguientes representantes principales del tercer periodo: Domingo de Ramos, Jorge Pimentel, Cesáreo Martínez, Juan Ramírez Ruiz, Abelardo Sánchez León, Carmen Ollé, Enrique Verástegui, Róger Santiviáñez, Eduardo Chirinos, Rossella Di Paolo, Rocío Silva Santisteban y Jorge Frisancho.

\* Las antologías por generaciones reconocen a los siguientes autores principales dada su reiteración: Antonio Cisneros, Marco Martos, Julio Ortega, Carlos Henderson, César Calvo, Winston Orrillo, Javier Heraud, Mercedes Ibáñez Rosazza, Luis Enrique Tord, Raúl Bueno, Rodolfo Hinostrroza, Mirko Lauer (poetas del sesenta); Juan Ramírez Ruiz, Feliciano Mejía, Tulio Mora, José Rosas Ribeyro, José Cerna, Enrique Verástegui, Manuel Morales (poetas del setenta); Eduardo Chirinos, José Antonio Mazzotti, Magdalena Chocano, Mariela Dreyfus, Oswaldo Chanove, Rocío Silva Santisteban, Róger Santiviáñez, Rossella Di Paolo, Domingo de Ramos y Jorge Frisancho (poetas del ochenta).

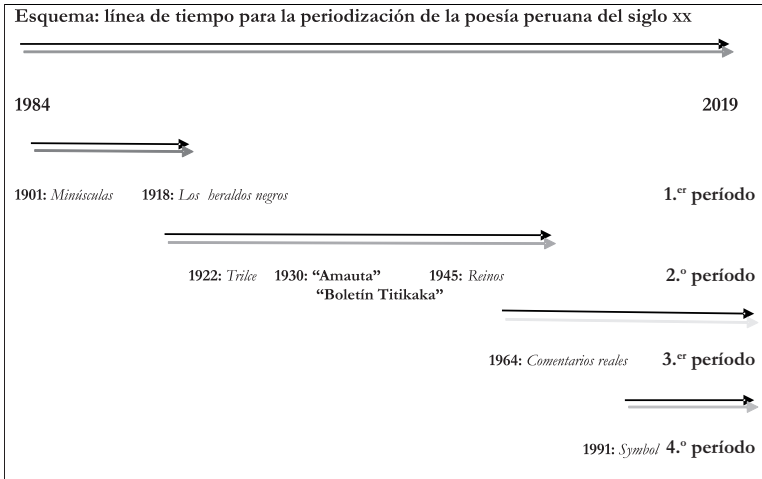
expansión en las historias), los nombres reiterados de los principales poetas son José Carlos Yrigoyen, Miguel Ildefonso, Rafael Espinosa, Xavier Echarri, Roxana Crisólogo, Carlos Oliva, Victoria Guerrero, Montserrat Álvarez, Lorenzo Helguero, Josemári Recalde, Martín Rodríguez Gaona, Rubén Quiroz, José Pancorvo, Andrea Cabel, Giancarlo Huapaya, Javier Gálvez y Alberto Valdivia Baselli. Y con menor presencia, Víctor Coral, Alessandra Tenorio, Salomón Valderrama, Diego Lazarte, Miguel Ángel Malpartida, Víctor Ruiz, Gonzalo Portals Zubiata, José Beltrán Peña, Lizardo Cruzado, Selenco Vega Jácome, Josefina Barrón, José Gabriel Cabrera, Carolina Fernández, Andrés Piñeiro, Edgar Saavedra, Alejandra del Valle, Marita Troiano, Manuel Fernández, Willy Gómez Migliaro, Paul Guillén, Orlando Granda, Jorge Trujillo, Elio Vélez, Ricardo Ayllón, Antonio Sarmiento, Diego Otero, Alonso Rabí, Roberto Zariquiey, Rafael García Godos Salazar.

El problema de fondo —quizá irresoluble— de esta periodización se encuentra en asignar un nombre a cada periodo que cale tan hondo como los conceptos cuestionados y que, a la vez, represente el espíritu de la producción de cada época. Por eso, se podría acceder a nombrar el primer periodo como *el periodo del modernismo*; al segundo, como *el periodo de vanguardismo* (que no se acepte ni confunda con el concepto de vanguardia); al tercero, como *el periodo de la heterodoxia* (acorde con el planteamiento de Alberto Escobar, 1973, sobre los poetas que cuestionan la tradición), y al cuarto, como *el periodo de la posmodernidad* (que no debe confundirse con el posmodernismo de la primera mitad del siglo xx, ya cuestionado en su carácter de pseudo periodo). A estas nominaciones hay que identificarlas más con caracterizadores nombres conceptuales que con otra mezcolanza de movimientos, corrientes o términos dispares.

Al proponer una tesis como esta surgirán, por supuesto, algunas objeciones razonables que se estipulen desde una rígida mirada contra lo dinámico. Como adelanto a algunas de ellas, cabe sostener que el mismo trabajo mide sus limitaciones. En primer lugar, como muchos estudios, este se encuentra restringido a la poesía editada, escrita,

expresada en castellano y que corresponde, en su mayoría, al sistema culto (Cornejo Polar, 2013). Esto es así, no solo por las limitaciones del investigador, sino también por tratarse de un reflejo de aquello que — como se indica en el título de la tesis— corresponde con la revisión del canon. De esta manera, esta tesis denuncia también los problemas que surgen de la poca investigación y difusión de autores no canónicos, de producciones en otros idiomas, de naturaleza oral. En segundo lugar, se aprecia la noción de poesía que se maneja y la derivación en el nombre de lírica que ha llegado a popularizarse hasta hoy como poesía en general. En tercer lugar, se trata de un cuestionamiento a la ideología que se manifiesta como sustrato de todo canon y de un estímulo para reivindicar el carácter dinámico que posee la lírica si se revisa exclusivamente en su «exacta dimensión». Por supuesto, se objetará el sentido de esta periodización si se puede graficar el tema desde la percepción de cada autor, de su nacionalidad, del género o de algún otro factor; pero insisto en la ventaja de realizarlo desde el concepto de «periodo», que no debe entenderse como imposición, reducción u homogenización a unas pocas características de algo que pretende ser, en suma, heterogéneo y único como cada poema. Desde el periodo, se percibe directamente el carácter dinámico del fenómeno poético a analizar y se estudia su desarrollo teniendo a la poesía misma como protagonista. En cuarto lugar, algunas irregularidades que arrastramos hasta hoy podrían, finalmente, desterrarse de nuestro discurso, comenzando por la automática reproducción del término «generación», la interpretación de un periodo llamado «posmodernismo» antagónico a los patrones del modernismo en la lírica, y la división estéril entre poetas puros y sociales o comprometidos que se radicaliza durante la generación del 50.

Finalmente, el espíritu de este trabajo consiste en abrir el debate sobre el canon. Asimismo, pretende hacer hincapié en la importancia de mantener la reflexión sobre la lírica y en postular un esquema de cuatro periodos que puedan aplicarse y explicarse desde los estudios escolares de secundaria para difundir un fenómeno ordenado en conceptualizaciones. Este esquema refleja una coherente aproximación y se dirige a todo público que desee entender la



evolución de nuestra poesía peruana contemporánea, sin lugar a dudas, la mejor de nuestra historia.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUIAR E SILVA, V. (1982). *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos.
- BERNALES, E., VILLACORTA, C. (Ed). (2005). *Los relojes se han roto. Antología de poesía peruana de los noventa*. México: Arlequín.
- CEVALLOS, L. (Ed). (1967). *Los nuevos*. Lima: Universitaria.
- CHUECA, L. (Ed). (2009). *Poesía vanguardista peruana*. Lima: PUCP.
- CORNEJO POLAR, A. (2013). «La literatura peruana: totalidad contradictoria». En *Crítica de la razón heterogénea. Textos esenciales I* (pp. 51-73). Lima: Asamblea Nacional de Rectores.
- EIELSON, J., SOLOGUREN, J., SALAZAR BONDY, S. (Ed). (2013). *La poesía contemporánea del Perú*. Lima: Biblioteca Abraham Valdelomar.
- ESCOBAR, A. (Ed). (1973). *Antología de la poesía peruana*. Lima: Peisa.
- GARAYAR, C. (Ed). (2001). *Poesía peruana 50 poetas del siglo XX*. Lima: Peisa/EL Comercio.
- GARCÍA-BEDOYA MAGUIÑA, C. (2004). *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima: UNMSM.
- GONZÁLEZ VIGIL, R. (2004). *Literatura*. En *Enciclopedia temática del Perú. Tomo XIV*. Lima: El Comercio.

- GORDON, S. (2004). *Breves atisbos metodológicos para el examen de la poesía mexicana al fin de siglo*. Recuperado de [http://www.google.com.pe/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CBsQFjAA&url=http%3A%2F%2Ffiles.tallerdepoesiacolnense.webnode.es%2F200000024-730c574fe7%2FGordon%2520Atibos%2520Metodol%25C3%25B3gicos....pdf&ei=gRObVcDgA4yyggTw36roCA&usq=AFQjCNGoBa\\_m\\_v5GrQoD5OVRjdOEQk17sA](http://www.google.com.pe/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CBsQFjAA&url=http%3A%2F%2Ffiles.tallerdepoesiacolnense.webnode.es%2F200000024-730c574fe7%2FGordon%2520Atibos%2520Metodol%25C3%25B3gicos....pdf&ei=gRObVcDgA4yyggTw36roCA&usq=AFQjCNGoBa_m_v5GrQoD5OVRjdOEQk17sA)
- GUILLÉN, C. (2018). *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Austral.
- LAUER, M. (Ed). (2001). *Antología de la poesía vanguardista peruana* Lima: El Virrey.
- LIPOVETSKY, G., Charles S. (2014). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.
- LYOTARD, J. (1987). *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- ORTEGA Y GASSET, J. (2012). *En torno a Galileo*. En *Ortega y Gasset Biblioteca de grandes pensadores* Madrid: Gredos.
- OVIEDO, J. (Ed). (1973). *Estos 13*. Lima: Mosca Azul.
- PETERSEN, J. (1946). *Las generaciones literarias*. En Ermatinger, E. (Ed). *Filosofía de la ciencia literaria*. México: FCE.
- PINDER W. (1946). *El problema de las generaciones en la historia del arte de Europa*. Buenos Aires: Losada.
- REBAZA SORALUZ, L. (2017). *De ultramodernidades y sus contemporáneos* Lima: FCE.

- TORO MONTALVO, C. (Ed) (2002-2003). *Poesía peruana contemporánea. Antología crítica*. Lima: Universidad Inca Garcilaso de la Vega.
- TRUJILLO, P. (2003). *Periodos y generaciones en la historia de la poesía colombiana del siglo XX*. Recuperado de [http://www.google.com.pe/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CCEQFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.humanas.unal.edu.co%2Fliteratura%2Findex.php%2Fdownload\\_file%2Fview%2F111&ei=KRObVbroIYe1ggStlor4CQ&usg=AFQjCNEtVVaZ2lMCmB-s8yXcPEbhqvVcBA](http://www.google.com.pe/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CCEQFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.humanas.unal.edu.co%2Fliteratura%2Findex.php%2Fdownload_file%2Fview%2F111&ei=KRObVbroIYe1ggStlor4CQ&usg=AFQjCNEtVVaZ2lMCmB-s8yXcPEbhqvVcBA)
- VV.AA. (1987). *La última cena. Poesía peruana actual*. Lima: Asaltoalcielo/Naylamp.
- VV.AA. (1916). *Las voces múltiples*. Lima: Librería Francesa Científica E. Rosay.
- WELLEK, R., Warren, A. (1966). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.
- WILLIAMS, R. (2001). *Cultura y sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión.



RECURSOS LEXICOGRÁFICOS DEL CORRECTOR  
DE ESTILO: APORTES DEL *DICCIONARIO DEL ESPAÑOL  
DEL URUGUAY*

LEXICOGRAPHICAL RESOURCES OF THE STYLE EDITOR:  
CONTRIBUTIONS FROM THE *SPANISH DICTIONARY  
OF URUGUAY*

Eliana Lucían y Cecilia Bértola  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
Universidad de la República, Uruguay

*Resumen:*

En este artículo se reflexiona acerca de los recursos lexicográficos como herramienta para la corrección de estilo. Se parte de la importancia de conocer los parámetros de enunciación al momento de corregir para optar por los instrumentos de consulta lingüística y lexicográfica que mejor se adecuen a la variedad de español con la que se esté trabajando. Luego, se caracteriza el *Diccionario del español del Uruguay* (DEU) en su función de marco de referencia para la variedad uruguaya de español. Posteriormente, a partir de ejemplos textuales concretos extraídos del medio literario y periodístico nacional, se analizan situaciones de corrección. Finalmente, se concluye que el DEU legitima ciertas voces de la variedad de español uruguaya y omite otras o es ambiguo en su formulación.



<https://doi.org/10.46744/bapl.201901.002>

e-ISSN: 2708-2644

*Abstract:*

This article reflects on lexicographic resources as a tool for style correction. It starts from the importance of knowing the parameters of enunciation when correcting to opt for the linguistic and lexicographical consultation instruments that best suit the variety of Spanish with which a style corrector is working. Then, the *Dictionary of the Spanish of Uruguay* (DEU) is characterized in its role as a frame of reference for the Uruguayan Spanish variety. Subsequently, from concrete textual examples extracted from the national literary and journalistic medium, situations of correction are analyzed. This work concludes that the DEU legitimizes certain terms of the Uruguayan Spanish variety and omits others or is ambiguous in its formulation.

*Palabras clave:* corrección de estilo, corrector de estilo, recursos lexicográficos, variedad de español de Uruguay, *Diccionario del español del Uruguay*.

*Key words:* style correction, style corrector, lexicographic resources, variety of Spanish of Uruguay, *Dictionary of the Spanish of Uruguay*.

Fecha de recepción: 30/03/2019

Fecha de aceptación: 31/05/2019

---

## 1. Introducción

La corrección de estilo puede definirse como «el proceso de revisión de un texto original con la finalidad de intervenir en los distintos niveles de la composición textual» (García y Estrada, 2006: 27). El corrector de estilo revisa la ortotipografía, la gramática y el léxico, así como los aspectos discursivos que hacen al texto en su contexto. En Uruguay, el corrector de estilo se forma en el ámbito universitario público y, por ende, recibe conocimientos técnico-académicos, tanto desde la teoría (lingüística, literaria, editorial) como desde la práctica (talleres de corrección, de

escritura académica, de informática aplicada a la corrección, de producción editorial). La información sobre la carrera, su marco institucional, plan de estudios y diversas asignaturas (con sus respectivos programas) puede leerse en la página oficial de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República donde se desarrolla.

Como profesional universitario, el corrector de estilo debe poder reflexionar críticamente sobre su rol, sobre las decisiones lingüísticas que asume en sus intervenciones textuales y sobre las herramientas lingüísticas con las que trabaja. Por esa razón, se considera fundamental tener en cuenta los parámetros de enunciación con los que se está realizando la corrección: qué variedad de español se está corrigiendo, en qué medio será publicado el texto, a qué lector está dirigido, entre otros aspectos. Será en función de dichos parámetros que el corrector optará por los instrumentos de consulta lingüística y lexicográfica más adecuados a su tarea.

En Uruguay, se ha escrito poco acerca de la relación entre el corrector de estilo y la lexicografía (Lucián y Bértola, 2014). Los estudios que se encuentran tratan el rol del corrector y su lugar en la cadena editorial: Esteves y Piccolini (2017); Esteves y Sagastizábal (2009); Oroño y Lucián (2014); Peveroni (2018), entre otros. Por esto, resulta importante realizar un estudio como el presente.

En este artículo, se reflexiona sobre los recursos lexicográficos con los que cuenta el corrector de estilo para facilitar y profesionalizar su trabajo, con la finalidad de aumentar la calidad de su intervención en los textos.

El presente artículo se organiza de la siguiente forma: en primer lugar, se describe el rol del corrector de estilo y se hace énfasis en la importancia de instrumentos de consulta lingüística y lexicográfica que orienten y legitimen las decisiones tomadas en las correcciones que realiza; en segundo lugar, se caracteriza el *Diccionario del Español del Uruguay* (DEU) como un instrumento de consulta para el corrector, en su función de marco de referencia para la variedad uruguaya de

español; en tercer lugar, se ilustra, con ejemplos, el uso del DEU en la corrección y, finalmente, se presentan algunas consideraciones finales. Cabe añadir que cada uno de los puntos tratados en el artículo puede ampliarse teóricamente, algo que, dada la extensión de este estudio, no es posible aquí.

## 2. Breve descripción del rol del corrector de estilo

En términos generales, la función del corrector de estilo consiste en corregir originales y pruebas de imprenta. Su metodología de trabajo parte de la situación comunicativa que motivó la escritura original y, en función de esas coordenadas espacio-temporales y culturales, lleva a cabo su corrección.

Cuando la situación comunicativa exige un registro formal, la variedad de lengua que se emplea es la estándar. Esta variedad está codificada en ortografías, gramáticas, diccionarios y manuales de estilo o de redacción, a los que el corrector recurre como marco de referencia. A su vez, cuando los parámetros de enunciación exigen una variedad no formal, coloquial o que busca desviarse de la norma estándar con fines estéticos, el marco de referencia de los instrumentos de codificación es esencial para decidir la intervención sobre el texto por parte del corrector.

El español presenta varios centros de estandarización lingüística, y eso da lugar a más de una variedad estándar de la lengua: el estándar rioplatense y el peninsular, por ejemplo. Por ende, cada corrector debe basarse en los instrumentos normativos propios del estándar de su región, a pesar de que son muchos los aspectos compartidos por todas las variedades estándares del español. En este sentido, el DEU, en tanto recoge el habla de Uruguay, constituye una herramienta fundamental para el corrector, entre otras.

La corrección lingüística se realiza sobre las siguientes áreas de la escritura: ortográfica, léxica, morfosintáctica y pragmática. El diccionario es una herramienta lexicográfica que, bien empleada,

puede ayudar a tomar decisiones respecto de todas estas áreas, como se ejemplifica más adelante.

Es importante considerar que el corrector es uno de los múltiples integrantes que tiene la cadena de actores en el proceso editorial, en la que participan también el autor, el editor, el diseñador, el distribuidor y, finalmente, el lector.

En síntesis, el corrector debe conocer y revisar la adecuada combinación de aspectos discursivos y lingüísticos en función del contexto, con el fin de garantizar la comunicación eficaz de las ideas contenidas en el texto original que será publicado.

### 3. Breve caracterización del DEU

Tradicionalmente, las obras académicas de consulta lingüística y lexicográfica (gramáticas, ortografías y diccionarios) son elaboradas en variedades de español diferentes a la del español de Uruguay, por lo general, en la variedad peninsular.

Como ya se ha señalado, los profesionales de la corrección no pueden desconocer la variedad de español en la que se enmarca su trabajo técnico. Por este motivo, es importante contar con herramientas que la describan y que le sirvan como marco de referencia. En este sentido, en este trabajo se opta por estudiar el DEU, dado que es el diccionario que recoge la variedad de español usada en la región.

El DEU fue elaborado y editado en el año 2011 por la Academia Nacional de Letras y, a pesar de que actualmente se está trabajando en su reedición, con el fin de actualizar aspectos teóricos y metodológicos, hasta la fecha es el único recurso lexicográfico de la variedad de español de Uruguay con el que cuenta el corrector de estilo.

Se trata de un diccionario destinado a una gran variedad de usuarios: público en general, estudiantes y especialistas. Es una obra de carácter contrastivo con respecto al español general o estándar, que se recoge, sin

marcas geográficas de uso, en el *Diccionario de la Lengua Española* (DLE), de la Real Academia Española (RAE). En su prólogo se aclara el amplio criterio de selección de entradas (voces y paremias del habla uruguaya contemporánea, algunas palabras desusadas en la actualidad, pero de relevancia en la literatura nacional y neologismos asentados en el uso) y su carácter descriptivo en relación con la información que proporciona.

En relación con la caracterización del DEU y de la variedad de español uruguaya, una selección bibliográfica básica puede ser la que sigue: Bertolotti y Coll (2004); González Zunini y Taibo (2016); Lucián y Da Rosa (2014).

#### 4. Procedimientos metodológicos

Este estudio es de tipo descriptivo. En él se analizan seis casos que servirán para ilustrar la función del DEU como instrumento de consulta lexicográfica en la tarea del corrector de estilo. Los términos de análisis son los siguientes: *aggiornado*, *fluo*, *living*, *orsai/orsái*, *pintarrajeada*, *wáter/inodoro*.

En el análisis de estas voces se emplea la siguiente metodología. En primer lugar, se presenta el ejemplo textual del original con la ortografía original de las obras de las que se extrajeron; en segundo lugar, se transcribe la entrada del DEU y del *Diccionario de la lengua española* (DLE) de la Real Academia Española (RAE), cuando la hay; en tercer lugar, se transcribe el fragmento intervenido por el corrector y, finalmente, se realizan observaciones respecto de cada caso. En las etapas uno y tres los ejemplos se destacan en negrita.

La inclusión del DLE se debe a que es el diccionario general de referencia para el español. Por este motivo, cuando el DEU no registra una entrada o cuando el autor opta por una grafía diferente a la registrada por el DEU, se toma como marco de referencia el DLE.

Todos los ejemplos, a excepción de *orsai/orsái*, son extraídos de textos literarios de la variedad de español de Uruguay, producidos y

corregidos durante 2015 y 2016. Para el caso de *orsai/orsái*, se toman como fuente dos artículos periodísticos de *La Diaria* (2014 y 2016).

Salvo *orsai/orsái*, que se reserva para el final por sus peculiaridades, los términos analizados están ordenados alfabéticamente. En todos los casos analizados se omiten los datos de los autores y de las obras en cuestión, dado que son irrelevantes para este trabajo.

## 5. El uso del DEU en la corrección: análisis de casos

### 5.1. «Agiornado»

Fragmentos de los textos originales:

Las flores son algo íntimo. Además, es una costumbre vieja. Cristina va a pensar que no estoy **agiornado** con los estilos modernos de cortejar a una muchacha.

En el DEU, se registra así:

*aggiornarse*. (del it. *aggiornare*). *prnl.* / *tr. esm.* Actualizarse *quien ejerce una profesión u oficio*. **V. estar en la pega.**

En el DLE no se registra.

Fragmento del texto intervenido por el corrector:

Las flores son algo íntimo. Además, es una costumbre vieja. Cristina va a pensar que no estoy **agiornado** con los estilos modernos de cortejar a una muchacha.

En primer lugar, cabe notar que el DEU registra esta voz en cursiva, lo que lleva a pensar que se trata de un extranjerismo crudo (volveremos a este aspecto en las consideraciones finales). No obstante, la palabra no se escribe con su grafía original (*aggiornarse*). Por ende, el DEU presenta una contradicción en sus criterios: por un lado, considera esta voz un

extranjerismo crudo mientras que, por otro, pretende una adaptación a las reglas ortográficas del español. Sin embargo, esta adaptación no refleja la pronunciación de los hablantes rioplatenses de esta palabra / ažiornarse/.

En segundo lugar, el DEU no da cuenta de la representación fonética de esta voz (ni de ninguna en su obra), por lo que el usuario no cuenta con información sobre su pronunciación. Entonces, ante este tratamiento por parte del DEU, el usuario se ve ante la duda de pronunciarla [ajornarse], por no tener la doble consonante, o de pronunciarla [ažiornarse], por ser la forma que se escucha en la oralidad y por el hecho de estar en itálica, lo que señala, en cierta manera, su pronunciación original.

En tercer lugar, es menester resaltar que, como mencionamos anteriormente, en la cadena de producción editorial el corrector es uno de los actores junto con, principalmente, el editor y el escritor. Por este motivo, en algunas ocasiones, las decisiones del corrector son vedadas o mediadas. Tal es el caso de este ejemplo, en el que el corrector quiso optar por el extranjerismo crudo *aggiornado* pero el editor determinó que la decisión fuera otra: *agiornado*, con las dudas de pronunciación que esto acarrea.

## 5.2. «Fluo»

Fragmento del texto original:

Ya en el Hospital Militar, acostado en un colchón forrado de plástico, con pañales, rodeado de máquinas con pantallas titilantes y zigzagueantes de colores fluo, el doctor en jefe le explicó que el suyo no era el primer caso de ese tipo y que su salud general estaba en óptimo estado para su edad.

Registro de la palabra en el DEU:

flúo. *Referido a un color*: intenso y luminoso. *Tb.* flúor.

En el DLE no aparece.

Fragmento del texto intervenido por el corrector:

Ya en el Hospital Militar, acostado en un colchón forrado de plástico, con pañales, rodeado de máquinas con pantallas titilantes y zigzagueantes de colores **flúo**, el doctor en jefe le explicó que el suyo no era el primer caso de ese tipo y que su salud general estaba en óptimo estado para su edad.

En este caso, el registro de esta palabra en el DEU legitima el uso que de ella se hace en el español del Uruguay y le permite al corrector intervenir el texto con un respaldo académico, dado que la opción del autor no está registrada.

### 5.3. «Living»

Fragmentos de los textos originales:

[...] y escribo como un bobo escribe en las paredes del **living**, y en los zócalos del living, en el techo, lleno de sonido y de furia, un cuento idiota, que no significa nada, etc., etc. Faulkner, sí, Marlowe, ruido y furor, etc., etc.

Registro de esta palabra en el DEU:

*living*. (Voz ingl.). *m.* En una casa: sala de recibo. // *living comedor*. *m.* Ambiente único que se utiliza indistintamente como sala y comedor.

Registro de estas palabras en el DLE:

*living*. *Acort. del ingl. living-room*. *m.* Cuarto de estar.

Fragmento del texto intervenido por el corrector:

[...] y escribo como un bobo escribe en las paredes del **living**, y en los zócalos del living, en el techo, lleno de sonido y de furia, un cuento

idiota, que no significa nada, etc., etc. Faulkner, sí, Marlowe, ruido y furor, etc., etc.

En este caso, el corrector optó por mantener la grafía del original, en redonda. Cabe notar, no obstante, que tanto el DEU como el DLE registran esta voz en itálica, es decir, como un extranjerismo crudo. La decisión fue tomada en función de los parámetros de enunciación: se trata de una pieza que está totalmente incorporada a nuestro lexicón, como lo evidencia la decisión del autor. Escribirla en cursiva desviaría la atención del contenido hacia la forma en un texto que no busca eso, al menos en este caso.

Esta decisión, a su vez, está respaldada por la *Ortografía de la lengua española* (RAE, 2010: 603).

En el apartado «Extranjerismos adaptados» se explica que en algunos casos «se mantiene la grafía originaria sin cambios o con leves modificaciones, y es la pronunciación de los hispanohablantes la que se acomoda a dicha grafía, aunque al hacerlo se aparte de la pronunciación original de la voz extranjera». Más adelante agrega:

los extranjerismos de uso corriente en español que se han adaptado a nuestra lengua y no plantean, por ello, problemas de inadecuación entre su grafía y su pronunciación según nuestras convenciones ortográficas, se consideran palabras españolas a todos los efectos y, por tanto, no necesitan marcarse en modo alguno (idem: 604).

En síntesis, se puede observar que el criterio adoptado por ambos diccionarios no refleja lo propuesto por la *Ortografía* de la RAE.

#### 5.4. «Pintarrajeada»

Fragmento del texto original:

Miré a una de ellas, gorda y **pintarrajeada**, y bruscamente su cuerpo empezó a cambiar: a cada segundo, más delgada y alta, más sugerente y

atractiva; lo único que no cambió fue la mirada lasciva y maligna con que esa puta de mierda había nacido.

Esta palabra no está registrada en el DEU.

Registro de la palabra en el DLE:

**pintarraजार** 1. tr. coloq. Pintar sin arte, de uno o varios colores, algo. *El niño pintarrajó la pared.* 2. tr. coloq. Pintar o maquillar en exceso a alguien, o una parte de su cuerpo. U. t. c. prnl.

**pintarrajar** 1. tr. coloq. **pintarraजार.**

En este caso, antes de intervenir el texto, se opta por realizar una búsqueda en Google para Uruguay (site:.uy pinturrajada), dado que, como hablantes nativos del español rioplatense se conoce el uso de la voz *pinturraजार*. A partir de esta búsqueda, se obtienen ejemplos como los siguientes:

q pongan la misma fuerza en luchar contra las columnas pintadas de toda la ciudad con boludeces polititicas y pasacalles y pintadas etc... mvd esta toda **pinturrajada** (*Montevideo Portal*, versión móvil 3/09/2008. Consultado el 31/06/2016)

Sol, Sofi y Luchi, los tres nombres **pinturrajados** por otras tantas adolescentes en los baños de Plaza Artigas. Las autoras de la **pinturrajada** con aerosol fueron detenidas, pero no sabemos qué pena se les aplicó (*El Pueblo*, 14/2/2015. Consultado el 31/06/2016).

La búsqueda permitió constatar que la opción *pinturraजार/pinturrajado, -a* es usada en nuestra variedad de español. Sin embargo, dado que en el DEU esta variante tampoco está registrada, se opta por respetar la grafía original del autor, avalada por el DLE.

Fragmento del texto intervenido por el corrector:

Miré a una de ellas, gorda y **pinturrajada**, y bruscamente su cuerpo empezó a cambiar: a cada segundo, más delgada y alta, más sugerente y

atractiva; lo único que no cambió fue la mirada lasciva y maligna con que esa puta de mierda había nacido.

### 5.5. «Wáter/inodoro»

Fragmentos de los textos originales:

- a. Soy lo que se esconde, lo vergonzoso, el ruido de la cisterna, del **wáter**, el loco en el altillo, el aborto enterrado en el sótano, lo que se trata de olvidar, el leproso, el sidoso, el jorobado, el monstruo, el idiota, la mierda.
- b. Un día como tantos, en un colegio secundario norteamericano, un muchacho caminaba un tanto apurado por uno de los largos pasillos de la institución, rumbo al baño para hacer sus necesidades. Como no le gustaba usar los mingitorios, entró a uno de los cuatro gabinetes que había en el lugar para utilizar el **inodoro**.

Registro de estas palabras en el DEU:

**wáter**. (Del ing. *water closet*). *m.* Aparato sanitario para orinar y evacuar el vientre, provisto de un sifón que evita los malos olores. **V.** °baño social; licencia; *pipiroom*; °servicios higiénicos; °taza turca. **♦** inodoro; trono; watercló.

**watercló**. (Del ing. *water closet*). *m.* **wáter**.

**inodoro**. *m. esm.* **wáter**.

Registro de estas palabras en el DLE:

**váter**. *Del ingl. water-closet*. 1. *m.* **inodoro**. 2. *m.* cuarto de baño.

**inodoro**,**a**. *Del lat. inodōrus*. 2. *m.* Aparato sanitario para evacuar los excrementos y la orina, provisto de un sifón que evita los malos olores.

Fragmento del texto intervenido por el corrector:

- a. Soy lo que se esconde, lo vergonzoso, el ruido de la cisterna, del **wáter**, el loco en el altillo, el aborto enterrado en el sótano, lo que se trata de olvidar, el leproso, el sidoso, el jorobado, el monstruo, el idiota, la mierda.
- b. Un día como tantos, en un colegio secundario norteamericano, un muchacho caminaba un tanto apurado por uno de los largos pasillos de la institución, rumbo al baño para hacer sus necesidades. Como no le gustaba usar los mingitorios, entró a uno de los cuatro gabinetes que había en el lugar para utilizar el **inodoro**.

En ambos casos, *a* y *b*, se respetó la grafía original, respaldada por el DEU. En el caso *b*, particularmente, fue determinante para la opción del corrector la marca sociolingüística, relacionada con los «estilos lingüísticos: palabras y expresiones propias de un estilo formal, esmerado o de un estilo coloquial, espontáneo» (Academia Nacional de Letras, 2011: 21), dado que, como puede observarse en el ejemplo *b*, el contexto discursivo en el que aparece esta voz es *esmerado*. En síntesis, las decisiones del corrector para ambos casos se ven respaldadas por el DEU.

### 5.6. Un caso particular: «orsai/orsái»

Fragmentos de los textos originales:

- a. El offside y el orsái (*La Diaria* 30/6/2014).
- b. En orsai  
En Organizaciones sociales recurrirán al TCA por fallo de la de Ursec a favor de Tenfield, porque «afecta el derecho de la audiencia» (*La Diaria* 12/02/16).

Registro de estas palabras en el DEU:

**orsai** u **orsái**. (Del ingl. *off side*, fuera de lugar). *m.* °posición adelantada.  
// **en orsai** u **órsai**. *loc. adv. urb. esp.* En falta o en situación comprometida.

¶ *Uso:* Se emplea preferentemente con los verbos *agarrar*, *dejar*, *estar* o *quedar*.

Registro de estas palabras en el DLE:

*órsay* Del ingl. *offside*. 1. m. Dep. fuera de juego.

En el DEU se opta por registrar la palabra grave con *i* latina (*orsai*), de acuerdo con las reglas de acentuación de palabras en español (grave terminada en vocal). A su vez, esta voz aparece en alternancia con su versión aguda: *orsái*. En este caso, si bien cumple con las reglas de acentuación de palabras del español (aguda terminada en vocal), se puede observar que se incurre en una asistematización ortográfica, dado que en español las palabras terminadas en [i] no acentuada se escriben con el grafema <y>. De haber seguido esta regla, la palabra aguda *orsay* debería escribirse sin tilde (aguda terminada en consonante, como *estoy*, *convoy*, *virrey*, etc.).

En el DLE, se puede observar que la voz se registra de acuerdo con las normas ortográficas del español. Este diccionario solo registra la voz grave.

Cabe mencionar que el DEU registra, además, una variante ortográfica en una de las remisiones del lema, más precisamente, en la locución adverbial *en orsai u órsai*. Como se puede observar, en primer lugar, la voz *órsai* no está registrada como lema. En segundo lugar, esta voz no debería llevar tilde por ser una palabra grave terminada en vocal. Finalmente, por lo dicho, se debería haber optado por la escritura con el grafema <y>: *órsay*.

Esta falta de sistematicidad no colabora con el trabajo del corrector. Asimismo, como se observa a partir del ejemplo *a*, la opción del DEU ayuda a generalizar una desviación de las normas ortográficas del español: *orsái* en lugar de *orsay*. (Repárese en que la fecha de los ejemplos es posterior a la publicación del DEU.)

## 6. Consideraciones finales

A partir de la aplicación del DEU a la corrección de estilo, observada en los ejemplos, se identifican los siguientes casos: 1. legitimación de voces propias de la variedad de español de Uruguay, 2. omisión de voces de la variedad del español de Uruguay y 3. ambigüedad en el tratamiento de extranjerismos. El primer caso incluye las voces *flúo* y *wáter/inodoro*. Como se desprende del análisis de los ejemplos textuales, el DEU constituye una herramienta de legitimación que le sirve al corrector como marco de referencia de su intervención. El segundo caso incluye la voz *pintarrajear*. Dado que el DEU omite la variante extendida en la variedad del español coloquial del Uruguay *pinturrajear*, el corrector respeta la opción del autor, avalada por el DLE. El tercer caso incluye los extranjerismos *living*, *agiornado* y *orsai/orsái*. Cabe mencionar, en primer lugar, que el DEU no explicita el tratamiento de los extranjerismos en relación con su tipografía. En el apartado «Lematización» (Academia Nacional de Letras, 2011: 18) se lee al respecto:

Los artículos están encabezados por la palabra que definen, llamada lema o entrada, impresa en negrita, con letra redonda o cursiva, a excepción de las unidades pluriverbales compuestas total o parcialmente por términos extranjeros, que inician el artículo con su forma plena y no con uno de sus términos (*a full*, *avant première*, *bouquet garni*, *new hampshire*, *baby silla*).

Asimismo, en la «Introducción» (ídem, 2011: 17) se sostiene, en relación con las voces incluidas en el DEU, que «se registrarán préstamos de lenguas autóctonas de América (*butiá*, *chinchulín*, *gualicho*, *tacuara*) o de otras lenguas (*biscuit*, *feijoada*, *happy hour*, *strudel*, *wok*)».

Como se desprende de las citas, el usuario del DEU debe deducir, a partir de la tipografía de los ejemplos, que los préstamos de palabras no autóctonas de América se escriben en itálica, mientras que los americanismos, en redonda. Esta falta de explicitud en el tratamiento de los préstamos no da cuenta del caso de *living*, que, si bien se trata de

un préstamo no autóctono de América, es una voz incorporada al lexicón del español rioplatense. Esto se justifica, además, por el hecho de que el DEU registra esta voz, al igual que lo hace el DLE, pero con un matiz de significado propio de esta variedad de español. En estos casos, como fue señalado anteriormente, en la *Ortografía de la lengua española* se propone la escritura en redonda.

Por otro lado, la ambigüedad también se constata en el caso de *agiornarse*, que se escribe como un extranjerismo crudo, en itálica, pero está castellanizada y sin una marca fonética. Por último, el caso de *orsai/orsái* demuestra la misma ambigüedad que para el caso anterior, con el agregado de la falta de sistematización ortográfica. De lo dicho anteriormente, se puede concluir que el DEU no fue de utilidad para el desempeño del corrector en estos casos.

Para finalizar, cabe señalar que este trabajo constituye solo un punto de partida en la reflexión sobre el DEU como herramienta para el corrector de estilo. Huelga decir, pues, que la sistematización que aquí se propone a partir de los ejemplos analizados se podrá ir expandiendo con nuevas voces para los tres casos propuestos en las consideraciones finales: 1. legitimación de voces propias de la variedad de español de Uruguay; 2. omisión de voces de la variedad del español de Uruguay; 3. ambigüedad en el tratamiento de extranjerismos. Tampoco se descarta la posibilidad de que surjan nuevas situaciones que no estén contempladas en los casos aquí analizados.

Se espera que el procedimiento seguido en este estudio pueda aplicarse a otras situaciones de corrección de textos en diferentes variedades de español, con las adaptaciones que cada nuevo parámetro requiera. Se considera relevante que existan espacios de reflexión en torno a la labor del corrector y a los instrumentos de consulta lingüística y lexicográfica que su tarea requiere, en tanto profesional de la lengua.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS (2011). *Diccionario del español del Uruguay*. Montevideo: Banda Oriental.
- BÉRTOLA, C. y LUCIÁN, E. (2014). Recursos lexicográficos del corrector de estilo en pasantías y proyectos de extensión e investigación universitarios. En *Actas del Tercer congreso internacional correctores textos en español*. Madrid: Unico.
- BERTOLOTTI, V. y COLL, M. (2004). Apuntes sobre el español en el Uruguay: historia y rasgos caracterizadores. *Revista de ciencias sociales y humanidades*, 14, 31-40. Recuperado de: <http://www.historiadelaslenguasenuruguay.edu.uy/143/descargar.html>
- ESTEVEZ, F. y PICCOLINI, P. (comps.) (2017). *La edición de libros en tiempos de cambio*. Ciudad de México: Paidós.
- ESTEVEZ, F. y SAGASTIZÁBAL, L. (comps.) (2009). *El mundo de la edición de libros*. Buenos Aires: Paidós.
- GARCÍA, M. y ESTRADA, A. (2006). ¿Corrector o corruptor? Saberes y competencias del corrector de estilo. *Páginas de Guarda*, 1, 26-40. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2014997>
- GONZÁLEZ ZUNINI, M. y TAIBO, M. (2014). Marcas gramaticales en el *Diccionario del español del Uruguay*: el tratamiento de los verbos pronominales. En *Actas del IX Seminario sobre lexicología y lexicografía del español y portugués americanos*. Montevideo: Academia Nacional de Letras y Udelar.
- LUCIÁN, E. y DA ROSA, J. J. (2014). Investigación etimológica en el Diccionario del español del Uruguay. En Martos, M. y Lovón, M. *Léxico, ideología y diccionario* (pp. 315-336).

Lima: Institución Peruana de Promoción Educativa y Cultural.

OROÑO, M. y LUCIÁN, E. (2014). Reflexiones en torno a la producción y corrección de textos para su publicación en ámbitos académicos. *Sincronía-Diacrónica. Sociedad de Profesores de Español del Uruguay*. Montevideo: Speu.

PEVERONI, R. (5 de octubre de 2018). A diez años de la creación de la Tecnicatura Universitaria en Corrección de Estilo. *La Diaria*. Recuperado de: <https://ladiaria.com.uy/articulo/2018/10/a-diez-anos-de-la-creacion-de-la-tecnatura-universitaria-en-correccion-de-estilo/>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2014). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2014). *Ortografía de lengua española*. Madrid: Espasa.

LA (IN)TRASCENDENCIA DEL AMOR: UN ANÁLISIS  
DE LA TELESERIE *QUÉ VIDA MÁS TRISTE*

THE (IN) TRASCENDENCE OF LOVE: AN ANALYSIS  
OF THE TELESERIE *WHAT A SAD LIFE*

Álvaro Domingo Acevedo Zárate  
Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas

*Para Ariel,  
el grande*

*Resumen:*

Esta investigación tiene por objetivo indagar acerca de cuál es la función que se le atribuye al amor en la construcción de la identidad de un sujeto cínico a través del análisis del diálogo y el lenguaje corporal. Para ello, se analiza la serie española *Qué vida más triste*, producción audiovisual que se transmitió, primero, por la plataforma de videos YouTube y, luego, por televisión entre los años 2005 y 2010. Esta serie es analizada a la luz de los planteamientos filosóficos de Peter Sloterdijk, Alain Badiou y Slavoj Žižek, así como la teoría psicoanalítica de Jacques Lacan. Las conclusiones a las que se llegan nos muestran que la serie plantea que el sujeto cínico, para serlo, debe renunciar a un encuentro «real» con el otro, dado que vive ensimismado en la búsqueda de su propio goce y ve a las demás personas como meros instrumentos. Sin embargo, la serie también



<https://doi.org/10.46744/bapl.201901.003>

e-ISSN: 2708-2644

plantea que hay una manera de romper con el aislamiento del sujeto cínico: el amor. Pero un amor vivido como lo que el filósofo francés Alain Badiou llama «un proceso de verdad», pues si se vive de otra manera, el amor pierde toda su potencia liberadora y se convierte en un mero simulacro que no hace sino reafirmar al sujeto en su cinismo y, por ende, en su aislamiento.

*Abstract:*

This research aims to inquire about the role attributed to love in the construction of the identity of a cynical subject through the analysis of dialogue and body language. For this, the Spanish series *What a sad life* is analyzed, an audiovisual production that was transmitted, first, by the YouTube video platform and then by television between 2005 and 2010. This series is analyzed in the light of the philosophical approaches of Peter Sloterdijk, Alain Badiou and Slavoj Žižek, as well as the psychoanalytic theory of Jacques Lacan. The conclusions that are reached show us that the series states that the cynical subject, to be one, must give up a «real» encounter with the other, since he lives in self-absorption in search of his own enjoyment and he sees other people as mere instruments. However, the series also states that there is a way to break the isolation of the cynical subject: love. But a love lived as what the French philosopher Alain Badiou calls «a process of truth», because if it is lived differently, love loses all its liberating power and becomes a mere simulation that only reaffirms the subject in his cynicism and, therefore, in his isolation.

*Palabras clave:* cinismo, amor, psicoanálisis, lenguaje, cuerpo.

*Key words:* cynicism, love, psychoanalysis, language, body.

Fecha de recepción: 28/03/2019

Fecha de aceptación: 31/05/2019

## 1. Introducción

*Qué vida más triste* (en adelante, QVMT) fue una serie española que se transmitió por internet, primero, y por televisión, después, en el lapso que va de los años 2005 al 2010. Fue creada, escrita y dirigida por Rubén Ontiveros, y protagonizada por Borja Pérez y Joseba Caballero.

La serie narra la historia de Borja Pérez, un gruista de 30 años de edad, que vive en la ciudad de Basauri (localidad de Vizcaya, País Vasco, España). «Borja representa un poco de todos nosotros, es un perdedor al uso, con el que todos en algún momento nos podemos sentir identificados», dice Rubén Ontiveros en una entrevista al portal Ionlitio. Así pues, este «perdedor al uso» divide su tiempo libre entre su novia, Nuria Herrera, y su mejor amigo, Joseba Caballero (a estos personajes, habría que agregar al propio Rubén Ontiveros, quien, dentro de la serie, es presentado como un amigo más de Borja, aunque con el tiempo va cobrando más importancia). A lo largo de la serie transitarán otros personajes, algunos con más protagonismo que otros, pero serán estos cuatro los que se mantendrán constantes en todas las temporadas.

El objetivo del presente trabajo es visibilizar, a través del análisis del diálogo y el lenguaje corporal, las distintas maneras en que la serie presenta al protagonista como un sujeto desprotegido e impotente frente al cinismo contemporáneo, que lo aprisiona y asfixia. No obstante, también se visibiliza la trascendencia del amor como vía para evitar el extravío del sujeto en el cinismo.

Para poder comenzar el análisis, este trabajo parte de una breve introducción a la serie. Posteriormente, se aborda el análisis de la serie a partir de los planteamientos que los filósofos como Peter Sloterdijk y Slavoj Žižek han hecho sobre el cinismo, prestando especial atención al segundo por el uso que hace del psicoanálisis lacaniano, ya que esta es una herramienta teórica muy útil para comprender la situación y las posibilidades del sujeto frente al cinismo contemporáneo. Finalmente, se discute el papel que se le otorga al amor en la serie; para ello, me sirvo de las ideas del filósofo Alain Badiou.

## 2. Los diálogos en *Qué vida más triste*

Según ha manifestado el creador de QVMT, la serie nació con la intención de «mostrar las reflexiones [de] un domingo [...] de resaca de alguien [...] normal» (Ionlito, 2011), siguiendo el modelo de los miles de videoblogs que se encuentran en internet, en los que usuarios de todas partes del mundo se sientan frente a una cámara a contar lo que les ha sucedido recientemente para luego publicar estos videos en algún portal, en donde podrán ser vistos por quien así lo desee. Por esta razón, desde los primeros capítulos de la primera temporada, QVMT se planteó como un «relato verídico», es decir, una especie de diario personal en el que el protagonista publicaba, cada domingo, un breve video (de alrededor de tres minutos o menos) en el que narraba o reflexionaba acerca de lo que le había ocurrido durante la semana. A esta pretensión de veracidad se debe el hecho de que todos los actores de las primeras temporadas mantuvieran sus nombres (y ocupaciones, pues ninguno era actor profesional) verdaderos dentro de la serie.

Sin embargo, a diferencia de la mayoría de los videoblogs que se encuentran en internet, Borja Pérez no se limitaba a grabarse a sí mismo hablando frente a la cámara, sino que intercalaba su relato con imágenes que nos mostraban algunos pasajes de lo que nos iba contando. Es decir, se pretendía convencernos de que, en su intención de contarnos lo que le sucedió durante la semana, Borja ocultaba cámaras en su casa para poder filmarse con Joseba o Nuria y luego incluía esas imágenes en su relato dominical. A este respecto, dice Ontiveros: «La verdad es que en unos primeros episodios sí me planteé la idea de que todo pareciera que lo grababa con cámara oculta Borja... pero la verdad es que no tenía mucho sentido, y creo que quedaba confuso» (Ionlito, 2011).

La intención de hacer pasar por real el videoblog duró muy poco y, tras abandonar la pretensión de veracidad y asumirse abiertamente como una serie de ficción, QVMT ganó mucho en libertad creativa, los guiones se hicieron más arriesgados, se introdujeron más personajes y se complicaron las tramas. La estructura del videoblog, no obstante, se

mantuvo; es decir, a lo largo de los cinco años que duró la serie, todos los capítulos empezaron igual, con Borja sentado sobre su cama contándole a una cámara fija lo que le había sucedido en la última semana; esta narración iba acompañada de imágenes que nos mostraban lo que Borja iba narrando o comentando.

Si bien la serie hizo su ingreso a la televisión sin hacer mayores cambios a nivel formal, con el paso del tiempo fue claro que perdió algo de la frescura que la caracterizó en internet (algo que mencionan los propios protagonistas en el capítulo «Internet era mejor») y terminó convirtiéndose en una especie de comedia de situaciones, con cameos de famosos, parodias de películas y un *happy end* en el último capítulo de la serie.

QVMT llegó a su final, quizás, debido precisamente a que la serie se terminó convirtiendo en una comedia de situaciones: el canal de televisión La Sexta transmitía los capítulos sin respetar ningún orden, intercalando indistintamente capítulos pasados con nuevos; esto hizo que el hilo narrativo se rompa y los personajes terminen estancados. La serie se volvió repetitiva y se quedó sin muchas posibilidades de sobrevivir en la televisión.

Esta serie resulta particularmente interesante por la evolución que experimentó a lo largo de sus cinco años y por la manera en que esa evolución tuvo un impacto en los cambios que sufre la personalidad del protagonista: Borja Pérez. Por ello, el presente texto parte de la hipótesis de que la serie muestra el padecimiento, la rebeldía y la caída del protagonista frente al cinismo, que lo va aprisionando hasta oprimirlo completamente y terminar acogándolo en su seno. No obstante, esta opresión solo puede darse si el sujeto renuncia a su deseo, a lo más verdadero que hay en él. El título de la serie, entonces, puede leerse como una alusión a lo lamentable que resulta renunciar al deseo propio y convertirse en un sujeto cínico: ¡qué vida más triste es la que está condenada al cinismo! Sin embargo, la serie plantea también una salida al cinismo: el amor.

Recordemos que, originalmente, el cinismo fue una escuela filosófica que predicaba la independencia del hombre frente al riesgo de la alienación intrínseca a la sociedad. Se justificaba, por lo tanto, violar

algunas reglas y normas sociales con el fin de evitar dicha alienación. Sin embargo, en la actualidad, la Real Academia de la Lengua, en su edición electrónica, define cinismo como «desvergüenza en el mentir o en la defensa y práctica de acciones o doctrinas vituperables». Esta definición, en tanto no hace alusión alguna a los fines que pudieran estar detrás de estas acciones o doctrinas «vituperables», se acerca a lo que se conoce como el *cinismo contemporáneo* o *posmoderno*. Para poder establecer de manera más clara la distinción entre el cinismo antiguo y el posmoderno, podemos apelar a la descripción que hace Slavoj Žižek del «héroe» y del «canalla»:

el canalla es inmoral (viola las normas morales) y no ético (no persigue el deseo sino los placeres y los beneficios, y por eso carece de todo principio firme) [...] el héroe es inmoral, pero ético, es decir, viola (o más bien, suspende la validez de) las normas morales explícitas existentes en nombre de una ética superior de la vida, la Necesidad histórica, por ejemplo (2003:108)

Entonces, si aplicamos estas categorías a los dos tipos de cinismos, tenemos que el antiguo cinismo encaja en lo que Žižek calificaría como «heroico», en la medida en que todavía se cree en algún tipo de fin último al que vale la pena aspirar. Por otro lado, el cínico posmoderno, en tanto ha perdido la fe en cualquier tipo de fin último o ideal y se ha entregado al mandato de gozar más allá de cualquier norma moral, es un canalla. Esta persecución de un goce ilimitado y constante es una quimera, e implica renunciar a entablar vínculos verdaderos con los otros y con el propio deseo.

Borja Pérez, protagonista de la serie QVMT, encaja perfectamente en esta definición; es un sujeto que persigue su propio goce y, en la búsqueda de este, se va quedando solo.

### 3. Metodología

Para iniciar el análisis de QVMT, este texto se centra en la evolución de la personalidad del protagonista a lo largo de las siete temporadas que

tuvo la serie durante los cinco años que duró. Es en esa evolución en donde se ve cómo la serie muestra a Borja Pérez empezar rebelde ante la hipocresía y el cinismo que lo rodea para luego mostrarnos su resignado sometimiento, que es presentado como la consecuencia lógica de la inutilidad de su lucha inicial y su posterior derrota. Finalmente, se aborda el aislamiento en el que vive Borja Pérez. Aislamiento que es consecuencia directa de su cinismo, que le impide crear vínculos duraderos o profundos con la gente que lo rodea, en especial con Nuria, su novia. Su entrega al cinismo hace que sea incapaz de ver en el encuentro amoroso un acontecimiento que le permita reconstituir su subjetividad para poder huir del cinismo que lo aprisiona. También, se muestra cómo el deseo puede proteger al protagonista del goce que encuentra en el cinismo.

#### 4. Análisis

Como ya se señaló, el personaje protagonista de la serie se llama Borja Pérez, maneja una grúa en una empresa constructora, vive con sus padres y, cada domingo, en su habitación, se sienta frente a su cámara y narra en breves minutos lo más resaltante que le ha sucedido durante la semana. Por otro lado, el actor que hace el papel de Borja Pérez en la serie, también se llama Borja Pérez, no es un actor profesional, sino que trabaja manejando una grúa en una empresa constructora, vive con sus padres y, según ha dicho Rubén Ontiveros, la serie se graba siempre en su habitación (Ionlito, 2011). Tal como se planteó en la introducción, el hecho de que actor y personaje compartan la misma biografía es producto del deseo del creador de la serie de hacer pasar QVMT por un videoblog verídico. Sin embargo, las semejanzas entre realidad y ficción se prestan, primero, al juego de borrar los límites entre ellas y, después, al de plantear dos mundos dentro de la serie: el mundo «ficticio» del Borja personaje y el mundo «real» del Borja actor.

Este juego se va consolidando durante la primera temporada y, al iniciarse la segunda, se nos plantea una clara división entre el mundo ficcional y el mundo real. La separación entre el mundo ficticio del que llamo «Borja personaje» y el mundo real del que llamo «Borja

actor» será bastante evidente en los diálogos entre estos. Por un lado, vemos al primero inmerso en su trabajo como operador de una grúa, a sus amigos y a su novia; por otro lado, vemos, en algunos capítulos, al Borja actor mientras planea los episodios en los que representará al Borja personaje, comenta el guión con Rubén Ontiveros e, incluso, discute con este la pertinencia de alguna frase o comentario. Sin embargo, la presencia de Borja actor es muy escasa (podríamos decir, incluso, excepcional), pues aparece muy brevemente y solo al inicio de algunos capítulos. Entonces, para el inicio de la segunda temporada tenemos dos entidades bien diferenciadas: el Borja actor, por un lado, y el Borja personaje, por el otro. El primero estaría fuera de la ficción y el otro, dentro. El papel de este último es, entonces, romper con la construcción ficcional, interrumpir el discurso y reflexionar sobre él; de ahí que esta distinción nos lleve a juegos «metatextuales».

QVMT se vale de estos juegos metatextuales para mostrarnos lo inútil que resulta luchar contra el cinismo. Esto lo podemos ver en los diálogos del protagonista y su novia Nuria durante el cuarto capítulo de la primera temporada, por ejemplo. Este episodio se inicia con Borja quien cuenta, sin ocultar su satisfacción, que la noche anterior estuvo en una fiesta llena de excesos: «¡Qué fiesta!... borrachera... vomitando... perdí el móvil, arrastrándome por el suelo, me pisaron en la discoteca... ¡Qué fiesta!... y que mal estoy ahora con la cabeza, no la siento, ¡Qué resaca!». Luego de darnos algunos detalles más, se pregunta qué hacer. Tras una breve reflexión, decide llamar a Nuria, pues «para eso están los domingos, para eso están las novias»; evidentemente, ella no estuvo en la fiesta.

Cuando llega a la casa de Borja, este la invita a ver una película de acción de Steven Segal; ante la negativa de Nuria a verla, Borja le propone ir directamente al sexo. Nuria, enfurecida, se va y deja a Borja solo en su cuarto. Luego, él nos dice, resignado, que va a tener que leer un poco y después irse a dormir. Los diálogos de este capítulo son muy útiles para empezar a delinear la personalidad del personaje de la serie, no solo en relación a su condición de sujeto desprotegido frente al imperativo del goce, sino también frente a un empuje narcisista: Borja

en ningún momento muestra interés alguno por el otro, pretende usar a Nuria como si fuese un objeto y podríamos decir, incluso, que entre Borja y Nuria no hay, propiamente, una relación, pues solo ve en ella un medio para satisfacer sus deseos egoístas. Pero podríamos dar un paso más y decir que Borja no es un cínico cualquiera, sino que es un canalla:

El cínico es el que niega la existencia del gran Otro, el que no cree en el deber-ser colectivo ni en la posibilidad o en la necesidad de su vigencia. El canalla, por su parte, es una especie entre la familia de los cínicos que finge la identificación con el ideal para hacer prosperar sus propios intereses. (Ubilluz, 2006: 41)

A través de los diálogos del undécimo capítulo de la primera temporada, vemos que Borja le pide a Nuria explicaciones y detalles de su infidelidad (de la que nos habíamos enterado en el capítulo anterior). Tras oír a Nuria, él le dice «Yo sé perdonar», pero inmediatamente vemos al Borja narrador, es decir, al que nos va contando todo, sentado, decir desde su cama: «¡Perdonar ni una mierda! ¡Aquí va a haber sexo oral todos los días!». Luego volvemos a la escena en que están Borja y Nuria conversando, él le dice que la perdona pero aun así ella no acepta volver con él. «Esto no va a funcionar», le anuncia ella y se levanta para retirarse; Borja la toma del brazo y le dice: «Y un último de despedida ¿o algo?». Evidentemente, se refiere a una última relación sexual, lo cual enfurece a Nuria, quien se marcha gritándole.

Este capítulo me permite plantear dos puntos: el primero es que Borja es un canalla, en el sentido planteado tanto por Žižek como por Ubilluz, pues miente, manipula, finge ser un sujeto noble para luego poder chantajear sentimentalmente a su novia, y todo para obtener un goce narcisista que no ve en el otro más que un medio. El segundo punto que los diálogos de este capítulo permiten visibilizar es la contradicción entre el «hacer» y el «decir». Si habíamos hecho una división entre el Borja actor y el Borja personaje, ahora debemos dividir a este último en dos: el «Borja narrador» y el «Borja protagonista». Es decir, entre el Borja que, los domingos, sentado en su cama, nos cuenta las cosas que le han sucedido durante la semana y el Borja al que vemos participando

activamente en los hechos que se nos narran. Muchas veces, mientras el Borja narrador nos dice una cosa, vemos al Borja protagonista haciendo otra. Esto es algo que vemos a lo largo de toda la serie y que se va acentuando hacia las temporadas finales. Observamos capítulos en los que el Borja narrador se presenta como un sujeto digno y honesto, para luego ver al Borja protagonista, quien hace todo lo contrario de lo que se nos dijo, o viceversa: vemos al Borja protagonista actuando de manera correcta y honesta (siempre obligado por las circunstancias) y luego al Borja narrador, quien se burla de sí mismo o insulta a quienes lo llevaron a actuar de esa manera y da a entender que su intención, oculta tras su aparente honestidad, era otra.

En el vigésimo capítulo de la primera temporada, por ejemplo, vemos al Borja protagonista observando una película con Laura, la joven con la que ha empezado a salir para intentar olvidar a Nuria, pero a mitad de la película recibe una llamada y Borja tiene un breve diálogo con Nuria, en el que ella lo invita a reunirse y él acepta inmediatamente. El Borja narrador señala que aunque Laura no ha escuchado su conversación, va a querer preguntarle con quién ha hablado, y dice: «Laura es muy lista y va a querer pillarme, pero a mí no me pilla nadie, ni Dios... antes que me pille, yo con la verdad por delante, se lo cuento». Inmediatamente después, vemos al Borja protagonista contándole a Laura que era Joseba quien lo llamó para devolverle un videojuego de la *play station*. Esta mentira acarrea otras más y al final del capítulo queda al descubierto ante Laura. Propongo entender esta división del Borja personaje a partir de lo que plantea Gonzalo Portocarrero acerca del cínico:

La figura del cínico es contemporánea, corresponde a una sociedad individualista y secularizada en la que el mandato a pasarlo bien es el más prominente. Pero lo contemporáneo no excluye al pasado sino que se enraza en él. La organización de la subjetividad es un fenómeno que tiene que ser pensado desde la larga duración. Es decir, es casi imposible evadir los ideales de ¡haz el bien! y ¡trabaja! El primero propio del cristianismo, y seguro de todas las religiones; el segundo característico de la tradición protestante. (2010: 250)

Entonces, la escisión entre el «hacer» y el «decir» sería este fluctuar entre dos mandatos que atormentan a Borja y que lo llevan a mentirnos a nosotros, los espectadores de su videoblog, a pesar de que sabe que su mentira no tiene ningún sentido, pues, inmediatamente después de oírla, veremos lo que realmente sucedió. Esta es la razón por la que considero que el Borja narrador no es un sujeto canalla, pues si un canalla es alguien que finge la identificación con el ideal para obtener algún beneficio, ¿qué beneficio podría obtener Borja de elaborar una mentira cuyo efecto solo durará unos pocos segundos antes de quedar al descubierto? Antes de continuar, dejémoslo claro: el Borja protagonista miente porque es un sujeto canalla que se valdrá de cualquier argucia para conseguir su beneficio narcisista.

Por otro lado, el Borja narrador miente porque se encuentra atormentado entre dos mandatos y no sabe exactamente qué es lo que quieren los otros de él. En este caso, nosotros. ¿Queremos verlo gozando en una fiesta hasta terminar arrastrándose en el suelo de una discoteca, o preferimos verlo digno y que se presente como un sujeto honesto? No obstante, debemos subrayar que este fluctuar entre dos mandatos se queda solo en el «decir», jamás en el «hacer». El Borja protagonista actúa siempre como el cínico canalla que es, jamás hace algo que no busque su propio beneficio. Sin duda, esto sucede porque, al relatarnos lo que le ha sucedido, el Borja narrador se distancia de sí mismo (del Borja protagonista) y, al hacerlo, se observa y evalúa, lo que lo lleva a tener un conflicto interior. Sloterdijk acierta cuando dice: «Los cínicos no son tontos y más de una vez se dan cuenta, total y absolutamente, de la nada a la que todo conduce» (2003: 40).

Estos juegos que llamo «metatextuales» nos permiten analizar la figura de Borja Pérez (actor, narrador, protagonista) para formarnos una imagen más compleja del sujeto cínico. Los cambios que va sufriendo la serie a lo largo de las temporadas son muy interesantes a este respecto. Sin embargo, si hay algo en lo que el protagonista de la serie se mantiene constante a lo largo de todas las temporadas en internet y en televisión, es en su amor hacia Nuria. Lo vemos pelear con ella, reconciliarse, volver a pelear, amistarse y estar a punto de casarse.

Pero Borja le es infiel y vuelven a pelear, aparentemente, de manera definitiva, por lo que Nuria reduce drásticamente sus apariciones en la serie en buena parte de las temporadas finales, solo para reaparecer en los últimos capítulos de la última temporada y reconciliarse con Borja en el episodio final.

El tema del amor es central en la serie, el protagonista se ve interpelado una y otra vez por este sentimiento, pero su cinismo le impide encontrar en él un verdadero acontecimiento que transforme su subjetividad. El amor, para Borja Pérez, es un simulacro que se confunde con el placer que le produce el sexo narcisista. Borja, en tanto sujeto cínico, se resiste a ver, en ese sentimiento que lo interpela, algo verdadero, por lo que lo evita con su cinismo. Al final, sin embargo, no puede seguir ignorándolo. La pregunta que se impone aquí, y que no he abordado más que tangencialmente, es la de por qué razón Borja elige siempre el cinismo. La respuesta, sin duda, es el goce que este le proporciona:

La razón por la cual nos resulta imposible librarnos de un síntoma que experimentamos conscientemente como algo doloroso y perturbador, estriba en que en otro nivel obtenemos de él cierto beneficio (primario o secundario), cierto goce (como algo opuesto al placer consciente) (Stavrakakis, 2010: 100)

Desde una perspectiva psiconanalítica, el goce es opuesto al placer en tanto este último «implica un reconocimiento mutuo, la reciprocidad entre dos conciencias», mientras que el goce «es la sustancia vital que se ‘retuerce’ en su insatisfacción, que pugna por realizarse, sin tomar en cuenta al otro y la ley» (Portocarrero, 2007: 1). Entonces, podemos decir que Borja, al entregarse al cinismo, experimenta un goce que, inconscientemente, lo embelesa y seduce. En este sentido, Borja es un sujeto que se niega a aceptar la castración:

La oposición entre goce y castración es fundamental puesto que esta oposición es el eje sobre el que se articula la dirección de la cura [psicoanalítica]. El sujeto debe renunciar al goce a cambio de una promesa de otro goce que es propio de los sujetos de la ley (Portocarrero, 2007: 1)

Y ¿cuál es este goce que es propio de los sujetos de la ley? La respuesta nos la da el mismo autor: «El amor es el sentimiento encargado de suplir la inexistencia de la relación sexual y de rereportar el goce al que se debió renunciar» (2007: 1). Es por esta razón que la relación entre Borja y Nuria es tan importante, pues representa la posibilidad de defender a Borja del goce que le proporciona el cinismo. Alain Badiou sostiene que el amor es un acontecimiento que activa un proceso de verdad. Se entiende «acontecimiento» como un «plus» que sobreviene en las situaciones como «un suplemento azaroso, imprevisible, que se disipa apenas aparece» (Badiou, 2004: 100) que se encuentra más allá de lo conocido, lo esperable, los saberes instituidos y que hace advenir «otra cosa». Este acontecimiento nos enfrenta al vacío de una situación, y, ante este, Badiou plantea la fidelidad a ese acontecimiento, fidelidad que consiste en pensar la situación «bajo el imperativo del acontecimiento mismo» (2004: 100). Esta fidelidad produciría la verdad y al sujeto:

Se llama 'verdad' (una verdad) al proceso real de una fidelidad a un acontecimiento. Aquello que esta fidelidad produce en la situación. [...] Se llama 'sujeto' al sostén de una fidelidad; luego entonces, al sostén de un proceso de verdad. El sujeto no preexiste para nada al proceso. Es absolutamente inexistente en la situación 'antes' del acontecimiento. Se dirá que el proceso de verdad induce un sujeto. (Badiou, 2004: 72-73)

Sin embargo, cuando un hecho no nos confronta con el vacío ni lo inesperado, sino con la plenitud y lo esperable, entonces no estamos frente a un acontecimiento, sino frente a un simulacro:

Cuando con nombres tomados en préstamo a los procesos reales de verdad, una ruptura radical en una situación convoca, en vez del vacío, la particularidad «plena» o la sustancia supuesta de esta situación, diremos que se tiene un simulacro de verdad. (Ibid. 107)

Badiou reconoce cuatro tipos de procesos de verdad: político, científico, artístico y amoroso (2004: 55). Evidentemente, el proceso de verdad al que Borja Pérez se encuentra más cercano es al amoroso, pues no tiene una especial sensibilidad artística y su cinismo le impide

comprometerse con cualquier propuesta política. Debido a ello, el amor lo interpela más de una vez, lo confronta con el vacío de la situación, pero él siempre huirá de él aferrándose al simulacro, a la seguridad que le da el cinismo y el guión que este le elabora, a través de la pornografía, para asumir su relación con el otro. Es por esta razón que, con respecto al amor, Borja Pérez está condenado a fracasar en sus intentos de establecer vínculos verdaderos con los otros. Esta premisa queda muy clara en el capítulo 37 de la cuarta temporada, «Media naranja». En este episodio, Borja conoce por casualidad a una mujer que es idéntica a él: trabaja en una grúa, le gusta la pornografía, le encantan los juegos de video y hasta tiene las mismas expresiones que Borja. «Pero si es perfecta para ti, Borja, que es tu media naranja», le dice Joseba. Pero Joseba se equivoca, la mujer que acaba de conocer Borja es idéntica a él y, por eso precisamente, jamás podría haber una verdadera relación entre ellos, pues ella es igual de cínica que él. A pesar de creer que la chica que acaba de conocer es su media naranja, Borja la engaña y, para ocultar las marcas que la infidelidad le dejó en el cuello, se pone una chompa de cuello alto, lo que no pasa desapercibido para Joseba, pues están en pleno verano. Con una mentira preparada, Borja va a visitar a su «media naranja». Ella lo recibe con una chompa igual a la de él y una mentira para justificarla. No hace falta decir más, ambos se despiden y, antes de que Borja se retire, ella le pide que no la llame más. Queda claro, entonces, que el sujeto cínico es también un sujeto elitista y excluyente, en la medida en que necesita de sujetos que no sean como él para que la relación narcisista que busca pueda funcionar.

Borja encuentra este tipo de relación con Nuria, luego con Laura y Cristina, las dos novias que tiene tras ser abandonado por la primera. Sin embargo, y precisamente por tratarse de mujeres que no se han entregado al cinismo como Borja, las relaciones que establecen con él no pueden durar, pues llega un momento en que se cansan de ser manipuladas y engañadas por él, que jamás se compromete realmente con alguna de ellas. El sujeto cínico está condenado a la soledad de las relaciones instrumentales, y esta soledad se manifiesta en la predilección que Borja tiene hacia la pornografía. En tanto sujeto desprotegido frente al mandato al goce, Borja tiene a la pornografía como la fantasía que

sostiene su relación con Nuria. Esto queda muy claro en los diálogos del cuarto capítulo de la tercera temporada.

En este episodio, Borja nos cuenta que, hace dos años, Nuria descubrió una película porno en su habitación, ante la evidencia, él no lo negó y lo aceptó, pero ella se molestó tanto que lo dejó todo un mes sin tener relaciones sexuales. «El hombre es el único animal que tropieza dos veces con la misma piedra», dice Borja antes de contarnos que Nuria volvió a encontrar una película pornográfica en su habitación, pero, esta vez, él lo negó todo e inventó la historia de que se trataba de un video sorpresa por su aniversario. Luego, la convenció de que vuelva en la tarde para que vean el video los dos juntos. Una vez que Nuria se ha ido, Borja consigue la ayuda de Joseba e improvisa un video en el que le declara su amor a Nuria e intercala algunas imágenes con muestras de su cariño, todo esto es grabado sobre la cinta porno que Nuria había encontrado en el cuarto de Borja. Cuando, luego de ver el video, Nuria se lo agradece con un abrazo, el video grabado por Borja termina y la grabación original (la película porno) aparece en la pantalla.

Considero que en este episodio queda clara la fantasía que sostiene las relaciones que establece Borja con Nuria. Si recordamos lo que nos dice Slavoj Žižek acerca de que «el inconsciente está expuesto, no oculto por una profundidad insondable; o, citando el lema de Los expedientes secretos X: “La verdad está afuera”» (1999: 11), podemos leer este episodio como una muestra de la verdad de la fantasía que estructura las relaciones del sujeto: en su relación con Nuria, el amor romántico, como el que expresa en el video grabado para ella, es solo la pantalla que oculta sus verdaderas intenciones, el sexo. Sin embargo, y tal como se vio anteriormente, el protagonista se debate entre la entrega al cinismo y la fidelidad a sus sentimientos hacia Nuria, que no puede ignorar. En el episodio 11 de la cuarta temporada, «Sitcom», por ejemplo, Borja descubre que está viviendo en una especie de comedia «enlatada», pues cada vez que hace un chiste, se oyen risas grabadas, así como también se oyen aplausos cuando ingresa algún personaje en el episodio. «¡A lo risas enlatadas!», dice cuando lo descubre. Borja disfruta de esta situación durante un tiempo, hasta que su padre le comunica que Nuria

irá a buscarlo ese día en la tarde. En ese momento, se pone serio, se propone reconquistarla y llegar a ella siendo sincero. Pero cuando habla con Nuria y es sincero, se oyen las risas enlatadas. Borja no comprende el porqué, pues no está tratando de ser gracioso, al contrario, está hablando en serio, está siendo sincero con Nuria porque realmente quiere volver con ella: «Eres la persona que más quiero en este mundo», le dice, e inmediatamente se oyen risas; «no hay cosa que me duela más en este mundo que lo hayamos dejado tú y yo», agrega y las risas se oyen más fuerte. Nuria piensa que todo se trata de una broma y se va furiosa, dejando a Borja solo y desconcertado.

Llegado a este punto, Borja personaje pareciera ya no poder salir del cinismo. De hecho, el capítulo continúa con Borja quejándose de las risas enlatadas y pidiendo que paren, pero las risas se vuelven a escuchar, como si su molestia no fuera en serio. Finalmente, el capítulo termina con una clásica melodía de dibujos animados mientras Borja mira a la cámara, sorprendido. En tanto estamos ante uno de los primeros capítulos de la primera temporada de la serie en televisión, podríamos entender la actitud de perplejidad de Borja ante su situación, pues el paso de internet a la televisión implicó el abandono de toda pretensión de realismo en la serie para convertirse en una típica comedia de situaciones, sin mucha relación de secuencialidad entre cada uno de los capítulos. En este sentido, Borja pareciera mostrar su sorpresa ante el giro que ha tenido su situación, pero esta sorpresa dura muy poco, ya que después se entrega al cinismo sin mayor problema.

Sin embargo, Borja se entrega al cinismo en sus relaciones con los otros consciente de que lo que siente por Nuria es algo más que una pura atracción sexual, él sabe que el amor es más importante para su vida de lo que le gustaría aceptar, y esto es algo que puede verse especialmente en los diálogos del tercer capítulo de la quinta temporada, «El gran juego de tu vida». En este episodio, Borja es seleccionado por un nuevo programa de concursos en la televisión. «De preguntas y respuestas, de cultura general», dice. No obstante, una vez en el set de televisión, las preguntas que le plantea la conductora poco tienen que ver con cultura general y mucho con la vida privada de Borja. Le pregunta, por ejemplo, si es cierto

que inventó una deficiencia mental de Joseba para conseguir una ayuda financiera, o si es cierto que le robó a su padre el dinero que este había juntado para operarse de la rodilla. Borja contesta estas y otras preguntas afirmativamente sin hacerse ningún problema; incluso, luego de responder, saluda a su padre y amigos que se encuentran entre el público asistente al programa. A pesar de estar presentándose como un sujeto manipulador y mentiroso frente a los televidentes, a su padre y amigos, Borja no parece inmutarse y, al contrario, conforme va avanzando en el concurso y va acumulando dinero por cada pregunta bien contestada, su emoción aumenta.

Finalmente, para que pueda llevarse el premio mayor, la conductora le hace la última pregunta: «¿Sigues enamorado de Nuria, tu ex?». «No voy a seguir colaborando con esta telebasura, vergüenza os tendría que dar hacer este tipo de preguntas», contesta y se retira del concurso. Al negarse a responder, Borja no solo pierde todo el dinero acumulado hasta ese momento, sino que deja en evidencia que para él, un cínico, estar enamorado es un problema, es algo que hay que tratar de ocultar ante los demás, para Borja Pérez el amor es algo vergonzoso, de lo que hay que huir. Por esta razón, siente tanta rabia hacia Joseba cuando este decide casarse, pues Joseba sí tuvo el valor de hacer lo que él no pudo: asumir la responsabilidad del encuentro amoroso y entregarse a él, con todo lo que esto implique para él y su pareja. Esta rabia puede verse en los diálogos del capítulo 39 de la segunda temporada. En este episodio, Joseba se casa con Izaskun, su novia, y, en medio de la fiesta, Joseba trata de explicar a Borja que debe aceptar a Izaskun, pues él es su mejor amigo y ella, su mujer. Borja responde afirmativamente, lo abraza y le dice que si ella lo hace feliz, pues no importa nada más. Sin embargo, Borja aprovecha un pequeño vahído de Joseba para pintar en su camisa «Izaskun zorra» y, luego, cuando Joseba le quiere dedicar una canción a Izaskun, Borja cambia la pista y hace que suene una canción bastante ofensiva para ella.

Más adelante, en el noveno capítulo de la sexta temporada, «Infidelidades», Borja intenta convencer a Joseba de que le sea infiel a Izaskun apelando a argumentos delirantes, pues una mujer se ha ofrecido a tener una noche de sexo con Joseba, pero él la ha rechazado por estar

casado, algo que Borja no entiende. Todas estas actitudes de Borja hacia Joseba nos recuerdan lo que dice Juan Carlos Ubilluz:

como todo aquel que ha cedido en su deseo, [el sujeto] se ve obligado a condenar a quien no ha cedido en el suyo. Después de todo, no es tan fácil renunciar a lo “máspreciado” que hay en uno. O mejor aún, uno puede renunciar al deseo, pero el deseo no renuncia a uno, y desde lo real, insiste en hacerse reconocer (2009: 156).

Este real que insiste en hacerse reconocer no deja en paz a Borja a lo largo de toda la serie y se dedica a una frenética labor para combatir su deseo. Algo que queda en evidencia en los últimos capítulos de la serie, cuando Borja intenta seducir a Sara, su vecina lesbiana. Si bien estamos acostumbrados a sus continuos asedios a las mujeres que lo rodean, el caso de Sara es más patético, pues Borja está convencido de que puede hacer que Sara deje de ser lesbiana para estar con él.

En el episodio 28 de la última temporada, ella le pide que finja ser su pareja para ocultarle al padre de ella su homosexualidad. Borja intenta aprovechar la situación y monta una farsa para engañar a Sara y poder casarse con ella. Sin embargo, a diferencia de todas las ocasiones en las que, a lo largo de la serie, se valió de trucos, mentiras y engaños para poder estar con alguna mujer, en esta ocasión hay algo que lo detiene. Cuando está a punto de besar a Sara para dar por finalizada la ceremonia y casarse con ella, Borja no lo hace, no la besa. Sara le pregunta sorprendida qué sucede y Borja, sorprendido también, le dice «no puedo» y repite, pero esta vez como si se lo dijera a sí mismo: «No puedo». Si se tiene en cuenta la evolución del personaje, este gesto es bastante singular. Lo habíamos visto fracasar muchas veces intentando conquistar mujeres, pero el fracaso siempre era resultado de alguna circunstancia ajena a él. Esta es la primera vez en que su plan parece funcionar, todo va saliendo como él lo esperaba, pero entonces él se arrepiente, su gesto de sorpresa pareciera anunciar un verdadero cambio en él: una verdadera voluntad de ser fiel a su deseo y entregarse al acontecimiento amoroso que, con un poco de esfuerzo, lograría

ayudarlo a atravesar la fantasía cínica que sostiene su forma de ver las cosas y conducirlo a reconstruir su subjetividad:

Está claro que bajo el efecto de un encuentro amoroso, y si quiero serle fiel realmente, debo recomponer de arriba abajo mi manera ordinaria de 'habitar' mi situación (Badiou, 2004: 71).

## 5. Conclusiones

La serie española *Qué vida más triste* nos cuenta la historia de un sujeto condenado a vivir en el cinismo. Se ha intentado visibilizar la evolución que ha sufrido la serie y, junto con ella, el protagonista, a lo largo de sus siete temporadas. Esta evolución ha permitido plantear que la serie muestra la complejidad de la personalidad del sujeto cínico. El cinismo, en tanto discurso que hegemoniza la cultura, es un mandato que se impone y que va apoderándose del sujeto que intenta, sin mucho éxito, resistirse a él.

El análisis de los diálogos y el lenguaje corporal del protagonista, nos ha permitido mostrar cómo el cinismo condena al protagonista al aislamiento y le evita la posibilidad de un encuentro enriquecedor con el otro. Las relaciones que entabla el sujeto cínico se basan en el narcisismo y, por esta razón, lo encierran en sí mismo y no le permiten escapar del goce que lo encapsula en un comportamiento autodestructivo. Frente a esto, se planteó la posibilidad del amor como iniciador de un proceso de verdad que reconstituya por completo al sujeto y le permita encontrar algo del goce perdido que le prometía el cinismo, pero enmarcado dentro de un universo simbólico regido por la ley.

El interés por la serie radica en que QVMT visibiliza la hegemonía del cinismo en la época contemporánea, pero también muestra las posibilidades del sujeto frente a este. Estas posibilidades van desde una resistencia impotente hasta la entrega gozosa, y, desde luego, la posibilidad de escapar de él mediante la fidelidad a un proceso de verdad que enfrenta al protagonista al vacío de la situación.

## BIBLIOGRAFÍA

- BADIOU, Alain. (2004). *La ética. Ensayo sobre la conciencia del mal*. México: Herder.
- IONLITIO. (2011). Quevidamastriste. Recuperado de <http://www.ionlitio.com/quevidamastriste>
- \_\_\_\_\_. (2011) Entrevista a Rubén Ontiveros, director de 'Quevidamastriste'. Recuperado de <http://www.ionlitio.com/entrevista-a-ruben-ontiveros-director-de-quevidamastriste>.
- PORTOCARRERO, G. (2010). *Oído en el silencio, ensayos de crítica cultural*. Lima: Red para el desarrollo de las ciencias sociales.
- \_\_\_\_\_. (2007). El goce como concepto eje del psicoanálisis. Recuperado de <http://gonzaloportocarrero.blogspot.com/2007/06/02/el-goce-como-conceptoeje-del-psicoanalisis>.
- QUIROGA, M. (2011). Entrevista a Rubén Ontiveros, creador de Qué vida más triste. Recuperado de <http://www.vayatele.com/ficcion-nacional/entrevista-a-ruben-ontiveros-cocreador-de-que-vida-mas-triste>.
- SLOTERDIJK, P. (2003). *Crítica de la razón cínica*. Madrid: Siruela.
- STAVRAKAKIS, Y. (2010). *La izquierda lacaniana. Psicoanálisis, teoría, política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- UBILLUZ, J. (2006) *Nuevos súbditos. Cinismo y perversión en la sociedad contemporánea*. Lima: IEP.
- \_\_\_\_\_. (2009). En el Nombre-del-Padre: Los cuentos morales de Luis Nieto Degregori. En *Contra el sueño de los justos*. Lima: IEP.

- ŽIŽEK, S. (1989). *El sublime objeto de la ideología*. México: Siglo Veintiuno.
- \_\_\_\_\_. (1994). *iGoza tu síntoma!* Buenos Aires: Nueva Visión.
- \_\_\_\_\_. (1999). *El acoso de las fantasías*. México: Siglo Veintiuno.
- \_\_\_\_\_. (2006). *Arriesgar lo imposible. Conversaciones con Glyn Daly*. Madrid: Trotta.
- \_\_\_\_\_. (2003). *La metástasis del goce*. México: Siglo Veintiuno.
- \_\_\_\_\_. (2008). *En defensa de la intolerancia*. Madrid, Sequitur.



LA METÁFORA CONCEPTUAL EN LA POESÍA QUECHUA  
CUSQUEÑA: UN ANÁLISIS SEMÁNTICO COGNITIVO  
DE *NUNAYPA RURUN*

THE CONCEPTUAL METAPHOR IN CUSCO QUECHUA  
POETRY: A COGNITIVE SEMANTIC ANALYSIS  
OF *NUNAYPA RURUN*

Diana Ibelice Conchacalle Cáceres  
Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco

*Resumen:*

En este trabajo se presenta un análisis de la metáfora como procedimiento semántico cognitivo en la obra *Nunaypa rurun: frutos del alma* (1993) de la poeta y antropóloga cusqueña Delia Blanco Villafuerte. El presente análisis se enmarca en la lingüística cognitiva, que explica la construcción de los conceptos a través de la relación existente entre el lenguaje, el pensamiento y la experiencia humana, cuyo logro es la estructuración de conceptos abstractos en dominios más concretos y cercanos a la experiencia.

*Abstract:*

This paper introduces an analysis of metaphor as a cognitive semantic procedure in the work *Nunaypa rurun: frutos del alma* (1993) by the Cusco poet and anthropologist Delia Blanco Villafuerte. This analysis is framed



<https://doi.org/10.46744/bapl.201901.004>

e-ISSN: 2708-2644

within Cognitive Linguistics, which explains the construction of concepts through the existing relationship between language, thought and human experience, whose achievement is the structuring of abstract concepts in domains more concrete and closer to experience.

*Palabras clave:* poesía, quechua, Cusco, metáfora, semántica cognitiva.

*Key words:* poetry, quechua, Cusco, metaphor, cognitive semantics.

Fecha de recepción: 02/03/2019

Fecha de aceptación: 31/05/2019

---

## 1. Introducción

La poesía quechua cusqueña es una manifestación que se caracteriza por presentar una temática ligada a la identidad cultural andina, la idiosincrasia propia del hombre andino definida por su cosmovisión, tal como se observa en otros poetas quechuas como Juvenal Pacheco, William Hurtado de Mendoza o Domingo Dávila Pezúa. La temática de los versos de Blanco Villafuerte es aun más variada y va desde los sentimientos propios del hombre andino hasta la respuesta que surge de las contingencias sociales y políticas. La temática presente en la obra de esta autora cusqueña también gira en torno al dolor ante la crisis, la reivindicación del poblador andino y, principalmente, de la mujer.

En esta investigación, se explican las metáforas presentes en los versos de Blanco, bajo un análisis semántico cognitivo. Para ello, se emplean los postulados de Lakoff y Johnson (1980) sobre la Teoría de la Metáfora Conceptual (TMC).

Esta teoría se aleja del enfoque retórico, donde se concebía a la metáfora como un mero recurso estilístico únicamente del lenguaje literario.

En el análisis del trabajo, clasificaremos los datos en metáforas orientacionales y ontológicas. En estas últimas observaremos, por ejemplo, que el hombre andino le otorga una categoría de entidad humana a los fenómenos de la naturaleza, y es así como explica sus interrelaciones con el mundo que lo rodea.

## 2. Delia Blanco Villafuerte en la poesía quechua contemporánea

La poeta y antropóloga cusqueña Delia Blanco Villafuerte presenta *Numaypa rurun: frutos del alma*, publicada en el año 1993 por la Municipalidad del Cusco; muestra el sentir y el pensar del hombre andino en diferentes dimensiones, pues, como es sabido, en la poesía quechua contemporánea se expone la realidad que vive el hombre andino. Un rasgo muy resaltante es la aclamada reivindicación de los derechos vulnerados y el dolor que surge de estas situaciones de crisis colectiva. Pero, dentro de esta tendencia temática, Blanco Villafuerte hace un fuerte énfasis en la vulnerabilidad de la mujer andina y de los niños, y en este último caso, hace una denuncia social de la explotación laboral de la que son víctimas.

Otro rasgo saltante y muy llamativo en su obra es el tratamiento del amor nocivo, pues lejos de romantizarlo, como es común en la cultura occidental contemporánea, la autora muestra su rechazo con determinación y, suele denotar en sus versos feminismo y sororidad como medida de prevención para evitar relaciones tóxicas.

Blanco Villafuerte ha tenido una actividad cultural importante, destacada por su participación como miembro de la Academia Mayor de la Lengua Quechua durante los años 90. Esta labor y su producción literaria en quechua demuestran su afán por la preservación y difusión de esta lengua como vehículo del sentir, pensar y actuar del hombre andino, como parte de sus amplias pretensiones de reivindicación y visibilidad.

## 3. La metáfora cognitiva

Partiendo de un enfoque cognitivo de la lingüística, una de las habilidades a la que se presta más atención, en cuanto a la construcción

de significados, es la capacidad de conceptualización o representación mental (Cuenca & Hilferty, 1999).

Por su parte, Serra (s.f.) afirma que el estudio lingüístico cognitivo se centra en establecer las relaciones entre el pensamiento, la lengua y la experiencia humana. Por ello, explica que el lenguaje está basado en la naturaleza del mundo y es parte de la cognición humana. Para él, el lenguaje no está aislado de otros procesos, tales como la percepción y la experiencia. Es así que construimos nuestros conceptos a través de lo que vivimos. Ruiz de Mendoza Ibáñez y Galera Masegosa (2010) también indican que estos otros procesos cognitivos constituyen nuestro universo conceptual.

Lakoff y Johnson (1980) plantean la Teoría de la Metáfora Conceptual (TMC), en la cual la metáfora se analiza bajo un criterio cognitivo y como un esquema integrado al sistema conceptual, lo que hace que esté presente en todo tipo de discurso y pensamiento. Así, el ser humano hace uso de la metáfora sin percatarse de ello. Godenzzi (1999) considera a los procesos metafóricos como parte fundamental de la cognición humana.

Lejos de la concepción retórica, y ya desde una perspectiva cognitiva, Lakoff y Johnson (1980) sostienen que la metáfora es un proceso en el que se expresa y comprende una idea o fenómeno abstracto en términos de uno más concreto y cercano a la experiencia corpórea, perceptual y espacial, que son las primeras interacciones que tenemos con nuestro entorno. Para esto, hacemos uso de dos dominios: un dominio fuente y un dominio meta. El dominio fuente abarca lo más concreto y cercano al realismo experiencial, este hace una proyección conceptual o mapeo en el dominio meta (el más abstracto). Lakoff y Kövecses (citados en Cuenca & Hilferty, 1999) explican que la proyección conceptual constituye una serie de correspondencias ontológicas, que se encarga de enlazar las subestructuras del dominio fuente con las del dominio meta, y correspondencias epistémicas, que explican el contenido que se exporta al dominio meta desde el dominio fuente.

La Teoría de la Metáfora Conceptual propone una categorización de metáforas en estructurales, sontológicas y orientacionales. (Lakoff & Johnson, 1980). Cabe resaltar que no se trata de una clasificación o división, ya que estas categorías no son excluyentes, sino más bien, son las características de la metáfora en general.

Lakoff y Johnson (1980) definen a la metáfora ontológica como aquella en la que se considera un determinado fenómeno como una entidad, sustancia, persona, recipiente. Se trata de atribuir una existencia física a fenómenos que carecen de ella. (Gálvez Astorayme & Gálvez Gálvez, 2013) Las metáforas ontológicas se explican por el experiencialismo que el ser humano experimenta con el mundo que le rodea; es así que recurrimos a la personificación, animicidad, etc. (Gálvez Astorayme & Gálvez Gálvez, 2013). Las metáforas orientacionales son metáforas de base corporal y espacial, en las que situamos fenómenos y experiencias humanas en espacios o escalas, tales como arriba/abajo, cerca/lejos, adelante/atrás, etc. Estas metáforas se caracterizan por presentar una base física que explica la proyección conceptual (Lakoff & Johnson, 1980).

#### 4. Metodología

Para la obtención del corpus lingüístico, se ha recurrido a la búsqueda de poetas cusqueños en las bibliotecas de la ciudad del Cusco. El poemario *Nunaypa rurun: frutos del alma* (1993) ha sido elegido de entre algunos autores y autoras por la más amplia diversidad presente en los temas tratados por la autora cusqueña.

Para el análisis del corpus, se ha recurrido a la Teoría de la Metáfora Conceptual (TMC) (Lakoff & Johnson, 1980) que postula un enfoque cognitivo en el estudio y análisis de la metáfora. El análisis está clasificado en metáforas ontológicas y orientacionales.

El objetivo de este trabajo es analizar las expresiones metafóricas desde el enfoque de la lingüística cognitiva, que integra a los procesos cognitivos como parte del sistema lingüístico para la construcción de los conceptos.

## 5. Análisis metafórico

### 5.1. Metáforas ontológicas

#### 5.1.1. Metáfora ontológica de animicidad

En estas metáforas se hace un tratamiento semántico de los fenómenos no animados en términos de plantas, animales y seres animados: es decir, se les otorga alguna forma de vida no humana.

Se puede ver en las siguientes expresiones metafóricas del poema *Kiska* (Espino):

*Amu qbasqoykipin, paqarirqan baj  
t'ika  
qbasqoykipi kiskata tarispa,  
mit'a puriqtin, cbay t'ikanaq'erpurqan  
kiskallan qheparirkan.*

(Nunaypa rurun, 1993: 108)

*En el silencio de tu pecho nació  
una flor  
encontrando espinosos tus  
sentimientos,  
al correr el tiempo, se marchitó  
solo quedaron los espinos.*

(Nunaypa rurun, 1993: 109)

Metáfora: EL AMOR ES UNA PLANTA

Dominio fuente: la planta

Dominio meta: el amor

El amor es conceptualizado como una planta, que da flores, que se marchita (lo que indica su esplendor y decadencia, respectivamente), y que al tornarse nocivo y doloroso, se conceptualiza como «espinoso»; es decir, se concibe al amor doloroso como un objeto punzocortante. Esto último significa que estructuramos el dolor emocional en el dolor físico.

### 5.1.2. Metáfora ontológica de personificación

Es aquella metáfora en la que se conceptualiza determinado fenómeno en tanto a un ser humano, pues se le atribuye acciones y comportamiento netamente humanos (Lakoff & Johnson, 1980).

Gálvez Astorayme y Gálvez Gálvez (2013) explican que la personificación también se da por la extensión de una determinada cualidad.

Se observa en las siguientes expresiones metafóricas de los poemas presentados a continuación:

a) *Llaqta Mama (Madre campesina)*

*Cbiri wayrallas much'aykun  
kbutuchasqa uyaykita  
ipbu parallas, pallarin samayniykita.*

*Solo el viento frío besa  
tu entumido rostro  
recoge tu aliento, la insistente garúa.*

*Umiña chbullallas,  
kiskachasqa chakiykita,  
mayllirinmaywaykuspa.*

*La joya preciosa del rocío  
lava tus agrietados pies, acariciando  
las beridas, que te abrieron los espinos*

*Ichari, naq'eriq qoraq llaqollanchu  
mach'aykusunki sayk'uyniykipi  
amachaykuspa llanthuykusunki.*

*Quizá la sombra de la  
maleza en su marchito manto  
protege tu cansancio.*

(Nunaypa rurun, 1993:72)

(Nunaypa rurun, 1993:73)

**Metáfora: LOS ELEMENTOS DE LA NATURALEZA SON PERSONAS**

**Dominio fuente: personas**

**Dominio meta: los elementos de la naturaleza**

En este caso, la hierba, el viento y el rocío son personificados y adquieren atributos de agentivización, que, como explican Gálvez Astorayme y Domínguez Chenguayen (2015), consiste en atribuir responsabilidad e

intencionalidad al fenómeno del que se habla en cuestión. Los elementos y fenómenos de la naturaleza son conceptualizados como entidades humanas o son atribuidos de tales rasgos debido a la interacción directa que el hombre andino tiene con el mundo que lo rodea. Esta integración hombre-naturaleza está reflejada en las expresiones lingüísticas (Villafán Broncano & Olórtegui Mariño, 2016). Grillo (1990) asevera que, en la cosmovisión andina, el hombre necesita ver, sentir, tocar, etc., para conceptualizar el mundo que lo rodea. Es a través de los elementos de la naturaleza que estructura sus deseos, sentimientos y pensamientos.

b) *Intiq churin (Vátago del sol)*

*Intiq churin batariy  
yuyay kallpata churaspa*

(Nunaypa rurun, 1993: 60)

*Vástago del sol, levántate  
por tu fuerza e inteligencia*

(Nunaypa rurun, 1993: 61)

Metáfora: LOS ELEMENTOS DE LA NATURALEZA SON PROGENITORES

Dominio fuente: progenitores

Dominio meta: los elementos de la naturalezaa

En este caso, el sol, al ser una deidad en la cosmovisión andina, se expresa lingüísticamente como pariente o en relación de parentesco con el hombre, ya que, como indica Esterman (1998), el universo andino es como una casa y a las deidades se les atribuye fecundidad. Un caso similar ocurre con la expresión *Pachamama*, que significa ‘Madre Tierra’, en la que se aprecia una correspondencia femenina, mientras el sol tiene una correspondencia con lo masculino (Esterman, 1998).

c) *Kiska (Espino)*

*mit'a puriqtin, chay t'ika naq'erpurqan  
kiskallan qheparirkan.*

(Nunaypa rurun, 1993: 108)

*al correr el tiempo, se marchitó  
solo quedaron los espinos.*

(Nunaypa rurun, 1993: 109)

**Metáfora:** EL TIEMPO ES MOVIMIENTO

**Dominio fuente:** movimiento

**Dominio meta:** el tiempo

El tiempo se conceptualiza como una persona en movimiento que «camina» (como lo expresan los versos en quechua, o que «corre», como indica la versión castellana. Esta expresión metafórica presenta un modelo deíctico sin relación al *yø*, pues no se evidencia su direccionalidad (Faller & Cuéllar, 2003).

### 5.1.3. Metáfora ontológica de entidad o sustancia

Son aquellas metáforas en las que se expresa un determinado fenómeno en términos de entidades o sustancias que pueden crecer o se pueden movilizar, reducir, cuantificar, etc. (Lakoff & Johnson, 1980).

Se puede apreciar en las siguientes expresiones metafóricas:

a) *Kiska* (*Espino*)

*Chaymi, ripullata yuyaykuni  
icha sispallapi phuyuman aypariyman  
aqoyraki kausaymanta ayqeriyman.*

(Nunaypa rurun, 1993:108)

*Por eso, solo pienso en irme  
quizá alcance a una cercana nube  
para huir de mis pesares.*

(Nunaypa rurun, 1993:109)

**Metáfora:** LA NUBE ES UN VEHÍCULO

**Dominio fuente:** vehículo

**Dominio meta:** la nube

Esta expresión metafórica contiene agentivización, lo que significa que expresa un fenómeno capaz de llevar a cabo determinada acción

(Gálvez Astorayme & Domínguez Chenguayen, 2015). La nube es conceptualizada como un vehículo o un objeto que se mueve, que avanza hacia una dirección, que nos lleva o nos aleja de nuestros sentimientos, lo que nos lleva a la deducción de la siguiente metáfora:

Metáfora: LOS SENTIMIENTOS SON LUGARES

Dominio fuente: lugares

Dominio meta: sentimientos

En los versos en quechua, el sentimiento que nombra la autora es la desgracia o el infortunio, que está cosificado como un lugar, pues ese es el sentimiento del que se quiere huir. En la versión castellana, la autora denomina *pesares* a este sentimiento que expresa lugar.

*b) Llullay (Mi amor)*

<i>Ajnu killa tutapin, wiñayllaña suyasayki luluyiniyebis qellpuman ayparinanpa.</i>	<i>Por siempre te espero, en bellas noches de luna así nuestro amor alcanzará la gloria.</i>
--	--

(Nunaypa rurun, 1993:58)

(Nunaypa rurun, 1993:59)

Metáfora: EL AMOR ES UN OBJETO QUE SE MUEVE

Dominio fuente: objeto

Dominio meta: el amor

El amor está conceptualizado como un objeto que se mueve, que se desplaza, que alcanza. En esta expresión metafórica, el concepto del amor está siendo cosificado y dotado de agentivización.

## 5.2. Metáforas orientacionales

Se aprecia en las siguientes expresiones metafóricas:

a) *Intiq churin (Vástago del sol)*

*Tawantin suyu llaqtayuq  
hatariy, qbeswakunapi kausaq runa*

*Qnparmanasqa, ullpusqa puriqtiykin  
yawarniyki tupanchiq runakunan  
suyuykiypi, chaqoq sisi waywarin;  
qanqa, kuntur hina rapbraykita  
pbalariy  
antikunaq hawanta hoqarikuy k'ancabywan  
kuskachakuspa, illay.*

*Intiq churin hatariy  
yuyay kallpata churaspa*

(Nunaypa rurun, 1993: 60)

*Tuyo es el pueblo,  
levántate, valiente hombre quechua*

*Al verte gacho, humilde caminante,  
los que osaron mezclar tu sangre  
se levantan, hormigas destructoras.  
Tú, como el cóndor levanta tus alas  
álzate por encima de los andes  
une su fulgor; junto a tu lumbre.*

*Vástago del sol, levántate  
por tu fuerza e inteligencia*

(Nunaypa rurun, 1993: 61)

b) *Iman kawsay (Qué es vivir)*

*Kausayqa, kallpachakuspa hatariymi  
bark'aqniykita llallipaspa,  
pichariman ñawiyinchista  
matinchista oqarispa*

(Nunaypa rurun, 1993: 70)

*Vivir, es alzarse tomando fuerza y valor  
aunque la miseria nos aflija  
despejar el camino  
levantando la frente*

(Nunaypa rurun, 1993: 71)

**Metáfora:** CONTROL O FUERZA ES ARRIBA / ESTAR SUJETO A CONTROL O FUERZA ES ABAJO

En la primera expresión metafórica (a), hay un grupo dominante y un grupo dominado, mientras que, en la segunda expresión (b), *levantar* indica 'tomar fuerza'.

La base física de esta metáfora orientacional radica en que la talla física se correlaciona con la fuerza y estatus de poder; así, una talla grande representa fuerza y poder, mientras que una baja, debilidad (Lakoff & Johnson, 1980).

## 6. Conclusiones

La metáfora debe seguir un estudio semántico cognitivo, en lugar de uno retórico, pues así se aborda más ampliamente el lenguaje y pensamiento. Las metáforas ontológicas se manifiestan como cosificación, animicidad y personificación, y son las que dan vida o existencia física a diversos fenómenos de la realidad cotidiana. En la cosmovisión andina, el hombre necesita tener contacto directo con la naturaleza para entender el mundo. Es por ello que las expresiones poéticas (y toda expresión lingüística) recurren a las metáforas de personificación para explicar la relación entre el hombre, su entorno y sus fenómenos, como es el caso de los poemas *Llaqta Mama* e *Intiq churin*. Es vital el análisis de metáforas orientacionales en poemas donde el tema central es el sometimiento y la reivindicación del hombre andino, pues se usa un esquema de verticalidad para expresar esa relación de poder, este es el caso del poema *Intiq churin*, donde la situación política del hombre andino está expresada en escalas verticales (arriba/abajo). Las metáforas orientacionales expuestas en el trabajo se originan en una base corpórea. Siendo el amor, uno de los conceptos más abstractos, es expresado lingüísticamente como una planta en el poema *Kiska*. La mayoría de las expresiones metafóricas analizadas en este trabajo están presentes en el lenguaje cotidiano, lo que demuestra que la metáfora es una operación cognitiva recurrente en todo tipo de discurso.

## BIBLIOGRAFÍA

- BLANCO VILLAFUERTE, D. L. (1993). *Nuanypa rurun: Frutos del alma*. Cusco: Municipalidad del Cusco.
- ESTERMAN, J. (1998). *Filosofía Andina: Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*. Quito: Abya-Yala.
- FALLER, M., & CUÉLLAR, M. (2003). Metáforas del tiempo en el quechua. *Actas del IV Congreso Nacional de Investigaciones Lingüístico Filológicas*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- GÁLVEZ ASTORAYME, I., & DOMÍNGUEZ CHENGUAYEN, F. J. (2015). Animicidad y agentivización en las construcciones de la toponimia del quechua de Aurahuá-Chupamarca: un enfoque cognitivo. *Escritura y pensamiento*, 18(37), 153-175.
- GÁLVEZ ASTORAYME, I., & GÁLVEZ GÁLVEZ, Y. (2013). Metáforas ontológicas en el quechua ayacuchano: personificación y cosificación. *Letras*, 84(120), 237-247.
- GODENZZI, J. C. (1999). Cognición y Lenguas Andinas. *Apuntes*, 2 (45), 97-106.
- GRILLO, E. (1990). Cosmovisión andina y cosmología occidental moderna. *Agricultura y cultura en los Andes*, 116.
- JOSEP CUENCA, M., & HILFERTY, J. (1999). *Introducción a la lingüística cognitiva*. Barcelona: Editorial Ariel.
- LAKOFF, G., & JOHNSON, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: The Chicago University Press.
- RUIZ DE MENDOZA IBAÑEZ, F. J., & GALERA MASEGOSA, A. (2010). Mecanismos cognitivos en la conceptualización del mundo: la metáfora. *Cuadernos de neuropsicología*, 4(2).

SERRA, E. (s.f.). *Fundamentos de Lingüística Cognitiva*. Valencia: Universitat de València.

VILLAFÁN BRONCANO, M., & OLÓRTEGUI MARIÑO, R. (2016). Fórmulas de metaforización en el quechua ancashino. *Revista Académica UNASAM*, 3(4), 309-329.

EL CONCEPTO DE *PLAGIO* DESDE LA PERSPECTIVA DE UN GRUPO DE ESTUDIANTES UNIVERSITARIOS PERUANOS

THE CONCEPT OF *PLAGIARISM* FROM THE PERSPECTIVE OF A GROUP OF PERUVIAN UNIVERSITY STUDENTS

Teresa Ramos Quispe

Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa

Dennis Arias Chávez

Universidad Continental, Arequipa

*Resumen:*

El plagio, considerado como acto deshonesto, ha sido denunciado tanto por instituciones académicas como por no académicas. Dada la gravedad y repercusión del hecho, sus implicaciones en la actualidad van más allá de las sanciones reglamentarias y su alcance llega incluso a lo legal y penal. En el presente estudio, se analiza un grupo de definiciones producto de la información proporcionada por un grupo de 200 estudiantes de una universidad privada peruana con el fin de identificar cuáles son las palabras con las que califican este acto, cuáles son los productos académicos susceptibles de plagiar y cuál es la definición que se desprende de lo manifestado por los participantes. El estudio es de corte cualitativo. A cada participante se le entregó una ficha codificada con tres preguntas sobre datos generales (edad, sexo y carrera), y una pregunta de tipo



abierta en la que se les solicita definir en sus palabras el término *plagio*. Los resultados indican que los términos con mayor presencia en las definiciones son *copia*, *persona*, *examen*, *información* y *trabajos* (académicos). En esta investigación, finalmente, se propone una definición de *plagio* sobre la base de lo expresado por los participantes.

*Abstract:*

Plagiarism, considered as a dishonest act, has been denounced by both academic and non-academic institutions. Given the seriousness and impact of the event, its implications nowadays go beyond regulatory sanctions and its scope even reaches legal and criminal matters. In the present study, a group of definitions is analyzed, product of the information provided by a group of 200 students of a Peruvian private university in order to identify which are the words with which they qualify this act, which are the academic products susceptible of plagiarize and what is the definition that emerges from what is stated by the participants. The study is qualitative. Each participant was given a coded record with three questions on general data (age, gender and career) and an open-ended question in which they are asked to define in their words the term *plagiarism*. The results indicate that the terms with the greatest presence in the definitions are *copy*, *person*, *exam*, *information* and *works* (academic). In this investigation, finally, a definition of *plagiarism* is proposed based on what was expressed by the participants.

*Palabras clave:* plagio, copia, producto académico, universidad, implicancia.

*Key words:* plagiarism, copy, academic product, university, implication.

Fecha de recepción: 15/03/2019

Fecha de aceptación: 31/05/2019

## 1. Introducción

Los estudios sobre el fenómeno del plagio son de reciente data. No es sino en los años noventa cuando surge el interés por la deshonestidad académica con el fin de combatir el fenómeno del plagio en las instituciones educativas. Algunos estudios resultan pioneros en este campo, entre ellos destacan los realizados por McCabe y Trevino (1993), Hexman (1999), Jordan (2001) o Lambert, Hogan y Barton (2003), quienes centran su interés en estudiar las repercusiones del plagio en las aulas de los campus norteamericanos. Este interés no resulta gratuito, sino que es producto del avance de la tecnología y de su impacto en la vida de las personas. La aparición de la internet, así como el uso masivo de ordenadores no solo en las universidades sino también en el hogar y el trabajo facilitó la aparición de nuevas formas de copiar información con el fin de hacerla pasar como propia, fenómeno que los especialistas han denominado *ciberplagio* (Sureda, Comas y Morey, 2009).

La accesibilidad a estas nuevas formas de comunicación ha facilitado la aparición e incremento de casos de plagio, no solo en el ámbito académico, en el que suele ser una práctica constante, sino también en otros campos como el artístico y político. No debe sorprender, por ello, que en los últimos años el interés por estudiar este fenómeno haya crecido. En 2011, por ejemplo, Molina, Velásquez, Ríos, Calucoy y Cociña determinaron que más del 50% de estudiantes chilenos de educación secundaria y el 40% de educación superior admitieron haber tomado información de internet sin citar la fuente. A esto se suma lo hallado por Sureda *et al.*, quienes, en 2009, realizaron un estudio en una universidad mexicana con estudiantes de 15 años en adelante, el cual dio como resultado que más del 44% de estudiantes habían cometido *ciberplagio* (información tomada de internet sin citar), en tanto que el 30% admitió haber «copiado y pegado» información de internet en sus trabajos académicos.

Los estudios antes señalados se complementan con aquellos relacionados con la escritura deshonesta (Espinosa, Castellarin, y Biagioni,

2013), así como también con los que centran su interés en conocer la percepción sobre el plagio académico en estudiantes universitarios (Castro, Yoplac-López, Carpio-Tello, Sihuy-Torres & Cósar-Quiroz, 2017; Cebrián-Robles, Raposo, Rivas, Cebrián de la Serna y Sarmiento-Campos, 2018), los estudios sobre las atribuciones causales en el plagio académico por parte de los estudiantes universitarios (Rebollo-Quintela, Espiñeira-Bellón y Muñoz-Cantero, 2017), las representaciones sociales que tiene el sector sobre el plagio en la escritura académica (López-Gil y Fernández-López 2019) y las actitudes que presentan los estudiantes universitarios hacia este acto (Ramos et al., 2018).

En vista de la necesidad de estudiar aspectos esenciales como el concepto que se tiene de este acto, el presente estudio se centra en identificar y explicar cuáles son las palabras con las que los estudiantes universitarios califican el plagio; así también, determinar cuáles son los productos académicos susceptibles de plagiar y cuál es la definición que se desprende de lo manifestado por los participantes. Para estudiar analizar todo ello, esta investigación se ordena de la siguiente manera: se presenta las definiciones sobre *plagio* en las fuentes académicas, se describe la metodología, se exponen los resultados, en el que se da respuesta a nuestras tres preguntas de indagación y, finalmente, se plantean las conclusiones.

## 2. Definiciones de *plagio*

En su sentido tradicional, el *Diccionario de la lengua española* (DLE), de la Real Academia Española (RAE) define la acción de *plagiar* como ‘copiar en lo sustancial obras ajenas, dándolas como propias’, definición que coincide con la del *Diccionario Panhispánico de Dudas*. En este sentido, *plagiar* implica hacerse de la obra de un tercero para beneficio propio. En el campo del Derecho, el *plagio* se puede concebir desde el ámbito del Derecho Intelectual, en el que *plagiar* se relaciona con el arte y la literatura, ya que las obras artísticas son susceptibles de ser copiadas, imitadas o robadas con el propósito de obtener beneficios o engañar. En esta misma línea, el glosario de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (citado en Rojas, 2016) define *plagio* como el

acto de ofrecer o presentar como propia, en su totalidad o en parte, la obra de otra persona, en una forma o contexto más o menos alterados. Similar concepción mantiene, para el contexto peruano, el Registro Nacional de Trabajos de Investigación (RENATI, 2016), institución que define como *plagio* al apoderamiento de todos o de algunos elementos originales contenidos en la obra de otro autor y que son presentados como propios, ya sea haciendo pasar la obra como propia o bien utilizando los elementos creativos de aquella para la elaboración de la obra ilegítima (SUNEDU: Resolución del Consejo Directivo, 2016, p. 598705). Estas dos últimas acepciones, a diferencia del DLE, amplían el panorama para el entendimiento de este fenómeno al agregar en la definición el factor «intencionalidad o premeditación para realizar el acto».

Por otra parte, algunos autores han ampliado el alcance semántico de este término, llevándolo al campo de la producción intelectual. Por ejemplo, Rosselot *et al.* (2008) agregan dos factores importantes a la definición tradicional de *plagio*: «reconocimiento de las ideas» y «acto fraudulento». Para dichos autores:

Plagio es la apropiación, presentación y utilización de material intelectual ajeno, sin el debido reconocimiento de su fuente original. Constituye, por lo tanto, un acto fraudulento, en el cual existe presunción de intencionalidad, en el sentido de hacer parecer un determinado conocimiento, labor o trabajo, como producto propio; y de desconocer la participación de otros en su generación, aplicación o en su perfeccionamiento (p. 136).

Girón (2008), por su parte, incide en que en todo acto de plagio existe intencionalidad de hacerlo. Para el autor, quien copia las ideas sin dar el crédito correspondiente comete una suerte de robo intelectual. Así mismo, en el campo académico esta apropiación de información en beneficio propio constituye fraude que las instituciones superiores sancionan con penas que van desde llamadas de atención hasta el retiro de los grados y títulos obtenidos. Para Girón, existe plagio cuando se presentan los siguientes casos:

Se toman ideas o palabras escritas por otros sin reconocer de forma directa el haberlo hecho [...]. Se produce también al presentar como propio un trabajo de forma parcial o total sin ser el autor o autora de dicho trabajo [...]. Al actuar de mala fe deliberadamente al copiar la propiedad intelectual de otros para producir un daño a los autores originales. [...]. Se considera que se comete plagio al copiar cualquier objeto de fondo o de forma, ya sea una situación, un desarrollo o incluso una simple frase (p. 6).

Entre los objetivos de la universidad se encuentra el de formar profesionales que se desenvuelvan con solvencia en su campo. Para ello, los estudiantes necesitan aprender de las materias que se les imparte, así como de la experiencia de los docentes. La producción de textos académicos se mueve dentro de contextos en los que prima un intercambio definido por instituciones formales, esto es, que a diferencia de otros contextos en los que existe mayor libertad de creación, el ámbito académico espera que todo aquel que quiera generar textos que sean aceptados conozca y respete adecuadamente las convenciones comunicativas y lingüísticas propias de esta práctica (Ibáñez, Tagliabure y Zangaro, 2007). Para lograrlo, el estudiante debe hacerse cuestionamientos y reformular sus significados mediante procesos como la deducción e inducción, y contrastando sus ideas; solo así el discurso que generen será sólido y con una fuerza argumentativa efectiva (Lopera, Ramírez, Zuluaga y Ortiz, 2010). No obstante, en muchos estudiantes que inician su experiencia universitaria aún persisten hábitos traídos de niveles anteriores como la secundaria, en la que el aprendizaje se forja básicamente sobre el discurso del profesor y los libros de texto. La universidad exige que los estudiantes establezcan diálogos con distintos autores con la intención de sentar las bases de un discurso propio. Pero si este diálogo se convierte simplemente en una repetición interminable de citas sin análisis, no habrá una construcción adecuada del conocimiento (Bereiter y Scardamalia, 1992). Esta es una de las razones que motivaron la realización del presente estudio: saber qué entienden los estudiantes por *plagio* y cuáles son sus implicancias, ya que ello ayudará a predecir y corregir futuros casos de fraude y mejorar el aspecto formativo y la calidad de la información usada en el proceso formativo de la juventud estudiosa

### 3. Metodología

La presente investigación es de corte cualitativo. Los datos se obtuvieron a partir de la información proporcionada por un grupo de 200 estudiantes del primer semestre de ocho carreras profesionales de una universidad privada en Arequipa. Previamente al desarrollo del estudio, se realizaron las coordinaciones tanto con los responsables de carrera, así como con los profesores de los ocho grupos del curso general de Habilidades Comunicativas. A estos últimos se les solicitó los últimos 20 minutos del curso para aplicar el instrumento.

La participación fue voluntaria y no implicó retribuciones económicas ni tuvo una incidencia en las calificaciones en el curso. A cada participante se entregó una ficha codificada con tres (3) preguntas sobre datos generales (edad, sexo y carrera) y una pregunta de tipo abierta en la que se le solicita definir con sus palabras el término *plagio*. Una vez obtenida la información, se transcribieron las respuestas a formato de texto Word y se dio inicio al proceso de edición de la información, respetando en todo momento las expresiones originales de sus autores. Finalmente, se procedió al procesamiento de datos.

Para la interpretación de la información se recurrió a la técnica del análisis del contenido, con el apoyo del programa informático *Nvivo*, versión 10, como ayuda para el manejo y organización de los datos.

Cada participante recibió una codificación y un número correlativo: P1, por ejemplo, hace referencia al primer participante; P2, al segundo participante, y así sucesivamente.

### 4. Resultados

Los hallazgos se agruparon en tres categorías. La primera, denominada «Términos recurrentes», agrupó a todos los términos con los que los estudiantes relacionaron la acción de *plagiar*; la segunda, denominada «Productos susceptibles de plagio», agrupó a los productos académicos y no académicos susceptibles, para

los estudiantes, de ser plagiados, y la tercera categoría, «Definición propuesta», agrupa las situaciones más comunes en las que se comete este acto. Cada una de estas categorías emergió del análisis de las definiciones brindadas por los participantes. A continuación, se analizan cada una de estas categorías.

#### 4.1. Términos recurrentes

El análisis de contenido de las definiciones dio a conocer que, en 108 casos, los estudiantes usan el término *copiar* como sinónimo de *plagio*. En este sentido, las definiciones analizadas coinciden en gran porcentaje con la definición brindada por el DLE. Veamos algunos casos:

P1. *Copiar respuestas de otro compañero discretamente.*

P67. *Copia de información o trabajo para beneficio de una persona.*

P100. *Copiar respuestas o tareas dentro de la Universidad.*

P190. *Una manera de copiar información que nos sirve ya sea para un examen.*

En segundo lugar, de frecuencia aparece el término *persona* (49 menciones) para hacer referencia a que plagiar es copiar algo de otra persona. Veamos algunos casos:

P6. *Copiar a otra persona.*

P99. *Es escribir la información de otra persona, sin colocarle la fuente o comillas o haciéndola pasar como si fuera tuya.*

En tercer lugar, aparece el término *examen* como referencia a la evaluación escrita. El vocablo aparece en 37 casos. Veamos algunos de estos:

P6. *Cuando en un examen te copias del compañero de al lado o sacas una hoja donde están las respuestas de tu examen.*

P7. *Copiar respuestas durante el examen.*

En tanto, el término *información* aparece mencionado en 34 definiciones. Veamos algunos casos:

P2. *Copia de información o trabajo para beneficio de una persona.*

P27. *Es cuando se utiliza información sin permiso citada, ya que no pertenece a su autoría. Por lo tanto, cuando una persona saca información de una página web o un libro sin citar al autor, está dejando de lado la ética profesional.*

De lo analizado podemos afirmar que si bien existen similitudes entre las definiciones de los estudiantes y la del DLE, se asume por lo observado que existen elementos concomitantes (como *examen, persona, información*) con que se relaciona el concepto de *plagio*, que es el hecho de copiar de un compañero parte de lo que este responde en un examen, o la totalidad. El plagio es un acto deshonesto e ilícito, lo cual queda implícito en la totalidad de las definiciones analizadas; aunque de manera explícita, ambos términos solo aparecen —debemos señalarlo— en cuatro definiciones.

#### 4.2. Productos susceptibles de plagio

Los productos que señalan los estudiantes como susceptibles de plagio son los exámenes, trabajos escritos y apuntes de clase. Los estudiantes se ubican en el contexto universitario y no salen de este. Persiste la creencia de que los exámenes y trabajos que se dejan en la universidad serán siempre tema de preocupación para los estudiantes. Las acciones que involucran estas actividades someten al alumno a una presión considerable hasta el punto de verse tentado de tomar caminos nada honestos para lograr el éxito. Esta explicación se sustenta en lo manifestado por los participantes. Veamos algunos casos:

P17. *Plagio, palabra usada para aquella persona que está copiando algo y presentado como el auténtico autor. Otro puede ser el plagio realizado en un examen de tener algún {sic} porque con todas las respuestas*

P20. *Copiarme en horas de examen sea por celular o por medio de un compañero.*

P35. *Hacer copiar a un compañero algún trabajo o ya sea en un examen.*

P36. *Copiar la respuesta de alguna persona en un examen o trabajo.*

Lo dicho por los estudiantes confirma la idea de que plagiar es un acto cuestionable, aunque no ahondan en el alcance de este, es decir, no relacionan el acto de *plagiar* con verbos como *robar*. Quizá el término que mayor alcance tiene a lo manifestado por los estudiantes es *hacer trampa*.

### 4.3. Definición propuesta a partir de los hallazgos

A partir de todos los elementos analizados, se puede elaborar una definición aproximativa de *plagio*. Para ello, es necesario, primero, agrupar los términos recurrentes manifestados por los participantes y luego añadirle las marcas de verbo transitivo, juvenil y popular, ya que esta definición o idea está dentro de este ambiente. Veamos esa agrupación:

**COPIAR + PERSONA + EXAMEN, INFORMACIÓN,  
TRABAJO = COPIAR A UNA PERSONA O  
COMPAÑERO INFORMACIÓN DURANTE UN  
EXAMEN O TRABAJO**

Ahora, veamos la definición propuesta:

**plagiar.** tr. «juv., pop.». Copiar a una persona o compañero información durante un examen o trabajo.

Como vemos, en la definición construida a partir de lo que piensan los estudiantes encontramos que no hay un cuestionamiento hacia este tipo de prácticas. En segundo plano quedarían términos como *deshonesto*, *ilícito* y *trampa*. Esta definición no se centra en cuestionar el plagio como algo legal o ilegal, ni tampoco interesa si su acción conlleva algún beneficio para quien lo comete. La idea que se maneja es la acción simplemente, sin implicancias subjetivas o valoraciones. Ya algunos estudios previos señalaban que el plagio era un acto permitido

y hasta cierto punto aceptado como algo normal entre los estudiantes universitarios (Ramos *et al.*, 2019).

#### 4. Conclusiones

El estudio arroja datos interesantes sobre los términos más frecuentes con que los estudiantes peruanos, específicamente de la universidad privada de Arequipa, entienden el plagio. En general, existe conocimiento básico sobre su significado, ya que se aproxima a la definición dada en el DLE, cuyas entradas, por ser un diccionario de lengua, no son de especialidad, pero sí nos ayudan a comprender las palabras. No obstante, la concepción de *plagio* como la ‘acción de copiar’ no conlleva detalles como sus consecuencias o causas en caso se practique. Así mismo, quedan fuera adjetivos como *deshonesto* o *trampa*, calificativos con los que usualmente se relaciona al acto de plagiar.

Ahora bien, dada la condición de los participantes (estudiantes ingresantes) y el contexto en el que fue llevado a cabo el estudio, no sorprende que el acto de copiar ocurra entre compañeros (unos copian de otros), en el que los productos académicos más susceptibles de plagio son los exámenes o los trabajos específicos. Pero durante el progreso de su carrera, se espera que el concepto o idea de *plagio* sea más elaborado y preciso.

Del análisis se puede desprender una definición aproximada, la cual se enfoca en la acción de plagiar, el afectado (autor que es víctima del plagio) y el producto susceptible de ser plagiado, tres elementos que también son asumidos en la definición propuesta por la RAE en su diccionario.

Finalmente, los autores recomiendan a las instituciones difundir no solo lo que es el *plagio*, sino sus consecuencias y sanciones, con el fin de poder lograr que los estudiantes asuman el compromiso de actuar con honestidad, sobre todo en etapas tan importantes como lo son los primeros años de educación superior.

## BIBLIOGRAFÍA

- BEREITER, M., y SCARDAMALIA, C. (1992). Dos modelos explicativos de los procesos de composición escrita. *Revista Infancia y aprendizaje*, 58, 43-64.
- CASTRO, Y., YOPLAC-LOPEZ, B., CARPIO-TELLO, K., SIHUAY-TORRES, K. y COSAR-QUIRÓZ, J. (2016). Percepción del plagio académico en estudiantes de odontología. *Educación Médica*, 19(3), 141-145.
- CEBRIÁN-ROBLES, V., RAPOSO-RIVAS, M., CEBRIÁN DE LA SERNA, M. y SARMIENTO-CAMPOS, J. (2018). Percepción sobre el plagio académico de estudiantes universitarios españoles. *Educación XXI*, 21(2), 105-129.
- ESPINOSA, A., CASTELLARÍN, M., y BIAGIONI, F. (2013). Prácticas Académicas deshonestas en exámenes escritos. Análisis de una muestra de alumnos de 1º año de la carrera de Psicología de la UNR. *En V Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XX Jornadas de Investigación Noveno Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*. Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- HEXMAN, I. (1999). *Academic Plagiarism Defined*. Department of Religious Studies University of Calgary. Recuperado de <http://www.ucalgary.ca/~hexham/study/plag.html>
- IBAÑEZ, E., TAGLIABUE, R. y ZANGARO, M. (2007). *Investigar para saber. Saber para escribir*. Buenos Aires: Temas.
- JORDAN, I. (2001). College Student Cheating: The Role of Motivation, Perceived Norms, Attitudes, and Knowledge of Institutional Policy. *Ethics & Behavior*, 11(3.), 233-24.

- LAMBERT, E., HOGAN, N. y BARTON, S. (2003). Collegiate Academic Dishonesty Revisited: What Have They Done, How Often Have They Done It, Who Does It, and Why Did They Do It? *Electronic Journal of Sociology*, 7(4). Recuperado de [http://www.sociology.org/content/vol7.4/lambert\\_etal.html](http://www.sociology.org/content/vol7.4/lambert_etal.html)
- LOPERA, J. D., RAMÍREZ, C. A. ZULUAGA, M. U. y ORTÍZ, J. (2004). El método analítico como método natural. Nómadas. *Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*. 25(1). 327-353.
- LÓPEZ-GIL, K. y FERNÁNDEZ-LÓPEZ, M. (2019). Representaciones sociales de estudiantes universitarios sobre el plagio en la escritura académica. *ÍKALA*, 24(1), 119-134.
- MCCABE, D. y TREVINO, L. (1993). Academic Dishonesty: Honor Codes and Other Contextual Influences. *Journal of Higher Education*, 64(5), 522-538.
- MOLINA, F., VELÁSQUEZ, J. D., RÍOS, S., CALFUCOY, P. A. y COCIÑA, M. (2011). El fenómeno del plagio en documentos digitales: un análisis de la situación actual en el sistema educacional chileno. *Revista Ingeniería de Sistemas*, 25, 5-28.
- RAMOS, T., DAMIÁN, E., INGA, M., ARIAS, D. y CAURCEL, M. (2019). Actitudes hacia el plagio en estudiantes de Administración de Empresas de dos universidades privadas en Arequipa. *Propósitos y Representaciones*, 7(1). Doi: <http://dx.doi.org/10.20511/pyr2019.v7n1.264>
- REBOLLO-QUINTELA, N., ESPÍÑEIRA-BELLÓN, E., & MUÑOZ-CANTERO, J. (2017). Atribuciones causales en el plagio académico por parte de los estudiantes universitarios. *Revista de Estudios e Investigación en Psicología y Educación*, 6, A6-193.

- ROJAS, M. (2016). Plagio académico. *Revista Colombiana de Anestesiología*, 38(4). Recuperado de [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0120-33472010000400010](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-33472010000400010)
- ROSSELOT, E. et al. (2008). Plagio intelectual. Documento de la comisión de ética de la facultad de medicina de la universidad de Chile. *Revista médica de Chile*, 136, 653-658.
- GIRÓN, S. (2008). *Anotaciones sobre el Plagio*. Recuperado de <http://www.usergioarboleda.edu.co/libro%20plagio.pdf>
- SUNEDU/UD N.º 033-2016. Resolución del Consejo Directivo [en línea]. *Diario Oficial El Peruano*, Lima, Perú, 8 de setiembre de 2016 [fecha de consulta: 21 de agosto de 2018]. Recuperado de <https://intranet.sunedu.gob.pe/documentos/directorios/127/resolucion-y-reglamento-renati-completo-033.pdf>
- SUREDA, J., COMAS, R. y MOREY, M. (2009). Las causas del plagio académico entre el alumnado universitario según el profesorado. *Revista iberoamericana de Educación* 50, 197-220.

**ESTRATEGIAS NARRATIVAS DE RUPTURA EN *CRÓNICA DE MÚSICOS Y DIABLOS*: ENTRE LA CRÓNICA HISTORIOGRÁFICA Y LA SÁTIRA MENIPEA**

**NARRATIVE STRATEGIES IN *CRÓNICA DE MÚSICOS Y DIABLOS*: BETWEEN THE HISTORIOGRAPHICAL CHRONICLE AND THE MENIPPEAN SATIRE**

**Fernando Montalvo Yamunaqué**

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

*Resumen:*

El objetivo del presente trabajo de investigación es realizar una primera aproximación al estudio de las estrategias narrativas presentes en *Crónica de músicos y diablos* (1991), una de las novelas más destacadas de Gregorio Martínez. Es reconocido el interés de este autor por recuperar la experiencia vital y social de los estratos populares de la sociedad peruana, asunto en el que ha demostrado gran sensibilidad, una sensualidad desbordante y un poderoso humor. Postulamos que, en *Crónica de músicos y diablos*, también podemos observar la inclinación del novelista por construir un discurso crítico en torno a la crónica historiográfica, la cual tradicionalmente ha sido valorada por su capacidad de representación de la historia fundacional peruana. Creemos que la novela de Martínez construye una serie de estrategias narrativas en estrecho diálogo con este



<https://doi.org/10.46744/bapl.201901.006>

e-ISSN: 2708-2644

género discursivo, con el objeto de cuestionar hondamente su capacidad mimética, en tanto la representación efectiva de la realidad social que ofrece es cuestionada por su tendencia a sustentarse sobre la visión de los sujetos de poder. Para este trabajo, partimos del marco teórico diseñado por Mijaíl Bajtín en torno al carnaval literario y la sátira menipea, conceptos que también se encuentran contextualizados para la realidad literaria latinoamericana por José Vilahomat. Estos lineamientos nos serán de utilidad en tanto sugieren pautas para la lectura de novelas que se postulan como anticanónicas a partir del análisis de su estructura.

*Abstract:*

The purpose of this research paper is to provide a first look at the study of the narrative strategies which are present at *Crónica de músicos y diablos* (1991), one of Gregorio Martínez's most remarkable novels. It is well known the interest of this author to regain the vital and social experience from popular classes of the Peruvian society, matter in which he has shown great sensitivity, an exuberant sensuality and a powerful sense of humor. We believe that, in *Crónica de músicos y diablos*, it can also be appreciated the novelist's inclination to create a critical speech about the historiographical chronicle which it has traditionally been valued due to its capability to represent Peruvian foundation's history. We think that Martínez's novel builds a series of narrative strategies which are linked to this discursive genre in order to deeply question its mimetic capacity. Moreover the effective representation of the social reality that he offers it's questioned because of its tendency to sustain itself on the vision of power's subjects. For this paper we start from the theoretical model designed by Mikhail Bakhtin which talks about the literary carnival and the menippean satire, concepts that are also contextualized for the Latin American literary reality by José Vilahomat. These guidelines will be useful due to the fact that they suggest tips for interpreting non-canonical novels by analyzing their structures.

*Palabras clave:* carnaval literario, sátira menipea, literatura afroperuana, crónicas del Nuevo Mundo.

*Key words:* literary carnival, menippean satire, Afro-Peruvian literature, chronicles of the New World.

Fecha de recepción: 29/03/2019

Fecha de aceptación: 31/05/2019

---

## 1. Introducción

Cualquier parecido o semejanza entre lo que aparece transcrito aquí y lo correspondiente al renglón de los hechos y de las personas de carne y hueso [,] es pura y casual coincidencia [,] algo similar a la historia de esa canción que dice que en el bosque de la China una chica se perdió (Martínez, 1991: sin página).

Con estas versadas líneas a modo de prólogo, da inicio *Crónica de músicos y diablos*, segunda novela de Gregorio Martínez. Percibimos en ellas una suerte de advertencia acerca de la falta de autenticidad de los hechos que se expondrán en el relato, aunque en un tono jocosos e irónico que tiene un impacto totalmente contrario: sugerir el sustrato real de lo que se va a narrar. La inducción hacia una lectura activa, basada en la contraposición tanto de hechos ficticios como reales, es una de las características de la estructura narrativa de la novela, además de funcionar como herramienta de uno de sus fines: la revisión crítica de la historia (Reverte 2018: 232-233). Solo recordemos que en el «Prólogo» de la novela, además de las líneas citadas al inicio del presente artículo, el autor compone una especie de *collage* textual compuesto por documentos reales. Destacan los avisos publicados en el *Mercurio Peruano*, así como ordenanzas y minutas de compra-venta de esclavos fechados en la época colonial. Un procedimiento semejante se realiza en el «Epílogo», en donde el autor selecciona un conjunto de testimonios y artículos periodísticos sobre la masacre de Parcona. Estos elementos, además de las referencias históricas introducidas en la narración, generan la contraposición ficción-no ficción a la que hacemos referencia.

Para elaborar su texto, el autor emplea como material de trabajo el discurso historiográfico colonial y republicano, aunque desde una

indudable perspectiva literaria (Carrillo 2010: 127), lo que por supuesto no invalida su propuesta revisionista. Señala Forgues, por ejemplo, que «con el epílogo constituido por documentos y testimonios históricos [...] la ficción, sin perder su carácter de ficción, toma nuevas fuerzas al unirse con la realidad histórica, materia del prólogo» (2009: 122). Ismael Márquez ha indicado, a su vez, que existe cierta simetría entre la novela de Martínez y la crónica de Guamán Poma, en la cual fundamenta «su cuestionamiento de la historiografía peruana y del género mismo que utiliza» (1994: 58). Añade el crítico que, entre *Crónica de músicos y diablos* y la *Nueva crónica y buen gobierno* (1615), se establecen vínculos de semejanza en la adopción de las formas oficiales de la relación colonial y la intención de reconstrucción de la historia de los pueblos vencidos tras la conquista.

La reelaboración ficcional y estética de la historia le brinda al autor la libertad de introducir diversas variantes a hechos registrados por la historia hegemónica con el objeto de crear un contexto crítico y cuestionador. Alejandra Huespe ha señalado, en esa línea, que en la novela «entran en conflicto diferentes versiones ficcionalizadas de sucesos históricos que se oponen al ‘olvido obligatorio’ impuesto desde el discurso historiográfico» (2012: 137), por lo que el relato apela a una recuperación de la memoria popular que evidencie los vacíos e injusticias del discurso oficial. El ya citado Ismael Márquez ha indicado también que *Crónica de músicos y diablos* funciona como una especie de «caballo de Troya para subvertir un orden de cosas desde dentro, tanto literaria como ideológicamente» (1994: 58). Por su parte, Milagros Carazas asevera que el fin este relato novelístico es «proponer una relectura cuestionadora y paródica del pasado histórico (la época colonial y la República) y construir una innovadora imagen del sujeto afroperuano [...]» (2011: 131).

En ese contexto de investigación, nos proponemos aportar a esta discusión a partir de un análisis de las estrategias narrativas planteadas por la novela en consonancia con las formas de la crónica histórica. Consideramos que la evaluación y cuestionamiento del discurso historiográfico pasa no solo por un trabajo del autor en el plano del contenido, sino también en los vericuetos de la estructura narrativa. Como afirma Roland Barthes, en el orden del discurso, «el sentido no

está “al final del relato”, sino que lo atraviesa», por lo que «todo tiene un sentido o nada lo tiene» (1972: 15-17).

## 2. Las formas de la sátira menipea

Consideramos que es posible establecer interesantes lazos entre *Crónica de músicos y diablos* y la sátira menipea, un género que se define por ser manifestación literaria del carnaval bajtiniano. Describir estas relaciones, en nuestra opinión, nos permite referirnos al texto de Martínez no solo como novela de ruptura ideológica y de tendencia estéticamente crítica, sino también como un relato estructurado, de manera que se constituye como texto anti-discursivo en relación a la crónica histórica.

En *Problemas de la poética de Dostoievski* ([1979] 2003), Bajtín propone que uno de los primeros ejemplos de literatura bajo las coordenadas de la carnavalización lo constituye el género cómico-serio, del cual se desprende el diálogo socrático, así como otras manifestaciones caracterizadas por el empleo de un discurso subversivo de formas y lenguaje extravagantes. Estos «géneros menores» fueron usualmente el soporte formal para el sustento de una noción socrática de la verdad, a saber, una verdad de naturaleza dialógica y conflictiva, opuesta a verdades absolutas y monologismos obtusos. Uno de estos géneros lo constituye la sátira menipea, la cual, en términos generales, se define como una modalidad de gran plasticidad formal dotada de una considerable libertad para abordar cuestiones temáticas. Bajtín le atribuye hasta 14 características, de las cuales nos interesa señalar solo las tres más relevantes. La primera alude al despliegue de una gran capacidad inventiva del género que le permite al autor superar los límites historiográficos y formales de la épica clásica, así como reinventar y trascender el método dialógico socrático. Bajtín sostiene que se encuentra «libre de la tradición y no se ajusta a ninguna exigencia de verosimilitud externa», por lo que «se destaca por una excepcional libertad de invención temática y filosófica» (2003: 167). Ello, por supuesto, no implica un distanciamiento de la tradición literaria, sino un reposicionamiento del punto de vista del texto como artefacto de

sentido que le permite al autor desmontar sus propios principios y resignificar sus funciones.

La segunda característica que deseamos resaltar es su relación con la verdad. La sátira menipea hace uso de una fantasía sin freno, la cual no constituye un simple artificio extravagante. En realidad, responde a estrategias para abordar intelectivamente la realidad. Se constituye, en ese sentido, como un método para crear situaciones inusuales y de gran excepcionalidad que pongan a prueba una idea filosófica o una verdad considerada absoluta. En palabras de Bajtín: «lo fantástico sirve no para encarnar positivamente la verdad, sino para buscarla y provocarla y, sobre todo, ponerla a prueba» (2003: 167). Insistamos en que el carácter de esta verdad no es privada ni individual: la sátira menipea no cuestiona a individuos particulares o un carácter humano específico, sino a una verdad que dé sentido a la realidad. Es por ello que suele definírsele como aquel discurso literario que se sustenta en la confrontación de las «últimas cuestiones del mundo» (2003: 169).

La tercera característica refiere a su empleo diverso e intercalado de géneros desde una posición distante y paródica del autor, lo que promueve el enriquecimiento del discurso gracias a los tonos y estilos a los que recurre. Sobre todo, sostiene una nueva actitud del autor frente al rol de la palabra como agente significante del mundo que nos rodea. El cuestionamiento del rol del lenguaje como referente de la verdad es un asunto medular en la menipea.

Tal como afirma el autor ruso, en periodos modernos el influjo de la menipea también se ha dejado sentir, lo que se evidencia en el aprovechamiento que ciertas corrientes literarias han hecho de sus recursos a partir de una adaptación creativa y renovadora de estos. Es más, Bajtín afirma que «la menipea en las literaturas contemporáneas ha sido el transmisor por excelencia de las formas más concentradas y ostensibles de la carnavalización» (2003: 200). En consecuencia, el autor entiende como género de la menipea no a un canon establecido para estudiar la Antigüedad clásica, sino a un conjunto de características

discursivas que constituyen la esencia básica de esta práctica literaria. De este modo, es posible entender que, en tiempos actuales, podamos encontrar literatura con una fuerte tendencia a replicar los parámetros de este género. Acaso ello se deba a su carácter de actualidad, lo que impele al pensador a afirmar que se trata de un género cercano al periodismo moderno, en tanto tiene predilección por abordar dialógicamente las tendencias ideológicas de su tiempo.

Si pensamos al respecto en una realidad más cercana a la nuestra, valga decir la cultura latinoamericana actual, es posible encontrar puntos en coincidencia entre las manifestaciones literarias de nuestra región y esta tendencia satírico-carnavalesca. Existen trabajos de investigación que se han encargado de rastrear estas nuevas formas de la novela, la cual se sustenta en la parodia de los llamados «géneros menores» modernos desde una actitud mental satírico-menipea. Se ha afirmado, por ejemplo, que esta tendencia puede rastrearse desde la década de los setenta y que una conceptualización moderna de la meni-pea posibilita asignar características adecuadas a la estética literaria de las últimas décadas, en cuanto continuación de los estudios críticos posteriores al Boom (Vilahomat, 2010b: 1). Obras significativas que ilustran esta tendencia las constituyen *Cocuyo* (1990), de Severo Sarduy; *Los detectives salvajes* (1998), de Roberto Bolaño; *El rey de la Habana* (2001) de Pedro Juan Gutiérrez; *Sin tentas no hay paraíso* (2005), de Gustavo Bolívar; entre otras.

Con el aporte crítico de las propuestas de Mijaíl Bajtín y Northrop Frye, José Vilahomat sostiene que las novelas latinoamericanas, desde la década de los setenta, manifiestan en su estructura formas de la sátira meni-pea que las convierten en «instrumentos de análisis sobre los procesos de lenguaje y las narrativas construidas» (2010a: párr. 1). Es decir, se erige como una herramienta discursiva que permite desmontar la realidad y posicionar al autor como un observador externo a la ideología dominante. En ese sentido, se trata de un carácter de la meni-pea latinoamericana esencialmente antidiscursiva que cuestiona, incluso, la misma capacidad del lenguaje para representar a la realidad, para lo cual se basa en el uso paródico de procesos miméticos desgastados

y caducos (2010b: 2). Podemos afirmar, entonces, que este género refleja la decadencia y la crisis de la representación de una realidad en cuestionamiento, por lo que no sorprende que surja en periodos de cambios e inflexión históricos. En síntesis, en palabras de Vilahomat, la sátira menipea «como actitud mental es una especie de supra-género que conecta la obra literaria con un periodo estético y con todo el tejido semiótico que la precede y la trasciende» (2010a: párr. 15).

### 3. Estructuras narrativas de ruptura en *Crónica de músicos y diablos*

Se han identificado tres tipos de sátira en la literatura latinoamericana que se desprenden del mencionado género. En primer lugar, destaca la *sátira menipea distópica*, definida por su parodia de géneros como la ciencia ficción, y las novelas de viajes y aventuras, así como por la construcción de una topografía apocalíptica en la que los grandes centros urbanos han colapsado «sobrecogido[s] por la sobrepoblación y la destrucción de los ecosistemas» (párr. 37). En segundo lugar, tenemos a la *sátira menipea histriónica*, la cual «parodia la estructura de la picaresca, reformando el personaje del pícaro y usando temas actuales» (párr. 41). Estos personajes buscan supervivir en un medio social agreste con el que deben de negociar su representación desde una postura contraria al discurso oficial. El tercer tipo de sátira es la que nos interesa abordar: *la sátira menipea épica*. Sus características responden a los motivos novelísticos de *Crónica de músicos y diablos*. Antes de discutir los mecanismos precisos que estructuran esta novela en consonancia con el género descrito, creemos conveniente justificar la pertinencia del análisis de nuestro texto bajo el marco teórico reseñado.

En líneas generales, podemos decir que la sátira menipea épica destaca por su interés por narrar hechos relevantes de la historia, interés que responde a una narración de tono revisionista que adquiere importancia en el marco de una crisis social. Este rasgo, en la novela en cuestión, se evidencia en una «vuelta al pasado» que busca discutir hechos que son fundamentales para comprender los procesos sociales del país. La narración de Martínez, en ese sentido, se ancla en la necesidad de revisar

la historia a fin de desmitificar el discurso oficial, el cual se ha anquilosado en estereotipos, costumbres y una historiografía que resultan insuficientes para representar una realidad nueva que emerge desde la otredad y desde lo marginal (Carazas 2004; Forgues 2009; Carrillo 2010). De allí la crisis en la capacidad de representación de la realidad por parte del discurso oficial —el cual nosotros limitamos, para fines del trabajo, a la capacidad mimética de discurso cronístico— y la función de una literatura de carácter subversivo que pretende llenar este vacío desde la ficción.

En segundo lugar, el discurso de la sátira menipea épica está teñido por un tono escéptico que se manifiesta a partir del uso de la parodia y de una fantasía liberada. Usualmente, el recurso de la fantasía se manifiesta en este género a través de la construcción de un escenario estrambótico que rompe con la realidad convencional. Frye sostiene que esta fantasía se caracteriza por ser grotesca y absurda (2000: 224). Vilahomat añade que la creación de topologías imaginarias, el empleo de las fábulas y la asociación de estos recursos a la complejidad del texto cumplen suficientemente con este elemento requerido por la sátira (2010a: párr. 63). En ese orden de cosas, consideramos que en *Crónica de músicos y diablos* el narrador recurre a su empleo a partir de la creación de eventos que, para la historiografía oficial, no han sido registrados en el devenir histórico legitimado por este régimen. Ello le permite introducir en la historia hegemónica un conjunto de improntas, ocurrencias y eventos artificiales que tienen el efecto de cuestionarla y generar nuevos sentidos. Este choque entre un registro histórico y otro ficcional —cuya esencia dialógica resulta evidente para el lector— genera astutamente un conflicto cognitivo que tiene por fin poner a prueba el discurso oficial.

Por otro lado, la mentalidad satírica menipea implica, además de «la narración de hechos históricos», rasgos que la vinculan con una narración escéptica «que se limita a mostrarnos nuestras propias contradicciones sin mostrar posición» o crítica directa (Vilahomat 2010a: párr. 27). A pesar de que la narración apela a un humor desbordante que transforma el mundo en una realidad carnavalizada, no es posible dejar de percibir cierto tono escéptico del narrador y los personajes frente a una realidad áspera y poco abierta al cambio y la integración del sujeto marginal.

Como podemos observar, es posible analizar esta preciosa novela de Gregorio Martínez dentro de las coordenadas de la sátira menipea moderna en su vertiente épica. Con el objeto de profundizar en esta discusión, propondremos realizar un análisis de uno de los aspectos medulares que estructuran la novela, a saber, el cuestionamiento de la capacidad mimética del discurso oficial, representado este por la crónica histórica. Los lineamientos definidos por el género de la sátira menipea para la novelística latinoamericana nos permiten acercarnos al texto bajo los parámetros conceptuales ya descritos.

### 3.1. Cuestionamiento de la capacidad mimética del discurso oficial

Como ya se ha señalado, en *Crónica de músicos y diablos* la crítica especializada ha identificado claramente que la novela busca cuestionar la representación social e histórica producida desde el discurso oficial. Carrillo Jara, por ejemplo, ha planteado acertadamente que el relato constituye un discurso histórico alternativo al de la historia hegemónica. Señala, sin embargo, que el texto no pretende estructurarse como una crónica, puesto que indudablemente nos encontramos frente a una novela (2010: 127-129). Esta es una afirmación pertinente que no niega, por supuesto, que se pueda establecer relaciones entre ambos discursos. Consideramos que hay diversas evidencias que revelan que la novela toma como referencia a la crónica a fin de estructurar su propio relato. Podemos mencionar algunos de estos indicios:

- a. El vistoso título de la novela nos sugiere la posibilidad de adentrarnos a un intenso registro histórico de carácter popular y con un fuerte sabor a fiesta patronal.
- b. El empleo de un léxico y una dicción arcaizante nos recuerdan los usos lingüísticos propios de la crónica de los primeros siglos coloniales.
- c. La referencia a diversos sucesos fundacionales de la nación peruana, tales como la violenta colonización y el esclavismo de la comunidad negra.
- d. El registro de un relato en el que los mecanismos históricos adquieren mayor relieve que los personajes en sí mismos.

En ese orden de cosas, el último capítulo, intitulado «Sondondo, donde Felipe Guamán Puma escribió el comienzo de esta relación», refuerza la idea de que, efectivamente, *Crónica de músicos y diablos* funda el relato a partir de las coordenadas estipuladas por el género cronístico. Se establece una especie de continuidad de la *Nueva crónica y buen gobierno* (1615) sobre la base de la recuperación de la memoria popular y la construcción de una historia desde la visión de los vencidos (Márquez 1994: 58).

No pretendemos afirmar que nos encontramos frente a una réplica imitativa del género. Estos rasgos responden, más bien, a un texto en el que la pretensión de revisar el pasado histórico se articula dialógicamente con el fin de evaluar las formas narrativas en las que se sustenta. En el presente apartado sostendremos que el contacto entre estos dos tipos de discursos tiene como fin evidenciar las limitaciones miméticas de la crónica histórica e instaurar un discurso que, desde la ficción, genere alternativas narrativas de mayores alcances que la crónica en el plano de la representación. Esto puede evidenciarse si observamos detenidamente las estrategias narrativas propuesta por el autor. Describimos este mecanismo a partir de dos subtemas que nos permiten organizar mejor nuestra exposición: por un lado, la voz narrativa en la novela y, por el otro, las analogías paródicas.

### 3.1.1. Las implicancias de la voz narrativa

Para poder iniciar esta discusión, consideremos el estatuto discursivo de la crónica, referente recurrente en la obra de Martínez. Como bien sabemos, este género narrativo, desde el punto de vista de la mimesis, se define como una herramienta que pretende representar la realidad a partir de una práctica que se encuentra legitimada gracias a su cualidad de «fuente histórica». Por supuesto, este punto genera diversas controversias, debido a la no necesaria correspondencia entre discurso y realidad, asunto que finalmente no es indispensable para que se cumplan tales funciones de representación. Solo recordemos, junto a Auerbach en su célebre libro *Mimesis*, que la Biblia, la cual nos ofrece una especie de crónica del pasado mítico, se erige como un discurso que, sin corresponder a

una realidad verdadera, aspira a ofrecer su perfecta representación, así como una verdad absoluta de mundo: «El mundo de los relatos bíblicos no se contenta con ser una realidad histórica, sino que pretende ser el único mundo verdadero, destinado al dominio exclusivo» (1996: 20). Esto ha generado, para los estudios actuales, la controversia según la cual realidad y ficción suponen un estado de confusión no resuelta en el género (Alburquerque 2008: 13).

Es este el estatuto de la denominada crónica de Indias, escrita en América durante el siglo XVI. Nancy Salas agrega que este tipo narrativo implicó también «una forma empírica de conocimiento acerca de una realidad distinta, un modelo para explicar la realidad mediante el registro de los hechos de forma narrativa» (Salas 2009: 103). Efectivamente, los cronistas que exploraron el Nuevo Mundo, frente a una situación novedosa que ponía en juego su propia identidad cultural y religiosa, expusieron su testimonio personal como una forma de comprender este nuevo entorno geográfico y demográfico de acuerdo con sus parámetros mentales. La crónica supuso, asimismo, la construcción de un discurso que en la práctica era monologante, dado que irrumpió en un medio ágrafo en el que primaba la oralidad. En ese sentido, no tuvieron un discurso opositor desde la escritura que contrastara con su versión de los hechos: la voz dominante se originaba siempre desde el poder hegemónico del conquistador europeo. La situación antes descrita le brindaba a la crónica un valor arbitrario: el de su estatuto de genuina verdad, el cual estaba sustentado, como se ha dicho, en la experiencia y la vivencia personal del escritor. Como bien afirma Salas:

El contexto discursivo de las Crónicas de Indias en gran parte se forma en América y se inscribe en ese fenómeno más que se llama Narrativa Testimonial, cuyo fundamento está en el pacto de lectura por el cual se establece que se contará la verdad de los hechos narrados, a la vez que se constituye en prueba de esa verdad que el autor se declare actor o testigo (mediato o inmediato) de esos hechos (2009: 103).

Es usual, pues, que las crónicas se encuentren escritas en primera persona para otorgarle legitimidad al relato y cumplir con el pacto

testimonial y de referencia a la verdad instaurada por el discurso. Se ha afirmado ya que los escritores de crónicas «narran en primera persona las vicisitudes de sus viajes y hacen explícita en los prólogos la veracidad de lo que cuentan, como algo realmente vivido por ellos y no inventado» (Albuquerque 2008: 13). Ello explica, en parte, que los cronistas no manifestaran duda alguna de la autenticidad de los hechos que refieren. Por citar un ejemplo, Cieza de León afirma, en una de sus célebres crónicas, que «[...] vínome gran deseo de escribir algunas de ellas [eventos notables ocurridos en el Nuevo Mundo], de lo que yo por mis propios ojos había visto y también había oído a personas de gran crédito». Más adelante culmina diciendo que su historia «va llena de verdades» (1988: 17-22).

Dicho esto, es pertinente preguntarnos de qué modo el género es reelaborado por Martínez en su reconocida novela. Debemos considerar que el escritor de Coyungo retoma ciertos principios de la crónica practicada por el Grupo Narración para construir un discurso de protesta y referir una realidad social desde la perspectiva del sujeto marginal, pero con claros fines estéticos y desde la ficción. Creemos que, en este proceso, la crítica y la autorreflexión no posan su juicio solo hacia la historia, sino también hacia el discurso en la que se sustenta. La crónica, en ese sentido, se convierte en materia de autorreflexión sobre su propio estatuto discursivo, así como herramienta de análisis de la realidad. Revisemos las primeras líneas de *Crónica de músicos y diablos*, dado que resultan fundamentales para sentar la posición del narrador frente a esta controversia. En ellas, como afirma Forgues, «tenemos sintetizadas al mismo tiempo la historia de la Conquista que nos ha llegado a través de los cronistas y su cuestionamiento» (Forgues, 2009: 118). El pasaje es como sigue:

Muchos años atrás, en el oscurecido tiempo de las antiguas leyes, cuando se hacían torres de vidrio y los conquistadores oficiaban esmeradamente como los empinados señorones de la existencia terrenal; en la época de los frailes y de conventos, en la que florecían sin mengua los templos de calicanto, erigidos a punta del sudor gratuito de los indios de servidumbre y de la pujazón obligatoria de los negros esclavos; en tales tiempos de

inflamados incordios fue que apareció en Cahuachi, arrastrado por lo ventarrones del desierto, alguien premunido de cuerpo y de alma que decía y aseguraba, con juramentos de diversa índole, que se llamaba Pedro de Guzmán, por la gracia divina de Dios nuestro señor, y que le sobraban de yapa otros nombres de cumplimiento para que lo supieran mientras (Martínez, 1991: 21).

Quisiéramos señalar algunos aspectos que se desprenden del pasaje citado líneas arriba, los cuales permiten describir la posición discursiva del narrador. En primer lugar, este se distancia del uso de la primera persona, recurso propio de la crónica histórica, lo que implica que el estatuto de verdad ya no se sustenta en el testimonio del sujeto enunciador ni en su experiencia. En efecto, la primera persona gramatical configura una acción verbal de alcances significativamente restringidos, pues reduce el punto de vista que da sentido al total del mundo representado a la sola mirada de quien emite el relato. La primera persona, en la crónica, se cierne siempre desde un *yo* que limita la posibilidad de la voz del otro o, como sugiere Salas, nos ofrecerá una versión «según su condición y desde sus vivencias, sobre las que reflexiona en el acto de contar, discriminando aquellas que salen fuera de su racionalidad» (2009: 104).

En ese orden de cosas, es notable observar que todo el discurso narrativo de *Crónica de músicos y diablos* se sustenta en la instauración de un narrador extradiegético/heterodiegético, el cual refiere, según Genette, a aquel que no emite su narración desde el interior de la historia narrada. Tampoco se encuentra vinculado a ella, dado que refiere la historia de otro y no la suya propia (1989: 270-286). Ello sugiere un registro totalizador capaz de representar un devenir histórico amplio que puede abarcar siglos. El proceso de la enunciación, en ese contexto, surge en un tiempo indeterminado o, como sostiene Genette para este tipo de narrador, desde «un momento único y sin progresión» (279). Estas implicancias narrativas remiten a una de las características de la novela: el distanciamiento de la voz enunciativa de aquellos hechos históricos que se desean describir. Es decir, aunque es posible leer una crítica social en la narración, esta no

adquiere los rasgos de un cuestionamiento proveniente de una voz individualizada o personal —ello ocurría en las crónicas de la revista *Narración*—, sino los de un discurso impersonal que se disuelve en el espectro estético de la novela.

El narrador extradiegético/heterodiegético, debido a su carácter de conocedor omnisciente de los eventos narrativos del discurso, está relacionado con lo que Vilahomat define, para la sátira menipea épica latinoamericana, como «la configuración de una visión totalizadora». Esta postura narrativa permite recorridos amplios del discurso a través de espacio y el tiempo de los eventos experimentados por los personajes, lo que «sirve para dar el sentido de *catascopia* (o visión desde arriba) propio de la SM» (2010a: párr. 22). Podemos notar, precisamente, este movimiento en el pasaje citado, dado que la narración da inicio con una pincelada que retrata en pocas líneas la época histórica que inicia lo que será la nación peruana: una época de luchas fratricidas durante las guerras civiles que denomina «tiempos inflamados de incordios», así como el costo humano que significó construir esa sociedad colonial sobre la base de la «pujazón obligatoria de los negros esclavos». Ello nos ofrece un panorama que, desde las primeras líneas, se constituye como un espacio social conflictivo y opresor.

Esta visión totalizadora se amplía, a lo largo del resto de la narración, hacia la historia colonial, particularmente la historia negra y sus rebeliones, así como las penurias de una república que terminó siendo ilusoria. En «Esclavos y cimarrones V», el narrador expone que, en pleno hervor republicano, tras el apoyo que significó la participación de huestes negras en las luchas de independencia, la servidumbre y la esclavitud seguían siendo, en el Perú, prácticas de «beneficio exclusivo de los criollos ricos que tanto se habían llenado la boca de palabras, hablando y pregonando la revolución de la corona española» (1991: 147). Un siglo después, hacia la década del veinte de siglo pasado, en su recorrido en mula hacia Sondondo, afirma sobre la familia Guzmán que «ni en los tiempo de Concolorcorvo, el divino postillón que recorría a lomo de mula la América entera; ni ese entonces se había visto bajar por

el cause seco y pedregoso del río de Nasca un regimiento de acémilas tan exagerado» (1991: 243), con lo que completa una representación que no solo tiene interés en asumir un recorrido temporal, en tanto se establece un parangón entre un personaje colonial y otros republicanos, sino también geográfico.

Recordemos que Alonso Carrió de Valdera, conocido como Concolorcorvo, autor del *Lazarillo de ciegos y caminantes*, fue un escritor y cronista español que vivió parte importante de su vida en el virreinato del Perú. En su más celebre obra, aporta un registro importante de la geografía, cultura de gran parte del territorio que le pertenecía al virreinato a partir de un relato de viajes. En *Crónica de músicos y diablos*, algunos capítulos de la novela responden también a esa necesidad de representación del entorno en su relación con la cosmovisión de los personajes y desde una visión sobre la geografía, significativamente distinta a la del uso utilitario que le darían los conquistadores. Los capítulos de «Arena natura» y «Mar oceána», abocados a descubrir el espacio costero durante el recorrido de la familia hacia la capital, dan cuenta de ello. El contraste que genera ello con lo narrado en el primer capítulo, en donde se da cuenta del arribo de Pedro de Guzmán al Perú y su pretensión de llegar, es evidente. Según los documentos que ostentaba Pedro de Guzmán, pretendía llegar a un «lugar ignoto, en una tierra casi incógnita, en apariencia sin derrotero conocido, denominada Huanuhuanu» (21), en donde explotaría el oro. La referencia paródica que hace el narrador recae en una descripción del espacio que solo adquiere sentido en cuanto puede ser explotado.

La novela, en ese sentido, se estructura a partir de una transición espacio-temporal que repasa etapas importantes de la historia del país. Se trata de una mirada amplia que busca poner en contacto todo el proceso histórico desde una visión total, ello con el objeto de traslucir un punto de vista crítico. La narración, en lugar de seguir un orden estrictamente cronológico como lo sugiere el género cronístico, procede a intercalar eventos ubicados en tiempos y espacios geográficos diversos, de modo que el sentido de totalidad se logra gracias a la simultaneidad con la que somos testigos de, por ejemplo, un levantamiento colonial en el palenque de Huachipa para, pocas páginas

después, ser espectadores de los sangrientos sucesos de Parcona en el siglo xx. Los desplazamientos espacio-temporales rompen de ese modo con la linealidad de la crónica histórica para configurar un relato cuyo sentido depende de esta correlación de carácter hondamente dialógico. En ese sentido, al conectar los contextos sociales del esclavo cimarrón Antonio Lucumí o de Manuela Escate, una de las líderes de Parcona, se observa una realidad social en la que se ha sistematizado el abuso, la discriminación y donde la marginación de ciertos componentes de la sociedad se ha normalizado.

### 3.1.2. Analogías paródicas: entre lo cómico y lo serio

La configuración de un narrador extradiegético/heterodiegético en *Crónica de músicos y diablos* también permite que el discurso narrativo redefina la pretensión del *estatuto de verdad* propio de la crónica. Esta es, por supuesto, una forma de cuestionar su capacidad mimética a partir de la estructura narrativa del relato. Al no asumir una voz en primera persona que exponga una verdad basada en la experiencia individual o en el testimonio, la voz del relato se sumerge en un uso gramatical que la libera de caer en la representación de una realidad social desde un punto de vista parcial, ligado siempre a las vivencias de uno o varios personajes. Recordemos que la crítica en la sátira menipea nunca es personalizada, sino que apunta a cuestionar una verdad que sustenta las «últimas cuestiones del mundo» (Bajtín, 2003: 169).

No queremos decir con ello, por supuesto, que la novela no asume una postura ideológica, lo que técnicamente no es posible. Claramente existe una crítica al discurso oficial de la historia peruana, pero esta no se ejecuta a partir de un cuestionamiento directo ni de la crítica encarnizada —propia del panfleto o de la crónica producida en el seno de la revista *Narración*—, sino que se sublima en los recursos narrativos y estéticos que despliega el relato. En algunos casos, esta visión de la realidad discurre a partir de las acciones de los mismos personajes, sin que medie ninguna alusión ideológica directa. En otras ocasiones, se procede a evidenciar esta postura a partir de las estrategias de narrador omnisciente, de las cuales sobresale el empleo de la parodia y la ironía y el humor. José Vilahomat

ya ha descrito esta característica de la sátira menipea en algunas novelas latinoamericanas en los siguientes términos: «[...] la expresión satírica se da libremente, sin caer en una crítica directa o en una tesis que busca esencias». Más adelante afirma que «sin necesidad de hacer juicios ideológicos, el narrador describe elementos específicos de una realidad que constata» (2010a: párr. 25-26).

Quisiéramos centrarnos en un punto en especial: la parodia como herramienta de crítica social que sublima la postura ideológica del narrador desde una postura novelística y estética. Esta no se construye como una parodia personal ni se dirige hacia un personaje determinado. Tampoco busca cuestionar un tipo social específico. El tipo de parodia de la sátira menipea en Latinoamérica tiene como objeto el cuestionamiento de mecanismos sociales, por lo que, por extensión, podemos asociarla a todo un proceso histórico cuya representación es interpretada como en estado de crisis. Tal como afirma Bajtín, se trata de «poner a prueba la verdad, la idea, y no un carácter humano individual o socialmente determinado» (2003: 168). Esto se manifiesta, en *Crónica de músicos y diablos*, a partir de procesos en la narración que denominamos *analogías paródicas*. De acuerdo con nuestra lectura, la novela configura un conjunto de escenas en las que se establece un doble discurso basado en la articulación de dos realidades contrapuestas que son comparadas: en primer lugar, el discurso oficial, serio, hegemónico, el cual es sugerido por las claves del género de la crónica a los que recurre la novela. Y, en segundo lugar, la realidad representada, vista como distópica, representada a partir de la parodia, el humor y la ironía.

La apelación al género de la crónica sirve como referente para declarar la situacionalidad historiográfica del relato, además de generar una reminiscencia de su rol como discurso con capacidad de representación mimética. De ahí su seriedad y el posterior contraste cuestionador al que es sometido por medio de procesos paródicos. Nos explicamos: esta representación discursiva es claramente cuestionada por el doble sentido que proviene del empleo de una parodia que desvela las fisuras del discurso oficial. El contraste producido por este mecanismo genera que la crónica sea postulada

desde una mirada desautomatizada, lo que causa su desautorización como posibilidad mimética.

Veamos algunos pasajes que nos permiten ilustrar estas ideas. En primer lugar, podemos citar la descripción del arribo de Pedro de Guzmán al virreinato del Perú. El narrador revela que este personaje «decía y aseguraba, con juramentos de diversa índole, que se llamaba Pedro de Guzmán, por la gracia divina de Dios nuestro Señor, y que le sobran de yapa otros nombres de cumplimento para que lo supieran mientras» (Martínez, 1991: 21). Esta necesidad por aclarar su origen tiene por fin despejar cualquier duda de que «era un hijodalgo español tangible y de legítima estirpe, y si quedaban dudas estaba dispuesto, de buen talante, para que cualquier entendido en genealogía le sopesara los compañeros con ambas manos» (1991: 21). Como se observa, en estas breves líneas se han abroquelado dos niveles del discurso que producen un conflicto dialógico a través del cual se crean sentidos nuevos. Por un lado, el primer nivel apela a las formas tradicionales de la crónica de Indias, a partir del empleo de un español arcaizante, así como a usos propios del género y de la época. Por ejemplo, en la invocación a una instancia divina o al orden regio a fin de satisfacer la necesidad de comprobar el origen noble de Pedro de Guzmán, se observa el seguimiento de pautas necesarias que le permitían al individuo actuar legítimamente dentro del orden oficial establecido.

Esta pretensión de legitimación social la podemos observar, efectivamente, en la famosa portada de los *Comentarios reales de los incas*, en la que el célebre Inca Garcilaso de la Vega se presenta como «natural del Cusco y Capitán de su Magestad», con lo que resalta su legítimo estatus social como servidor del rey. Por otro lado, esta crónica, dedicada a la princesa Doña Catalina de Portugal, apela numerosas veces a la divinidad. Un caso representativo lo constituye el escudo del escritor, en el que se consigna una invocación a la Virgen María en los siguientes términos: «Ave María / Gratia Plena» (Garcilaso, 1991).

Hasta este punto, el relato se comporta dentro de los márgenes «serios» de la crónica; sin embargo, se percibe simultáneamente una

carnavalización del discurso cronístico producto de la irrupción de la parodia y el humor. Este constituye el segundo nivel discursivo. Efectivamente, entre las líneas citadas, se narra también que a Pedro de Guzmán «le sobran de yapa otros nombres» y además estaba dispuesto a que «cualquier entendido en genealogía le sopesara los compañeros», lo que en buen castellano quiere decir que invitaba a los dudosos de su origen noble a cogerle sus partes pudendas.

Esta interacción entre lo cómico y lo serio ciertamente pone en cuestionamiento el discurso hegemónico, a partir de la construcción de un personaje ficcional que rompe todo parámetro establecido por el género de la crónica. El origen dudoso de Pedro de Guzmán, asunto que podría adquirir importancia en el contexto de la crónica historiográfica, nos brinda una idea de cómo se ha constituido el fundamento del relato novelístico, pues la novela funda su estatuto discursivo en el *cuestionamiento* y no en la veracidad mimética propia de la crónica, lo que la dota de un carácter dialógico y crítico. En *Crónica de músicos y diablos* nos encontramos frente a un discurso que, enunciado desde un narrador extradiegético/heterodiegético, no tiene interés en exponer certezas, sino hechos cuya veracidad se encuentra constantemente discutidas. Podemos afirmar entonces que el tono humorístico y la parodia del género implican la cancelación del registro serio al que apela la crónica, así como su estatuto de verdad legítima. Se instala de esta manera un nuevo discurso de rasgos iconoclastas y críticos, de tendencias paródicas y humorísticas, el cual, a partir de procesos analógicos de cuestionamiento paródico, busca describir lo que nos aventuramos a llamar una historia crítica del Perú.

Continuemos con el análisis de un par de escenas significativas que ilustren el funcionamiento de estas secuencias analógicas, esta vez incursionando un poco en el plano semántico. Recordemos, para ello, lo dicho unas líneas arriba, a saber, que la representación paródica prioriza el cuestionamiento del proceso histórico apelando a su tendencia totalizadora, sin anclarse en la crítica a una tipología de sujetos sociales o puntos de vistas particulares. La parodia, en ese sentido, debe alcanzar tanto al sujeto empoderado (el colono esclavista o el político elitista) como

al sujeto oprimido (esclavos, peones, campesinos) para infundir su sentido a todo el mecanismo social: se trata de una representación carnavalizada de la realidad. En «Esclavos y cimarrones I», el narrador realiza una rápida descripción paródica de diversos elementos constitutivos de la sociedad colonial en el contexto de la instauración de un palenque rebelde en Huachipa. Tenemos, por ejemplo, una representación analógica que compara dos centros de poder, a saber, la conocida Ciudad de los Reyes y el palenque antes mencionado, así como a sus respectivos habitantes. De Lima, se afirma lo siguiente:

[...] en honor a la verdad desnuda, nunca fue de los reyes sino apenas de visorreyes de capa caída y de media mampara porque, a la luz de los hechos concretos, la susodicha ciudad de Lima jamás tuvo, bajo su firmamento nubloso, color panza de burro, monarca imperial de testa coronada (1991: 39).

Y más adelante, durante la etapa republicana, se dice que esta se encuentra coronada por una cruz en la cumbre del cerro San Cristóbal, «un cerro de aspecto de mojón de cura» (1991: 170). Más allá de la alusión escatológica, un poco de observación nos permite discernir que para construir su parodia, el discurso no tiene más que exponer la realidad descarnada de una ciudad que ha escrito su historia sobre la base de un lenguaje ampuloso y la hipérbole irreal de sus características, o como afirmó en alguna ocasión Sebastián Salazar Bondy en su célebre libro *Lima la horrible*, una representación que «se conforma de supuestas abundancias y serenidades, sin que figure ahí la imaginable tensión entre amos y siervos» (1974: 14). En el mismo tono, podemos decir que, acerca del sujeto del poder y su relación con el sujeto oprimido, son usuales líneas de este tipo:

Toda aquella cáfila de cimarrones fuidos alegremente del recto gobierno de la esclavitud, y que al asumir con malicia alevé aquel ominoso desacato no habían abrigado en el pecho la menor consideración ni el más mínimo respeto por las ínfulas, los blasones, la honra y el buen nombre de sus amos (1991: 39)

Se trata, por supuesto, de una forma paródica de lenguaje, a partir de la cual, haciendo uso de un léxico propio del discurso hegemónico religioso para descalificar lo que se encuentra fuera del orden oficial, se pretende brindar sentidos múltiples en ocasiones subversivos. Por ejemplo, al poner en relación ideas contradictorias como la esclavitud con el recto gobierno, o la consideración hacia la opresión con el buen nombre de los amos, se generan relaciones a las que Bajtín denomina *disparidades carnavalescas*, las cuales funcionan como mecanismos que refrescan los sentidos del discurso (2003: pág. 180). De este modo, a partir del lenguaje arcaizante de la crónica, da cuenta de un discurso cuyos sentidos, al ser actualizados por el lector, manifiestan una falta de sentido común, tópico usual en la sátira menipea.

Otro pasaje semejante trascurre cuando se afirma del palenque negro que es un «montal de satanás llamado Huachipa», en el cual «se congregaba en palenque endemoniado toda la negrada levantisca y de mala entraña que se había fuido» (1991: 39). Observamos nuevamente el empleo de un lenguaje propio del discurso hegemónico, pero desde una perspectiva paródica favorable al sujeto oprimido. En efecto, esta relación negro-demonio para construir el campo semántico del sujeto marginal en la novela (algo de ello se visualiza en el título general del relato) no tiene necesariamente un sentido negativo ni de deslegitimación. Pretende generar otros sentidos ocultos y positivos desde el punto de vista del otro, los cuales están relacionados con la rebelión, el placer vital de la sexualidad y el vínculo cósmico con la tierra. A Antonio Lucumí, líder de la rebelión cimarrona, le hará decir solemnemente, ante su inminente captura y muerte, en un maravilloso discurso indirecto libre, que él, «Antuco Lucumí, era un cimarrón marrajo y curtido que no necesitaba el perdón y menos todavía clemencia» (1991: 126), lo que evidencia que el lenguaje descalificador trabaja a partir del doble sentido.

Podemos observar claramente que la estrategia del narrador se asienta en una analogía en la que el lenguaje paródico permite comparar, por un lado, el lenguaje hegemónico oficial, con sus términos

descalificadores, con una realidad otra de naturaleza subversiva. Este cotejo entre discurso/realidad conduce a reconocer la falta de sentido común de la crónica como discurso mimético de la historia, dado que se evidencia una falta de correspondencia entre lo que se intenta representar, a saber, la historia canónica, y lo que evidencia el doble discurso de la parodia, es decir, una historia mal representada. Esto produce, en términos de Vilahomat, una especie de «disolución aporística discursiva» (2010a: párr. 22) que tiene como principal objetivo desautorizar la capacidad mimética o representativa del discurso oficial.

#### 4. Conclusiones

En resumen, *Crónica de músicos y diablos* es una novela cuya estructura narrativa evidencia notables relaciones dialógicas con la crónica histórica. Esto vínculos se evidencian en las diversas referencias que el relato hace respecto al discurso historiográfico. Particularmente, la nomenclatura que titula el libro, el empleo de usos lingüísticos propios del siglo XVI, la relevancia de la historia peruana y de lo colectivo por encima de los personajes individuales, y los vínculos con la crónica de Guamán Poma son algunas de las claves que grafican la intencionalidad del narrador. Teniendo en cuenta el carácter cuestionador que sostiene el discurso novelesco en relación con la historia oficial, es posible describir el comportamiento del texto en consonancia con el género cronístico, a fin de evidenciar que, incluso a nivel estructural, el relato plantea un conjunto de oposiciones críticas que desautorizan la capacidad mimética de la crónica.

En el marco de la teoría de los géneros cómico-serios establecida por Mijaíl Bajtín, la crítica latinoamericana ha establecido que, en nuestra región, desde los setenta se ha manifestado una tendencia literaria que sigue las pautas de la novela satírico-menipea. Consideramos que las características de esta tendencia novelesca son aplicables a *Crónica de músicos y diablos*, debido a su inclinación por la revisión histórica en una sociedad que se entiende en crisis, el tono paródico del discurso y el empleo de una fantasía liberada que permite, para el caso particular

de la novela en cuestión, articular un discurso en el que la confrontación entre ficción y no ficción genera sentidos nuevos que permiten reescribir la historia hegemónica desde un punto de vista subversivo.

El análisis ha evidenciado que, desde el plano de la estructura, las formas narrativas de la novela tienen por fin poner en cuestionamiento la capacidad mimética de la crónica. El empleo de un narrador extradiegético/heterodiegético supone el abandono del *estatuto de verdad* que, para la crónica, se sostiene en la experiencia personal del cronista historiador. Ello le otorga al texto una visión totalizadora desde la cual se recorren grandes distancias de espacio y tiempo para brindar un panorama de los mecanismos de la historia peruana, los cuales evidencian una sociedad conflictiva en el que la opresión y el abuso se han normalizado con el transcurrir de los siglos. Por otro lado, la novela plantea lo que hemos denominado *analogías paródicas*, las cuales funcionan a partir de un paralelo entre las tendencias cómico-serias del relato. La apelación a las formas serias de la crónica implica el uso de un lenguaje descalificador de los sujetos marginales peruanos, sustentado ello en el orden divino y regio que organiza el sistema colonial. Este sistema es subvertido por medio de recursos carnales como la parodia y la ironía, herramientas cuyo fin es desautorizar el discurso histórico como referente de la historia nacional.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBURQUERQUE GARCÍA, L. (2008). Apuntes sobre crónicas de Indias y relatos de viajes. En *Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires*, 56-58, 11-23.
- AUERBACH, E. (1996). *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CARAZAS, M. (2011). *Estudios Afroperuanos. Ensayos sobre identidad y literatura afroperuanas*. Lima: Centro de Desarrollo Étnico.
- CARRILLO, D. (2010). *Novelar es una travesía. Crónica de músicos y diablos o la gesta del migrante*. Tesis para optar por el título profesional de Licenciado en Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.
- CIEZA DE LEÓN, P. (1988). *La Crónica del Perú*. Lima: Peisa.
- BAJTÍN, M. (1998). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- \_\_\_\_\_. (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski*. 2.<sup>a</sup> ed. México: Fondo de Cultura Económica.
- BARTHES, R. (1972). *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- FORGUES, R. (2009). *Gregorio Martínez, danzante de tijera*. Lima: Editorial San Marcos.
- FRYE, N. (2000). *Anatomy of Criticism*. 15<sup>th</sup> Printing. Princeton: Princeton University Press.

- GARCILASO DE LA VEGA, I. (1991). *Comentarios reales de los Incas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GENETTE, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen.
- HUESPE, A. (2012). Gregorio Martínez, cronista de otra historia. En *Literatura y Lingüística*, 26, 135-142.
- MÁRQUEZ, I. (1994). *Crónica de músicos y diablos* de Gregorio Martínez: Desautorización del canon y metáfora de la escritura. En *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, 1, 53-59.
- MARTÍNEZ, G. (1991). *Crónica de músicos y diablos*. Lima: Peisa.
- REVERTE BERNAL, C. (2018). Escribir en el aire frente a la cultura letrada (volviendo a *Crónica de músicos y diablos*, de Gregorio Martínez). En *América sin nombre*, 23, 231-241.
- SALAS ANDRADE, N. (2009). *La crónica periodística peruana*. Lima: Editorial San Marcos – Universidad de Piura.
- SALAZAR BONDY, S. (1974). *Lima la horrible*. Lima: Peisa.
- VALENZUELA, J. (2006). La experiencia literaria del Grupo Narración: una aproximación a las crónicas. En *El Grupo Narración en la narrativa peruana contemporánea. Materiales básicos para un estudio crítico*. Néstor Tenorio (comp). Lima: Arteidea Editores.
- VILAHOMAT, J. (2010a). Sátira híbrida y sujeto menipeo: la literatura cubana y latinoamericana actual. En *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 44. Consultado el 5 de junio de 2019 en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/satirahi.html>
- \_\_\_\_\_. (2010b). Sátira menipea en trayecto: la literatura latinoamericana actual vuelve a los orígenes. *Pérodáctilo*.

<https://doi.org/10.46744/bapl.201901.006>

*Revista de arte, literatura, lingüística y cultura*, 9. Consultado el 4 de junio de 2019 en [https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/22880/Pterodactilo9\\_Critica\\_Vilahomat.pdf?sequence=9&isAllowed=y](https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/22880/Pterodactilo9_Critica_Vilahomat.pdf?sequence=9&isAllowed=y)



LA MASCULINIZACIÓN DEL LENGUAJE FEMENINO  
EN PELÍCULAS Y MONÓLOGOS PERUANOS

THE MASCULINIZATION OF THE FEMININE LANGUAGE  
IN PERUVIAN FILMS AND MONOLOGUES

Alexis Fernando Gutiérrez Luyo

Marco Antonio Lovón Cueva

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

*Resumen:*

La masculinización del lenguaje femenino es un tema que ha sido poco investigado. El presente artículo tiene por objetivo principal explicar el fenómeno de la masculinización que se presenta en el lenguaje de las mujeres en el Perú, recreado en espacios como el cine y los monólogos. Metodológicamente, se examina la utilización de palabras y frases masculinizadas proferidas por las mujeres en dos películas y dos monólogos (*stand up comedy*). En el trabajo se concluye que el habla masculinizada responde a la *performance* del sujeto en relación con determinados contextos situacionales y sociales.

*Abstract:*

The masculinization of the feminine language is an issue with little research. The main objective of this paper is to explain the phenomenon of masculinization that occurs in the language of women in Peru, recreated



in spaces such as cinemas and monologues. From a methodological point of view, we examine the use of masculinized words and phrases proffered by women in two films and two monologues (stand up comedy). The paper concludes that masculinized speech responds to the performance of the subject in relation to certain situational and social contexts.

*Palabras clave:* masculinización, lenguaje femenino, léxico, contexto, sociolingüística.

*Key words:* masculinization, feminine language, lexicon, context, sociolinguistics.

Fecha de recepción: 09/03/2019

Fecha de aceptación: 31/05/2019

---

## 1. Introducción

En diversas culturas, se sostiene que el habla femenina se diferencia de la masculina por el léxico o la pronunciación, e incluso por el tipo de temas y gestos que acompañan el discurso. Sin embargo, la diferenciación no es absoluta, por ejemplo, los supuestos vocablos atribuidos únicamente a hombres pueden ser usados por las mujeres y viceversa, a no ser que la comunidad prohíba esa interacción o mezcla y establezca fronteras. El reconocimiento de que existe un habla femenina y un habla masculina responde a las percepciones que tienen los hablantes en comunidad (Apaza, 2014). Las mujeres buscan construir su imagen de mujer o representarse como tal a través no solo de la vestimenta, el peinado, los colores, sino también a través de sus formas de hablar y de temas de qué hablar; lo propio ocurre con los varones (Castellanos, 1995). Estas prácticas de hablar como mujeres y hombres se fuerzan por los patrones familiares, cuando la madre o el padre moldean el habla del hijo (en algunas familias se suele escuchar: «Mi hijo habla como un verdadero hombre»). En otras palabras, en comunidad se socializan las maneras de usar el lenguaje. A los hombres

no solo se les enseña a escupir, gritar o ser el macho alfa, sino también a cómo usar la voz, cómo imponerse, cómo ser feroz, cómo insultar. Las enseñanzas no solo ocurren dentro de espacios privados, como la familia, sino también a través de los espacios públicos, como la escuela, en donde a través de la interacción con los pares de género, o a través de las relaciones jerárquicas en los que se ven envueltos, se asimila y se reproduce el discurso de cómo se debe hablar (en algunas escuelas se les dice a las niñas: «Modula tu habla» o «Sé más femenina»). «[...] La idea de que el lenguaje de las mujeres es más cortés, más refinado —en una palabra: más femenino—, es generalizada y se ha mantenido vigente durante muchos siglos» (Coates, 2009:37). Culturalmente, incluso, las formas de hablar «indebidas» se censuran con frases como «así no debe de hablar una señorita» o «los hombres hablan como varones, no como hembras». Asimismo, en diversas culturas, se valora que el hombre hable «masculinamente», es decir, mientras más groserías y vulgaridades, es más varón y más temido. En *Mujeres, hombres y lenguaje: Un acercamiento sociolingüístico a las diferencias de género*, de Coates (2009), se indica que el uso del lenguaje vulgar es muy frecuente en los hombres y que las mujeres se caracterizan más bien por el habla formal. A las mujeres se les atribuye el cuidado del habla, hasta incluso la sobrevivencia de la lengua.

En el Perú, hemos percibido que algunas mujeres jóvenes emplean cada vez más groserías atribuidas como propias del habla de varones. La expresión «no seas huevón», que suele emplearse entre hombres, es usada por algunas jóvenes hacia sus compañeros varones. Otras son «calla, cabro», «me llega al pincho» (aunque ellas no tengan pene), «habla, causa», «vete a la mierda, o(y)e» o «no jodas, mierda». Estas maneras de hablar son asimiladas por ellas, creemos, para empoderarse en el discurso, pues la sociedad peruana, sobre todos los grupos juveniles, es muy machista. Incluso sus compañeras mujeres lo son. Masculinizar el habla femenina es producto de una construcción discursiva, planificada o de forma espontánea. Las mujeres que van masculinizando su habla en determinados momentos ganan automaticidad o práctica, por lo que emplean dicho registro en contextos similares, es decir, en situaciones de necesidad, de manera natural. Los hombres, por su parte, parecen aceptar tal forma de hablar y pueden dialogar con ese tipo de habla.

La masculinización del habla femenina no ha sido estudiada con detenimiento o es muy cuestionada. Es necesario indicar que hay pocas fuentes bibliográficas que abordan el tema como eje central. Por lo general, se encuentran textos que refieren a la diferenciación entre el habla femenina y masculina.

Por eso, motiva realizar esta investigación como un acercamiento a este tipo de registro lingüístico.

El artículo sitúa el estudio como un tema de corte sociolingüístico y pragmático porque los componentes o el objeto de estudio están condicionados por factores extralingüísticos: la masculinización del habla femenina se relaciona con las variables sociales como el género, la clase social y la edad; así como con los conceptos de la pragmática, por ejemplo, el contexto y la especificidad del tema (el tópico de la conversación).

La investigación se organiza de la siguiente manera: presenta una introducción, un marco teórico, una metodología, un análisis y unas conclusiones.

## 2. Los estudios sociolingüísticos y pragmáticos

La sociolingüística estudia al lenguaje en su forma funcional en correlación con sus aspectos socioculturales. Los grandes investigadores de este campo son W. Labov, R. A. Hudson, A. Fishman y D. Hymes, quienes con sus investigaciones han consolidado a la sociolingüística como una ciencia. Posteriormente, dentro del campo de lengua y sociedad se han insertado los análisis del discurso realizados por T. van Dijk, N. Fairclough, M. Foucault. La sociolingüística ha dado hasta ahora importancia al estudio del lenguaje, las lenguas, las variedades, los registros en relación con las sociedades, grupos sociales, contextos socioculturales, interacciones sociales.

En este campo, importa estudiar las variables sociolingüísticas. Para Virginia Zavala, la variedad social no solo se restringe a la variación del lenguaje por clase social, que es una de las tantas variables; hay otras

variables como las de género, grupo étnico, diferencias generacionales (Pérez, 2004). Estas variedades no deben verse de forma independiente, sino de forma agrupada e interactiva, porque trabajan de forma conjunta para generar más variedades lingüísticas de una lengua.

La variable género recoge las características de los hombres y de las mujeres en la descripción lingüística, pero también de los homosexuales, las lesbianas, etc. Nuestra sociedad actual se ha visto inmersa en la inclusión y aceptación de nuevos géneros (la concepción de género en el mundo no es global). Los estudios lingüísticos referidos a la comunidad LGTBI o a los grupos transgéneros son pocos emprendidos; por eso, no hay muchas investigaciones sobre sus formas de hablar o apropiarse del lenguaje.

La variable edad refiere a la diferenciación lingüística por la cantidad de años de vida que tienen los hablantes de una sociedad. Con esta variable se diferencian el habla de los niños con la de los adolescentes, la de los jóvenes con la de los adultos, etc. Es una de las variables más interesantes para la sociolingüística, dado que es totalmente determinante para la diferenciación lingüística; como una variable social, está en interrelación con las demás variables, por lo que tiene implicaciones sociales, psicológicas y económicas (Arieza, Cisneros & Tabares, 2012).

Entre otras, está la variable de clase social. Los hablantes suelen hablar según el estrato o grupo social al que pertenecen. Hay una percepción de que se habla por pertenecer a un estrato económico más superior que otro. Por ejemplo, en el Perú, se cree que existe un habla de la élite social o de grupos económicos ricos, incluso se ha llegado a hablar de un «habla pituca», o de las esferas altas, la cual muchas veces se ridiculiza por los sujetos sociales que no forman parte de este grupo.

También se encuentra la variable situacional. La situación condiciona las formas de hablar de las personas: no es lo mismo hablar frente a un rector de una universidad que hablar con un trabajador informal o un padre de familia sobre un tema en cuestión. Los hablantes

modulan su habla en relación a la situación, con quienes se encuentren conversando.

Una disciplina con la que se relaciona la sociolingüística es la pragmática. Esta tiene como objeto de estudio el comportamiento de los interlocutores de una lengua en un contexto determinado. Fernández (1999: 238) señala que la pragmática es «la disciplina que se interesa por los aspectos, factores y componentes que intervienen en la efectividad y en el éxito de la interacción comunicativa» (Arieza, Cisneros & Tabares, 2012). Entonces, la pragmática, al igual que la sociolingüística, estudia al lenguaje en su forma funcional: se prioriza el contexto, lo situacional de una conversación. Este campo también cuenta con grandes representantes como P. Grice, J. Austin, J. Searle, Ch. Pierce, etc.

Un concepto importante en pragmática es el contexto, dado que es a través de este concepto que podemos comprender una gran cantidad de enunciados que no guardan un significado totalmente literal, a consecuencia de que están sujetos a las situaciones contextuales. Se define como la circunstancia, el escenario, la realidad en la que se desarrolla una conversación de dos hablantes. La definición es muy amplia porque depende del emisor o el receptor, lo que hace que existan tipos de contextos: por ejemplo, el contexto social que es propio de un grupo social; o sea, solo ese grupo puede entenderlo. A la pragmática le interesa cómo se usa la lengua para determinados propósitos.

### 3. La masculinización del lenguaje femenino

Se entiende por la masculinización del lenguaje femenino al fenómeno de utilización de términos y frases que suelen ser propias o privativas de los hombres por parte de las mujeres. La idea de la diferenciación surge de los trabajos en los que se plantea la diferenciación entre el lenguaje femenino y el masculino; la diferenciación hizo que en años posteriores, gracias a la evolución en el aspecto social de la mujer (la igualdad de géneros), existiera una mayor confluencia entre los hombres y las mujeres, o sea que estuvieran en mayor contacto, se relacionaran en

el ámbito laboral, político, etc. Por lo tanto, nuestro enfoque es dinámico (es uno de los enfoques lingüísticos para estudiar el lenguaje y el género) porque se «pone énfasis al aspecto dinámico de la interacción» (Coates, 2009:27). Entonces, la interacción actual entre los hombres y las mujeres hizo que surgiera la pregunta de si su lenguaje ha cambiado, si la distinción tradicional aún se mantiene, y también si sus hablas se han visto influenciadas entre sí.

Desde una edad muy temprana, los niños y niñas están influenciados por las normas sociales, ya que son educados por los padres, quienes cumplen una serie de pautas establecidas que hacen que se diferencien en su comportamiento y lenguaje (Arieza, Cisneros & Tabares, 2012). Por lo tanto, son los aspectos sociales y no los biológicos los que determinan la diferenciación (Tusón, 2016). Las mujeres suelen ser educadas para hablar más lento o calmadas. Según Díez (2001:64), otro rasgo del habla femenina es la cordialidad. Las mujeres se han caracterizado por tener un lenguaje más cordial que el de los hombres, no solo en referencia al lenguaje formal, sino también a la mayor cooperación en una conversación y en proferir un mayor número de cumplidos y disculpas. Los hombres, por su parte, tienden a usar groserías y a referirse a otros hombres como «cuñado» y «compadre». Las mujeres, en contraste, no suelen proferir lisuras ni aquellos vocablos, pero esto no es una generalización, ya que una mujer puede decir tales vocablos con naturalidad y no afectará en nada a la sociedad. Asimismo, Arieza, Cisneros & Tabares (2012) mencionan que las mujeres evitan nombrar ciertas partes del cuerpo (los genitales del hombre y el de ellas mismas), ciertas necesidades naturales de las personas (ir al baño) y enfermedades, por lo que optan por los eufemismos; en cambio, los hombres suelen referirse a estas de forma directa y espontánea. Coates (2009) cita a Jespersen para señalar que la utilización de adverbios es más frecuente en las mujeres; en seguida la misma autora (2009) cita uno de los comentarios de lord Chesterfield quien pone de ejemplo al adverbio *infinitamente* y señala que se trata de un rasgo distintivo de la mujer, ya que ellas tienen gusto por la utilización de las hipérbolas y esa es la razón para establecer un mayor uso de los adverbios que adicionan intensidad. Lakoff (1973) señala

que el adverbio *tan* (*so*, en inglés) es propio de las mujeres, pero no impide que no pueda ser de uso masculino. Por otra parte, hay una conceptualización estereotipada de las mujeres, y es que se las ve como habladoras y charlatanas. Esto responde a una serie de estereotipos sobre la mujer, que no son verdaderamente ciertos (Diez, 2001).

Lo anterior es la visión tradicional del lenguaje de la mujer. Arieza, Cisneros & Tabares (2012) citan a Henao y Castañeda (2001:18-19) porque ambos autores mostraron inquietud por la utilización femenina de expresiones que en años anteriores era de uso exclusivo de los hombres y que, por lo general, solo eran emitidas por las mujeres jóvenes. Entonces, se puede plantear que la masculinización del lenguaje femenino se da entre mujeres de la década actual (siglo XXI). Los nuevos usos de términos masculinos, por parte de las mujeres, se deben al empoderamiento que han ejercido, debido a que en la actualidad la mujer tiene más voz y el derecho de igualdad entre hombres y mujeres está más acatado.

Sin embargo, no solo es posible encontrar una apreciación sobre la dualidad lingüística asociada al habla, es decir, no solo se percibe que existe un habla masculina y una femenina, con las atribuciones que reciben, sino también es posible encontrar una cuatripartición lingüística en las sociedades: un habla femenina, un habla masculina, un habla femenina masculinizada y un habla masculina feminizada, las cuales muestran la variedad de cómo se percibe y se construye el lenguaje en sociedad.

En el texto *Sociolingüística: Enfoques pragmático y variacionista*, los autores Arieza, Cisneros y Tabares (2012) citan a Henao y Castañeda (2001) para indicar que la utilización de términos o expresiones típicas de los hombres empezaron a proferirse por mujeres debido al ambiente socioeconómico y sociocultural que compartían. Las mujeres «masculinizan» su habla porque tienen que nivelar su forma de hablar a la de los hombres, no solo usar el lenguaje gerencial o empresarial; además, tienen que usar el lenguaje grotesco, varonil, plagado de jergas, si tienen que «entrar en onda», ser reconocidas, recibir atención,

ser vistas como igual o ser aceptadas, incluso, como sujetos sociales superiores en su rango de jefa de varones. La supuesta habla femenina se masculiniza. Lo mismo ocurre con los hombres.

Los varones pueden feminizar su forma de hablar, ser más delicados, más suaves, más pausados, porque el mundo laboral se los exige inconscientemente. En atención al cliente, los trabajadores varones pueden «feminizar» su forma de hablar para convencer al cliente, generalmente femenino, acerca de la adquisición de un producto. En la escuela, los profesores a veces modulan sus maneras de hablar ante sus alumnas o alumnos si buscan verse más maternas, sobre todo si su público es menor de edad, o esperan de él un habla como tal.

Sin embargo, la masculinización del habla femenina no solo ocurre en estos tiempos por la influencia del entorno laboral (Yépez, 2005); más bien, al parecer, ocurre por una presión social, que influye en las mujeres hablar de forma «varonil» o «achorarse», porque la situación y los temas seleccionados en el discurso lo ameritan. Ellas no quieren verse como débiles verbalmente ante los hombres ni otras mujeres. Los hablantes, por tanto, proyectan y construyen sus formas de emplear el lenguaje por voluntad propia, por el contexto o la situación, por quién es su destinatario, por la necesidad de conseguir algo, o por tratar de imponerse o posicionarse socialmente.

Masculinizar el habla femenina es cambiar a un registro más varonil: usar groserías, hablar como hombre, hablar poco, «hablar más cool».

#### 4. Metodología

Para analizar la masculinización del habla femenina, se escogieron dos películas peruanas: la primera fue *No me digas solterona* (2018) de Ani Alva Helfer, y la segunda, *Soltera codiciada* (2018), de Bruno Ascenzo y Joanna Lombardi. Además, se seleccionaron dos monólogos (los denominados *stand up*) de mujeres peruanas presentados en el Club de la Comedia (2011): el primero corresponde a Carla Arriola y el segundo, a Oriana Cicconi. El contenido, tanto de las películas como de

los monólogos, está disponible en la plataforma de videos *YouTube*. Estos materiales muestran formas pensadas y planificadas de masculinizar a las mujeres, razón por la que trabajamos con tales muestras.

Metodológicamente, se transcriben únicamente los fragmentos en los que se percibió el fenómeno de la masculinización del lenguaje femenino. Las expresiones masculinizadas se resaltan con letra negrita y se especifica el contexto de uso.

## 5. Análisis

### 5.1. Análisis de las escenas de las películas

#### 5.1.1. «Perra»

- Escena

Contexto: Llegada de Sol y sus amigas a la casa de Patricia.

(...)

Mariana: **Hay que chupar** mejor, ¿ya?

Amiga 4: No te cansas, ¿no?

Mariana: No, y de tomar tampoco.

Sol, Amiga 4: Oh, que **perra**, que **perra**, que **perra** mi amiga.

(...)

Película: No me digas solterona (2018)

En la primera escena, vemos que en el diálogo entre mujeres aparece el insulto «perra» para aludir a chica fácil o persona despreciable, según el DLE (2014). Es usual que un hombre descalifique a una mujer con la expresión «perra», pero lo curioso está en el uso que una mujer hace para llamar a otra mujer como tal. También la expresión «hay que chupar», para referirse a ingerir bebidas alcohólicas (DLE, 2014) y propia del léxico coloquial de los hombres, es usada en la escena, pero con doble sentido: no solo para tomar, sino para realizar sexo oral.

El contexto es la llegada de Sol y sus amigas a la casa de Patricia, o sea, una reunión de amigas, y el tema que tratan es sobre si deben de tomar alcohol.

### 5.1.2. «No jodas» e «imbécil»

- Escena

Contexto: Reunión de las cuatro amigas en un local de comida, luego del fin de la relación de Patricia.

(...)

Mariana: El sujeto en cuestión, claramente, es un **imbécil** y le tiene miedo al compromiso, pero claro, para saber eso no se necesita ser psicóloga.

Amiga 4: Pero bueno, no puede ser un completo **imbécil** durante 10 años.

Sol: 14.

Amiga 4: 14 años y con departamento comprado, **no me jodas**.

Sol: Es que los hombres son así, son unos idiotas, si no se proyectan contigo no se proyectan nunca y después se casan con la primera **estúpida** que se les cruza.

(...)

Película: No me digas solterona (2018)

En esta escena vemos la utilización del vocablo «imbécil», adjetivo que refiere a las personas tontas o faltas de inteligencia (DLE, 2014), empleado dos veces (en ambas ocasiones se refieren al ex de Patricia), y «estúpida», para referir a cualquier jovencita que llegue a ser la nueva pareja del ex de Patricia. El uso de esas palabras es atípico en la mujer, ya que, según Rissel (1981), las mujeres se caracterizan por un habla sin groserías. En la expresión «no me jodas», también se observa la masculinización del lenguaje femenino porque las mujeres evitan el lenguaje informal. Esta expresión es muy propia de los varones peruanos.

El contexto es la reunión de las cuatro amigas en un local de comida, luego del fin de la relación de Patricia, en la que prevalece la reunión de amigas y el tema es el fin de la relación de Patricia y su ex.

### 5.1.3. «Desahuévate» y «arranca»

- Escena

Contexto: Patricia se prepara para salir y va de compras, cuando regresa, cruza la pista y casi la atropellan.

Natalia Málaga: **Desahuévate pues carajo.**

Patricia: Disculpa.

Natalia Málaga: ¿Estás pensando en los huevos del gallo?

Patricia: No, no, no.

Natalia Málaga: ¿Te dejó tu marido?

Patricia: SILENCIO (FINGE LLORAR)

Natalia Málaga: **Arranca oye, apura, pava ahí.**

Película: No me digas solterona (2018)

En esta escena, observamos el enunciado «desahuévate pues carajo», que se refiere a que vuelva a la realidad, que no esté distraída, y «arranca oye», para exigir que se dé prisa. Son expresiones que, según Diez (2001: 64), se conceptualizan como una influencia masculina. En el Perú, son usadas por los varones, sobre todo cuando necesitan demostrar que nadie se puede tomar libertades sobre uno. En los enunciados de Natalia Málaga se rompe con la noción básica de cordialidad del lenguaje de una mujer.

Sobre el vocablo «pava», este refiere a una persona sosa e incauta (DLE, 2014). Para Arieza, Cisneros & Tabares (2012), las mujeres evitan llamar a otra mujer de forma despectiva, no existen insultos que la mujer pueda proferir para llamar a otra mujer. Sin embargo, en la masculinización del habla, esto puede ocurrir. Entre los hombres, es común escuchar: «no seas pavo» o «no seas huevón». Las mujeres pueden usar estas expresiones, como «no seas pava» o «no seas huevona», como se verá a continuación.

El contexto sitúa a Patricia mientras se prepara para salir e ir de compras; cuando regresa, cruza la pista y casi la atropellan. El tema es el reclamo de parte de Natalia Málaga hacia Patricia.

#### 5.1.4. «Huevona»

- Escena

Contexto: Patricia y sus amigas salen de fiesta y ven a un grupo de jóvenes.

Chica 1: (AL GRUPO DE CHICAS JÓVENES) Chicos.

Chica 2 del grupo: **Huevona**, llegaste.

Chico 3 del grupo: Al fin.

Patricia: ¿Qué es esto?, ¿noche de colegio?

(...)

Película: No me digas solterona (2018)

En esta escena, ubicamos la palabra «huevona» que según DLE (2014) refiere a una persona tonta, perezosa o tarda. Esta palabra es escuchada con regularidad entre las mujeres que emplean el registro masculinizado. En la escena, la Chica 2 es quien usa el vocablo para dar mayor impacto a su registro. Esta expresión, al igual que «pava» en la anterior escena, según Arieza, Cisneros & Tabares (2012) se concibe como una expresión típica del hombre; por ende, al ser proferida por una mujer, su lenguaje se torna masculino.

El contexto es sobre Patricia y sus amigas quienes salen de fiesta y ven a un grupo de jóvenes, o sea, una reunión de jóvenes (en su mayoría mujeres) en una discoteca. El tema es el saludo por parte de las amigas.

#### 5.1.5. «Te cagaste»

- Escena

Contexto: Gisela P. llama a su enamorado luego de haber terminado su relación.

(...)

Gisela P: ¿En serio no me vas a contestar, Matías? (DE FORMA ESTRIDENTE). Ala, ala, ala, ¡ése es lo que crees que merezco después de 6 años de relación?! (GRITANDO), bueno te tengo una primicia, Matías: el tamaño ideal no es eso que tú tienes, ¿ya?, el tamaño ideal es otro y es grande, ¡imbécil, te cagaste! (GRITANDO).

Película: Soltera codiciada (2018)

En esta escena, observamos la expresión «¡imbécil, te cagaste!», que se usa en una situación emocional. La expresión se concibe como un insulto o afrenta a otra persona y, por lo general, se usa entre hombres. Según Tusón (2016), las groserías son características propias del hombre.

El contexto se sitúa en la llamada de teléfono. Gisela P. intenta llamar a su enamorado, luego de haber terminado su relación (la llamada no se concreta: Matías no responde). El tema es la insistencia de llamadas de Gisela P. a su ex.

#### 5.1.6. «De mierda» y «esas huevadas»

- Escena

Contexto: Gisela P. se encuentra furiosa porque sus amigas hablaban de su ex.

(...)

Gisela P: No sé, te juro que no tengo idea. Lo único que tengo en la cabeza es al insecto innumerable ese y como quiero que se le pudra los intestinos y que le salga pus y que no le quede más remedio que llamarme a mí para que yo lo cuide y ahí prepararle su manzanillita caliente para que pueda dormir bien y después me siento mal, y se me drena la dignidad por deseárselo algo tan malo a alguien que he querido tanto, a quien he amado tanto después me siento peor porque resulta que soy la protagonista de **una tragicomedia de mierda** donde Dios y el diablo y todas las personas o seres que se encargan

en el universo de hacerme sentir mal me escupen como un mortero y se burlan de mí, y **tú puedes aguantar todas esas huevadas** porque claro, **tú tienes una panera** aquí que no te deja sentir nada, pero yo me voy a quedar sola.  
(...)

Película: Soltera codiciada (2018)

En esta escena, se emplean tres expresiones. La primera es «una tragicomedia de mierda», en la que se observa el uso de una grosería («mierda») para referirse a *tragicomedia*. Muy aparte de la lisura y siguiendo el cotexto de la expresión, observamos que las mujeres tienden a exagerar o a maximizar sus estados de ánimo; en lugar de una tragicomedia de mierda, la protagonista pudo decir que le va mal (de forma menos exagerada). En segundo lugar, la expresión «tú puedes aguantar todas esas huevadas», que refiere a que a la joven a quien se dirige puede soportar sus problemas («huevo»). El insulto rompe la noción de formalidad típica del lenguaje femenino. Por último, en «tú tienes una panera», se quiere mostrar a la mujer («panera») como una acompañante fiel (aquella persona que siempre estará a su lado; el vocablo hace referencia a *panero*, en su forma femenina).

El contexto muestra a Gisela P. furiosa porque sus amigas hablaban de su ex. Esto constituye un estado de tristeza en la protagonista que es expresado a través de gritos y lisuras. El tema que se trata está relacionado a la sexualidad: habla del ex como alguien que no tiene el miembro viril grande (actitud de desprecio hacia él).

## 5.2. Análisis de los monólogos

### 5.2.1. «Te me haces la angosta» y «chupa»

- Monólogo

Tema: Borrachera femenina

Dicen que no hay mujer fea, sino que **falta trago**, pero cuando todo ese trago se lo toma una mujer, una se pone bien fea, ¿por

qué?, porque pasas de: salud amiga, porque somos chicas lindas y buenas y todo nos tiene que ir super regio, a: **salud pues chata, ¿qué?, ¿cómo que no quieres seguir tomando?, ahora te me haces la angosta**, la del calzón con bod, ya, ya **chupa, chupa no más, ah (VOZ LARINGALIZADA)**, pero a los ojos porque sino siete años de mal sexo y nosotros estamos bien ricas para que **nos vayan tirando mal (...)**.

Monólogo de Carla Arriola en el Club de la Comedia (Perú) (2011)

La comediante recrea su forma de hablar con estas expresiones: «salud pues chata, ¿qué?, ¿cómo que no quieres seguir tomando?, ahora te me haces la angosta». Los hombres suelen usar jergas como «chata» o expresiones ligadas al ámbito sexual como «te me haces la angosta», o en la construcción de su masculinidad profieren «falta trago». El término *chato* o *chata* refiere a alguien de baja estatura, pero, además, en las situaciones coloquiales de habla tiene connotación familiar que refiere a «amigo». Al ser de tradición masculina, es más común escuchar «chato» por parte de un hombre que «chata» por parte de una mujer. Diez (2001) estudia términos como *compadre* y *cuñado*, los cuales son proferidos por más limeños que limeñas; es decir, son más usados por varones, como el término *chato*. En «ya, ya chupa, chupa no más, ah (VOZ LARINGALIZADA)», vemos otra vez la utilización de «chupa» (ya explicado anteriormente) y lo resaltante es «ah (VOZ LARINGALIZADA)», ya que la voz laringalizada suele ser típica de los hombres. Esa voz se da cuando las participantes están ebrias, por lo tanto, una manera para la emisión de lisuras (en las mujeres) es la ingesta de alcohol. De esta manera, masculinizan sus conductas y también su habla. Y en «nos vayan tirando mal», se hace referencia a la actividad sexual de forma no satisfactoria para la mujer. Las expresiones sexuales de este tipo no son típicas de las expresiones verbales de una mujer en público.

El tema es la borrachera femenina y el ambiente que evoca la comediante para su historia es la reunión de amigas, posiblemente, en una discoteca.

## 5.2.1. «Maricón» y «huevoazo»

- Monólogo

Tema: Mi ex

(...) y pensar que yo le decía que: amor prométeme que siempre vamos a estar juntos, nunca me vas a dejar, ¿no? y nuestro hijo va a tener el mismo nombre que mi bisabuelo, Ermelindo (CON VOZ AGUDA). Y él me decía: sí mi amor, sí, sí gordita sí, sí (CON VOZ GRUESA). **¿Saben que hizo el maricón?**, termino conmigo en una y encima por mensaje (...)

(...) o la mejor es, la llamada despistada, esa que agarras el celular y marcas el número de tu ex y dejas, ay, como si no hubiera pasado nada, ¿no?: Carla alucina que ayer me fui a gótica y **me agarré** a uno mal, mal, mal. Él sí me hace sentir mujer, no como Pedro que **es un huevoazo**, ¿Pedro escuchaste todo? (PAUSA DE 3 SEGUNDOS) Señora, ¿Qué tal?

Monólogo de Oriana Cicconi en el Club de la Comedia (Perú) (2011)

En «¿saben que hizo el maricón?», se observa nuevamente una grosería que tiende a incumplir la forma convencionalizada del lenguaje de las mujeres (ya explicado en escenas anteriores). Entre los hombres, «maricón» es usado de forma peyorativa para descalificar a su rival cuando no se trata de un uso apreciativo o familiar (a veces, se usa de manera amical). Algunas mujeres incorporan ese uso despectivo. En «me agarré», se refiere al acto de haber estado en actividad sexual con otra persona que no es su pareja; en la escena, no se percibe incomodidad por el uso de esa expresión, muy usada por los hombres. En la expresión «es un huevoazo», se ve cómo el habla femenina incorpora una jerga en grado sumo. Los aumentativos son muy empleados en el habla masculina, mientras que los diminutivos suelen aparecer en el habla de las mujeres (Tusón, 2016).

El contexto en el que sucede la historia es la etapa del fin de la relación de una joven y el tema sobresaliente es la búsqueda de venganza, de alguna manera, de la mujer.

## 6. Conclusiones

El habla no es una entidad homogénea. Las maneras en que se hablan, por ejemplo, varían de acuerdo con la situación o los aspectos sociales, es decir, en la interacción social. En ese intercambio, los hablantes despliegan sus identidades sociales.

En el corpus presentado, se ha observado una gran cantidad de términos y expresiones de las mujeres con gran incidencia en las groserías. Los registros del habla femenina masculinizada que se representan en las películas y monólogos son una muestra de lo que sucede en las calles o en la sociedad peruana. Los directores y guionistas de las películas y los monólogos plasman aquello que sucede en la vida cotidiana de las personas. Hay un grupo de mujeres que suelen proferir más lisuras, que buscan asemejarse al habla de los hombres, sobre todo en una sociedad o en un entorno machista. Esto no significa que en otros contextos usen su habla femenina, lo interesante del trabajo es ver que pueden emplear el registro de habla femenina masculinizada. Recurrir a un registro u otro nos hace pensar que se tratan de estrategias discursivas con las cuales los hablantes negocian su imagen en la construcción de sus identidades y relaciones interpersonales.

En cada una de las escenas del análisis se observa los diferentes tipos de contextos: la reunión de amigas, la asistencia a una discoteca y el desenfreno de las mujeres. Según el análisis del corpus, el contexto más recurrente para masculinizar el habla es el de la reunión entre amigas (entre mujeres) porque hay familiaridad, pero a la vez empoderamiento, las mujeres no quieren verse como débiles frente a otras y buscan nivelarse al lenguaje varonil. El factor que ayuda a proferir tales términos es la ingesta de alcohol por parte de ellas. Entre los temas donde el habla femenina se masculiniza están los siguientes: la expareja, cuando se trata

de criticarlo u ofenderlo; el fin de la relación amorosa; el reclamo de algún aspecto de la sociedad que no les gusta. Estos temas pueden afectar el habla y modularlo a un registro más grosero.

## BIBLIOGRAFÍA

- APAZA, I. (2014). Diferencias sociales entre el habla masculina y el habla femenina. *Estudios bolivianos*, 21.
- ARIEZA, R., CISNEROS, M. & TABARES, L. E. (2012). *Sociolingüística: enfoques pragmáticos y variacionista*. Bogotá-Colombia. Ecoe Ediciones.
- CASTELLANOS, G. (1995). ¿Existe la mujer? Género, lenguaje y cultura. En: *Género e identidad, ensayos sobre lo femenino y lo masculino*, 1.a ed., 39-61. Bogotá: Mundo Editores.
- COATES, J. (2009). *Mujeres, hombres y lenguaje. Un acercamiento sociolingüístico a las diferencias de género*. México: Fondo de Cultura Económica.
- DIEZ, S. H. (2001). *Discurso, identidad y género en el castellano peruano*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. p. 31-66.
- LAKOFF, R. (1973). Language and Woman's Place. *Language in Society*, 2(1), 45-80.
- PÉREZ, J. (2004). Las variedades de castellano peruano. En *Los castellanos del Perú* (41-55). Perú: Programa de Educación Básica de la Cooperación Alemana al Desarrollo PROEDUCA.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014). *Diccionario de la lengua española* (24.ª ed.).
- RISSEL, D. (1981). Diferencias entre el habla femenina y la masculina en español. *Thesaurus*. Tomo XXXVI, Núm. 2, p. 305-322.
- TUSÓN, A. (2016). Lenguaje, interacción y diferencia sexual. *Enunciación*, 21(1), p. 138-151.

YÉPEZ, A. (2005). El habla de hombres y mujeres en el trabajo. *Espéculo: Revista de Estudios Literario*, 30.



**EL SUFIJO DE PLURAL EN CASTELLANO:  
FRECUENCIA Y COGNICIÓN**

**THE PLURAL SUFFIX IN SPANISH:  
FREQUENCY AND COGNITION**

**Raymundo Casas Navarro**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

*Resumen:*

Los estudios sobre frecuencia léxica parten de la denominada *ley de Zipf* (1949), según la cual las palabras más frecuentes en las lenguas tienden a la menor longitud (en términos de número de fonemas o sílabas), lo que revela una asimetría como una propiedad prevalente del lenguaje. Aunque tal regularidad estadística se suele analizar desde el expediente de la economía verbal en los gestos articulatorios, la perspectiva más reciente trata de dilucidar los aspectos relacionados con la memoria léxica o con la cognición en general. En este escenario, nos interesa abordar el fenómeno de la frecuencia reversible en los plurales: contra la propensión general de que las formas singulares sean más frecuentes que las formas plurales, hay un grupo exiguo de palabras en el que las formas plurales exhiben mayor frecuencia que las correspondientes formas singulares. Teniendo en cuenta la imponente base de datos conocida como el listado de frecuencias del Corpus de Referencia del Español Actual (CREA), hemos analizado una muestra de 40 palabras que ostenta la frecuencia reversible de manera consistente. Nuestro cometido



<https://doi.org/10.46744/bapl.201901.008>

e-ISSN: 2708-2644

es intentar formular una explicación plausible en el marco promisorio de la fonología cognitiva en términos de una relación entre el polo fonológico y el polo semántico, razón por la cual postulamos una relación conceptual entre el acceso al léxico y la frecuencia de palabras.

*Abstract:*

Studies on lexical frequency start from the so-called *Zipf law* (1949), according to which the most frequent words in languages tend to be the shortest in length (in terms of number of phonemes or syllables), which reveals an asymmetry as a prevalent property of language. Although such statistical regularity is usually analyzed from the records of verbal economy in articulatory gestures, the most recent perspective tries to elucidate the aspects related to lexical memory or cognition in general. In this context, we are interested in approaching the phenomenon of reversible frequency in plurals: while there is a general tendency for singular forms to be more frequent than plural forms, there is a small group of words in which plural forms exhibit greater frequency than the corresponding singular forms. Taking into account the overwhelming database known as the list of frequencies from the *Corpus de Referencia del Español Actual (CREA)* (Reference Corpus of Current Spanish), we have analyzed a sample of 40 words that flaunts the reversible frequency in a consistent manner. Our task is to try to formulate a plausible explanation in the promising framework of cognitive phonology in terms of a relationship between the phonological pole and the semantic pole, which is why we postulate a conceptual relationship between lexical access and word frequency.

*Palabras clave:* dominancia plural, frecuencia reversible, polo semántico.

*Key words:* plural dominance, reversible frequency, semantic pole.

Fecha de recepción: 30/03/2019

Fecha de aceptación: 31/05/2019

---

## 1. Introducción

Según la teoría lingüística, las computaciones sintácticas operan sobre las unidades léxicas de acuerdo con el modelo avanzado por Pinker: *words-and-rules* (Pinker 1997). Vale decir, la facultad del lenguaje que consiste en la habilidad para producir y comprender los mensajes estriba en dos procesos: el acceso al léxico (*words*) y las computaciones (*rules*).

Como dilucida Levelt (2001), la producción léxica tiene una conspicua base semántica, y el acceso al léxico implica hacer referencia a un componente fundamental: el lexicón mental. En el habla normal, se producen de 2 a 4 palabras por segundo y la competencia sintáctica establece rutas de derivación que permiten la construcción de una cantidad imponente de mensajes.

Las formas singulares y plurales corresponden a la flexión. A diferencia de los procesos de derivación, la flexión no altera la categoría de la palabra: [<sub>N</sub> paloma] → [<sub>N</sub> paloma + s]. En cambio, al agregarse un sufijo derivativo, puede alterarse la categoría: [V durar] → [Adj dura(r) + ble].

Analizando los sistemas flexivos, se determinan ciertas asimetrías que se dan en las lenguas (Haspelmath & Sims, 2010:265). La asimetría entre el singular y plural se da en muchas lenguas, por ejemplo, en francés, latín y ruso (*apud* Haspelmath & Sims, 2010):

Lengua	Singular	Plural
Francés	74.3%	25.7%
Latín	85.2%	14.8%
Ruso	77.7%	22.3%

La frecuencia tiene efectos en la memoria humana (Allen & Garton 1968), de donde se puede derivar que una palabra con alta frecuencia ostenta un alto grado de saliencia desde la perspectiva de la ciencia cognitiva. Aunque la frecuencia léxica es un tópico de análisis de superficie (Köhler, Altmann & Grzybeck 2009), puede conducirnos a mirar más adentro, por ejemplo, en el polo semántico. Así, la famosa ley de Zipf revela un aspecto superlativo de la cognición humana. Según la regularidad observada por Zipf (1949), la longitud de las formas léxicas se mide en términos del número de sílabas, es decir, las palabras cortas son las más frecuentes, dado que la longitud es una función de frecuencia. Todo indica que la ley de Zipf es una propensión universal en la medida en que se ha registrado en una buena cantidad de lenguas (Dehaene & Mehler, 1992), y esto puede ser señal de mecanismos subyacentes que van más allá de la mera economía articulatoria. La propensión de Zipf recusa la noción de equiprobabilidad léxica (es decir, en una lengua cualquiera, cualquier palabra exhibe la misma frecuencia de ocurrencia). En el marco de la teoría cognitiva, la propensión de Zipf se debe analizar en términos de factores cognitivos como la memoria o en virtud de categorías asociadas al significado. Por ejemplo, en el habla cotidiana de los estudiantes de la PUCP, es más frecuente la expresión «Cato» que «Católica». Algo similar sucede con «profe» en vez de «profesor». Inclusive, la forma sincopada [pro'sor] 'profesor' es muy frecuente. La economía articulatoria es fundamental, pero también concurren factores ligados con la emoción o con el sentido de familiaridad.

Las frecuencias léxicas tienen siempre un significado y dependen mucho del universo del discurso. El contexto desempeña un rol en la frecuencia: en una biografía de Miguel Grau, el sustantivo *Angamos* tendrá más frecuencia de aparición que *Motupe*. Asimismo, muy probablemente, la palabra *narratología* tendrá una ocurrencia nula en un texto de física teórica, pero la terminación *-logía* puede presentar cierta frecuencia. Ello quiere decir que los sufijos tienen una frecuencia que trasciende la tipología textual.

En los estudios sobre la frecuencia léxica, el procesamiento del singular y del plural reviste cierta importancia (New, Segui, Ferrand

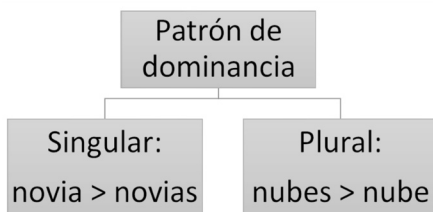
& Rastle, 2004). El singular /'gato/ es más frecuente que el plural /'gatos/, pero el plural /'labios/ es más frecuente que el singular /'labio/. En esta frecuencia reversible, hay una base semántica insoslayable, lo que quiere decir que el llamado polo fonológico está abierto al polo semántico, a la conceptualización sobre el mundo, sobre el cuerpo, sobre las experiencias vitales.

**Tabla 1**  
**Palabras más frecuentes**

Francés	Español
1. de	1. de
2. le	2. la
3. la	3. que
4. et	4. el
5. les	5. en
6. des	6. y
7. est	7. a
8. un	8. los
9. une	9. se
10. du	10. del
( <i>apud</i> Haspelmath & Sims 2010)	( <i>apud</i> CREA)

Aplicando la *ley de Zipf*, en las lenguas el patrón de dominancia singular es muy conspicuo. Según este patrón, las formas singulares de las palabras son más frecuentes que las respectivas formas plurales. Sin embargo, también se da el patrón de dominancia plural, en la medida en que las formas plurales de las palabras son más frecuentes que las respectivas formas singulares. Así, en dutch, la forma *bruid* 'novia' es más frecuente que la forma *bruiden* 'novias' de acuerdo con el patrón de dominancia singular, pero el dutch también exhibe el patrón de dominancia plural: la forma *wolken* 'nubes' es más frecuente

que la forma *wolk* ‘nube’. Como se ha probado en estudios en torno a la lengua dutch, hay efectos fuertes de la frecuencia en tareas de decisión léxica que implican un modelo de doble ruta, lo que implicaría que ciertas formas plurales exhiben prominencia cognitiva (Baayen, Dijkstra & Schreuder, 1997). Lo que observamos en dutch se aplica en castellano, de tal manera que tenemos dos patrones de dominancia diferentes:



Aunque el patrón de dominancia singular se ajusta a la ley de Zipf (en castellano son más frecuentes las siguientes formas singulares: *miedo*, *corbata*, *asunto*, *verano*, *espejo*, *miseria*, etc.), existe el patrón de dominancia plural en algunos vocablos: *labios*, *piernas*, *minutos*, *páginas*, *recursos*, *rodillas*, *sábanas*, *párpados*, *zapatos*, etc. (Alameda & Cuetos, 1995). Lo mismo sucede en la lengua inglesa, donde la palabra *sum* se ajusta al patrón de dominancia singular, pero la palabra *eyes* se ajusta al patrón de dominancia plural.

## 2. Problema e hipótesis

La frecuencia léxica es el aspecto más robusto en los análisis de reconocimiento léxico (Norris, 2006) y en el seno de la fonología cognitiva (Bybee, 1994). En el análisis de las formas plurales, hay que establecer el engarce con un factor cognitivo de dominancia: patrón de dominancia singular o patrón de dominancia plural. Es más, de acuerdo con Calude & Pagel (2011), la frecuencia de uso es una fuerza superlativa, lo que se nota diáfananamente en que la célebre lista de Swadesh tiene una considerable correlación en muchas lenguas no emparentadas.

El procesamiento del plural añade carga al procesamiento (Serenio & Allard, 1997). El plural del inglés /dɔŋ/ implica añadir un fonema /s/. En castellano, sucede algo parecido, al agregarse un sufijo flexivo: <perro + -s>. Los tiempos de reacción en plural suelen ser más lentos por una consideración de *parsing*. Lo anterior permite inferir la mayor frecuencia de las formas singulares; sin embargo, hay ciertos vocablos que se ajustan al patrón de dominancia plural, lo que implica un costo adicional en el procesamiento que debiera ser explicado (Domínguez, Cuetos & Segui, 1999).

En consecuencia, nuestro problema de investigación se puede formular de la siguiente manera:

*Dado que el patrón de dominancia plural implica añadir elementos en el polo fonológico {-s o -es} y esto acarrea un costo articulatorio, ¿hay factores semántico-cognitivos propios del polo semántico que compensarían el mayor esfuerzo del polo fonológico?*

Este problema presupone constatar la existencia de la frecuencia reversible (la dominancia plural en ciertos vocablos) y la necesidad de postular factores semántico-cognitivos en la medida en que la frecuencia reversible supone contrarrestar la *ley de Zipf*.

Para ensayar una respuesta posible para el problema de investigación formulado, postulamos la siguiente hipótesis:

*El patrón de dominancia plural exhibe una frecuencia reversible que, sin embargo, no es un óbice para el acceso al léxico, dado que ciertos esquemas propios del polo semántico contrarrestan el mayor costo del polo fonológico. En efecto, en ciertos vocablos conspicuamente plurales, operan consideraciones semánticas asociadas con las ideas de inherencia plural, colectividad, intensidad sumatoria y experiencia plural corpórea.*

Gracias a esta hipótesis, podemos dar cuenta de la frecuencia reversible propia de la dominancia plural, y dado que se trata de consideraciones generales con repercusiones interlingüísticas, determinamos que no es una

hipótesis *ad hoc*. Esta hipótesis se enmarca dentro de las líneas maestras de la fonología cognitiva porque esgrime un argumento para sostener que hay engarces entre los polos fonológico y semántico. Asimismo, explica la frecuencia en términos de dominancia cognitiva.

### 3. Metodología

El análisis que hacemos parte de algunas restricciones metodológicas necesarias. En primer lugar, trabajamos con las palabras que forman plural con el sufijo {-s} o el alomorfo {-es}, de manera que dejamos de lado las palabras cuyo plural recurre a otros modos de formación (verbigracia, 'yo' → 'nosotros'). En segundo lugar, excluimos las palabras denominadas *singularia tantum* (*sed, tez, caos*, etc.) y las palabras denominadas *pluralia tantum* (*enseres, arras, nupcias*, etc.). En tercer lugar, trabajamos solo con la categoría nominal, y alejamos del análisis palabras gramaticales como determinantes o cuantificadores.

El método que aplicamos tiene muchas imbricaciones con lo que se conoce como lingüística del corpus, es decir, una actividad rigurosa que consiste en trabajar con bases de datos potentes por el hecho de su calidad de procesamiento o por consideraciones de extensión cuantitativa. Felizmente, los especialistas en lingüística hispánica contamos con una serie de *corpora* procesada por el equipo técnico de la Real Academia Española y que está disponible de manera integral para llevar a cabo una serie de indagaciones sobre la sincronía o diacronía de la lengua castellana.

En consecuencia, para determinar el patrón de dominancia plural con un firme soporte de frecuencia, trabajamos con una imponente base de datos denominada «Listado de frecuencias», del Corpus de Referencia del Español Actual (CREA), una suma de documentos distribuidos por la Real Academia Española ([www.rae.es](http://www.rae.es)). El listado se sustenta en un trabajo sobre 140 mil documentos (en torno a más de cien materias distintas) y dispone de 154 millones de formas. El material se construyó con diversos documentos producidos en el periodo de 1975 a 2004. Aunque es una base de datos que puede tener lagunas metodológicas, consideramos que supera con creces los estudios que se sustentan en

una pequeña nómina de ejemplos y que, en consecuencia, nos lleva a generalizaciones precarias.

Sobre la base de las diez mil palabras más frecuentes del español («Listado de frecuencias» del CREA), determinaremos una muestra de 40 palabras con frecuencia reversible (*i.e.*, las formas plurales son más frecuentes que las respectivas formas singulares).

En este trabajo, consideramos la frecuencia ordinal, puesto que el número de orden en el listado es un dato clave para calibrar la frecuencia de la palabra. Así, el patrón de dominancia plural, en términos operativos, implica que la forma plural tiene un número ordinal previo al que exhibe la forma singular. Luego, tratamos de perfilar una dilucidación concerniente al polo semántico para determinar la plausibilidad de nuestra hipótesis (ver 4.4).

#### 4. Resultados y discusión

En el listado de frecuencias (CREA), las palabras con patrón de dominancia singular constituyen, indudablemente, la amplia mayoría, lo que revela una asimetría notable del lenguaje. Esta asimetría se interpreta de manera nítida en términos de la *ley de Zipf*, por cuanto la economía articuladora predice que la forma singular («canción») será más frecuente que la forma plural («canciones»). En seguida, presentamos una pequeña muestra representativa, donde el orden de frecuencia revela mayor frecuencia, es decir, la forma «calle» tiene el orden 378 (su frecuencia normalizada es de 205.36) y la forma «calles» tiene el orden 1055 (su frecuencia normalizada es de 85.71).

##### Patrón de dominancia singular (frecuencia ordinal)

1. (378) calle → (1055) calles	6. (131) momento → (712) momentos
2. (90) día → (150) días	7. (372) amor → (6128) amores
3. (101) mundo → (6572) mundos	8. (442) arte → (2403) artes
4. (205) noche → (1782) noches	9. (1637) sombra → (3281) sombras
5. (1158) esposa → (9651) esposas	10. (1915) pecho → (6940) pechos

Aunque el patrón de dominancia singular es el más conspicuo en las lenguas y también en lengua castellana, lo que guarda consonancia con la *ley de Zipf*, en el listado de frecuencias también tenemos palabras con el patrón de dominancia plural. Vamos a trabajar con una muestra de 40 palabras que evidencian la dominancia plural, lo que se demuestra en el listado con la frecuencia ordinal: la prelación en el orden de frecuencia indica una mayor frecuencia. Así, la forma plural «ojos» ocupa el orden 263 (su frecuencia normalizada es de 277.73) y la forma «ojo» ocupa el orden 1821 (su frecuencia normalizada es de 52.50).

### Patrón de dominancia plural (frecuencia ordinal)

1. (258) problemas → (280) problema	21. (3762) nubes →(6533) nube
2. (448) datos →(3071) dato	22. (4108) rayos →(4686) rayo
3. (518) dólares → (3505) dólar	23. (2427) armadas → (2736) armada
4. (909) armas →(2908) arma	24. (2985) huesos →(4742) hueso
5. (992) flores →(2879) flor	25. (2375) letras →(3048) letra
6. (1136) alimentos →(3265) alimento	26. (1147) páginas →(1880) página
7. (1144) brazos →(1459) brazo	27. (6265) moléculas →(9349) molécula
8. (1529) votos →(1868) voto	28. (601) elecciones →(1561) elección
9. (1531) piernas →(3661) pierna	29. (263) ojos →(1821) ojo
10. (1649) gastos →(2306) gasto	30. (172) personas →(357) persona
11. (1664) negocios →(2306) negocio	31. (1754) beneficios →(2064) beneficio
12. (1723) detalles →(2410) detalle	32. (1835) células →(5475) célula
13. (1803) síntomas →(6311) síntoma	33. (7709) pulmones →(9755) pulmón
14. (1865) dedos →(3027) dedo	34. (7615) mejillas →(8934) mejilla
15. (2140) torres →(2837) torre	35. (3537) rodillas →(6289) rodilla
16. (1879) estrellas →(2171) estrella	36. (1848) paredes →(2169) pared
17. (2237) dientes →(9678) diente	37. (1710) labios → (+10000) labio
18. (2572) huevos →(3334) huevo	38. (5751) aplausos →(+10000) aplauso
19. (4155) genes →(6672) gen	39. (2854) lágrimas →(+10000) lágrima
20. (6469) bonos →(7026) bono	40. (3277) zapatos →(+10000) zapato

Aplicando uno de los principios rectores de la lingüística cognitiva, observamos que, en la categoría nocional de dominancia plural, opera la prototipicidad, es decir, hay palabras con dominancia plural difusa y palabras con dominancia plural nítida. En el sector difuso del espectro, tenemos las siguientes palabras:

1. placas (orden 5836) → placa (orden 5838)
2. personas (orden 172) → persona (orden 357)
3. páginas (orden 1147) → página (orden 1880)
4. problemas (orden 258) → problema (orden 280)
5. torres (orden 2140) → torre (orden 2837)
6. brazos (orden 1144) → brazo (orden 1459)

El carácter difuso implica que la diferencia entre las frecuencias normalizadas sea muy pequeña («placas» 15.17 versus «placa» 15.16) y que se diluye, en cierto modo, la configuración cognitiva que conlleva la dominancia plural. Así, por ejemplo, la base cognitiva que establece la nítida dominancia plural en el par «piernas» (frecuencia normalizada: 60.86) / «pierna» (frecuencia normalizada: 25.31) se morigera en el par «brazos» (frecuencia normalizada: 79.20) / «brazo» (frecuencia normalizada: 63.82). El sustento para establecer la atenuación y la consiguiente borrosidad de la dominancia tiene que ver con la idea de separación o distancia: las piernas suelen estar más juntas que los brazos. Y esta explicación no es *ad hoc* porque la noción de separación, incluso, puede cambiar la dominancia: en efecto, la forma singular «oreja» (orden 3183) es más frecuente que la forma plural «orejas» (orden 4789).

En el sector nítido del espectro, la dominancia plural prototípica, encontramos las siguientes palabras:

1. datos (orden 448) → dato (orden 3071)
2. dólares (orden 518) → dólar (orden 3505)
3. flores (orden 992) → flor (orden 2879)
4. piernas (orden 1531) → pierna (orden 3661)
5. síntomas (orden 1803) → síntoma (orden 6311)
6. nubes (orden 3762) → nube (orden 6533)

7. ojos (orden 263) → ojo (orden 1821)
8. células (orden 1835) → célula (orden 5475)
9. rodillas (orden 3537) → rodilla (orden 6289)
10. genes (orden 4155) → gen (6672)

Al encontrar con más facilidad ejemplos prototípicos de dominancia plural (lista en la que podemos incluir a palabras como «labios», «aplausos», «lágrimas» y «zapatos») que ejemplos borrosos o difusos, podemos establecer que la categoría de dominancia plural es un constructo sólido y con valor psicolingüístico. La frecuencia normalizada es un buen indicio de esta nitidez: la forma plural «ojos» tiene un valor de 277.73 y la forma singular «ojo» tiene un valor de 52.50. Sin embargo, esta solidez no entraña que no exista cierta variedad en la esfera semántico-conceptual asociada a la presencia del fonema /s/ como marca de plural. En tanto que el polo fonológico puede expresar una gama variable (las diferentes sibilantes, el segmento aspirado y el cero fonético), también postulamos que hay una gama de conceptos asociados con el polo semántico.

Si bien la dominancia plural es una categoría conceptual asociada a la noción de número («más de uno»), consideramos, en virtud de la hipótesis que hemos avanzado, que en el polo semántico podemos encontrar conceptos que brindan prominencia al patrón plural. En efecto, la frecuencia reversible presupone que existen nociones muy fuertes en la mente que determinan la saliencia cognitiva de la pluralidad. Hay, por lo menos, cuatro estratos semánticos asociados con la dominancia plural:

En primer término, una categoría de inherencia plural (sin llegar a la categoría de *pluralia tantum*) asociada con una pertenencia a una cantidad relativamente grande: *datos, dólares, armas, flores, alimentos, votos, gastos, detalles, síntomas, genes, nubes*. Aunque no es absurdo pensar estos conceptos en singular (no son, obviamente, *pluralia tantum*), se trata de entes vinculados con una cantidad mayor.

En segundo término, una categoría de colectividad asociado a una idea de conjunto mayor: *estrellas, huevos, torres, armadas, moléculas, paredes*.

Aunque se puede pensar en una estrella singular, un huevo singular, la idea de cohorte tiene más saliencia cognitiva.

En tercer término, una categoría asociada con la intensidad sumativa: *beneficios, aplausos, lágrimas, elecciones*. Se trata de un plural intensificador que se asocia con una idea de suma, razón por la cual no desaparece la noción de plural. En tal sentido, esta categoría no se identifica con la intensidad sin pluralidad que ha conducido a Concepción Company (2017) a postular la hipótesis de «plurales que no son plurales» y que está en la base de las fórmulas castellanas «buenos días» o «muchas gracias».

En cuarto término, una categoría asociada con la pluralidad experiencial corpórea, de acuerdo con la hipótesis cognitiva de la mente corporizada. Al reconocer la base corpórea de la experiencia humana, nuestra mente reconoce la pluralidad de palabras como *piernas, ojos, pulmones, mejillas, rodillas y labios* (la noción de dualidad), y de palabras como *dedos, dientes y huesos* (la noción de colectividad).

## 5. Conclusiones

Respecto de la categoría de dominancia plural, hemos constatado que se da en la lengua española sobre la base de un análisis de una base de datos primordial denominada «Listado de frecuencias» (CREA). La dominancia plural es un caso de frecuencia reversible por cuanto se espera que las formas singulares sean más frecuentes, de acuerdo con el expediente de la *ley de Zipf*.

En virtud de que el patrón de dominancia plural no se puede dar cuenta con la hipótesis de la economía de los gestos articulatorios, hemos determinado que la dominancia plural se vincula con estratos conceptuales del polo semántico: noción de inherencia plural, noción de colectividad, noción de intensidad sumativa y noción de pluralidad experiencial corpórea.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALAMEDA, J. & CUETOS, F. (1995). *Diccionario de frecuencias de las unidades lingüísticas del castellano*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- ALLEN, L.R. & GARTON, R.F. (1968). «The influence of word-knowledge on the word-frequency effect in recognition memory». *Psychon. Sci.*, 10(12) pp. 401-402.
- BAAYEN, R. H., DIJKSTRA, T. & SCHREUDER, R. (1997). «Singulars and plurals in Dutch: Evidence for a parallel dual-route model». *Journal of Memory and Language*, 37, pp. 94-117.
- BYBEE, J. (1994). «A view of phonology from a cognitive and functional perspective». *Cognitive Linguistics*, 5-4, pp. 285-305.
- CALUDE, A. & PAGEL, M. (2011). «How do we use language? Shared patterns in the frequency of word use across 17 languages». *Philosophical Transactions of the Royal Society B*. 366, pp. 1101-1107.
- COMPANY, C. (2017). «Plurales que no son plurales. Una aportación del español a la tipología del reanálisis». *Lingüística*, 33(1) pp. 73-87.
- DEHAENE, S. & MEHLER, J. (1992). «Cross-linguistic regularities in the frequency of number words». *Cognition*, 43(1) pp. 1-29.
- DOMÍNGUEZ, A., CUETOS, F. & SEGUI, J. (1999). «The processing of grammatical gender and number in spanish». *Journal of Psycholinguistic Research*, 28, pp. 485-498.
- KÖHLER, R., ALTMANN, G. & GRZYBEK, P. (eds.) (2009). *Word frequency studies*. Berlin: Mouton de Gruyter.

- LEVELT, W. (2001). «Spoken word production: a theory of lexical access». *PNAS*, November 6, 98(23) pp. 13464-13471.
- NEW, B., BRYLSBAENT, M., SEGUI, J., FERRAND, L. & RASTLE, K. (2004). «The processing of singular and plural nouns in French and English». *Journal of Memory and Language*, 51, pp. 568-585.
- NORRIS, D. (2006). «The Bayesian reader: explaining word recognition as an optimal Bayesian process». *Psychological Review*, 113(2) pp. 327-357.
- PINKER, S. (1997). «Words and rules in the human brain». *Nature*, 387, pp. 547-548.
- SERENO, J. & ALLARD, J. (1997). «Processing of english inflectional morphology». *Memory and Cognition*, 25, pp. 425-437.
- ZIPE, G. (1949). *Human behavior and the principle of least effort*. New York: Addison-Wesley.



## NOTAS



DE NUEVO SOBRE EL DIMINUTIVO EN LA BOLIVIA  
ANDINA DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX: UNA  
APROXIMACIÓN SOCIOLINGÜÍSTICA

José Luis Ramírez Luengo  
Universidad Autónoma de Querétaro

Fecha de recepción: 03/03/2019

Fecha de aceptación: 31/05/2019

---

No cabe duda de que, entre los diferentes fenómenos que individualizan al español andino, el empleo del diminutivo constituye uno de los más relevantes, y como tal lo señalan numerosos estudiosos que analizan desde antiguo estas variedades americanas de la lengua (Toscano Mateus, 1953: 422-4; Caravedo, 1996: 167-8; Lipski, 1996: 268; Granda, 2002: 50): a este respecto, son varias las cuestiones que se acostumbran a enumerar como caracterizadoras de estos usos diferenciales del diminutivo en la región, y entre ellas destacan algunas como su altísima frecuencia de uso en comparación con el que estos sufijos tienen en otras variedades, los diferentes valores semántico-pragmáticos que el diminutivo puede adquirir y muy especialmente su aplicación a bases que, en general, no admiten estos morfemas<sup>1</sup>,

---

1 Tal descripción, se ha de decir, no es solo aplicable al español andino, sino que resulta también apropiada para otras variedades del continente, como puede ser, entre otras,



tales como el adverbio, el pronombre o los numerales y posesivos, con ejemplos como *esito*, *biencito*, *allacito*, *lueguito* (Mendoza Quiroga, 2008: 230) o *cuatrito* y *suyito* (NGLE, 2009: 634, 1398)<sup>2</sup>.

Por supuesto, la consideración de las hablas empleadas en la parte occidental de la actual Bolivia como parte de ese más general *español andino* determina que lo que se acaba de describir acerca del uso de los sufijos diminutivos para todos los Andes sea también aplicable a esta región, y así no sorprende descubrir que todos los autores que se ocupan de la descripción de esta variedad del español —a manera de ejemplo, Coello Vila (1996: 177), Mendoza Quiroga (2008: 229), Callisaya Apaza (2012: 74)— dedican unas palabras al empleo de estos sufijos en la zona y coinciden en indicar la existencia en ella de las tres características señaladas anteriormente, esto es, una alta frecuencia de uso, la adquisición de valores semántico-pragmáticos que van más allá de la expresión de tamaño o afecto y su aplicación a bases muy diferentes del sustantivo y del adjetivo<sup>3</sup>.

En cuanto a los orígenes de estos particulares usos del diminutivo, Reynoso Noverón (2001-2: 116) plantea la hipótesis de una «posible activación por contacto», es decir, que

la proliferación de diminutivos en el español de América y su uso en categorías poco usuales en otras variantes puede deberse a una reactivación, actualización y reajuste de los patrones polisémicos que han caracterizado al diminutivo desde el latín, debido al contacto lingüístico y cultural establecido en América a partir del descubrimiento.

---

la del altiplano central mexicano (Company, 2007: 112-114); no parece tan válida, sin embargo, para regiones como, por ejemplo, el Río de la Plata, que a día de hoy parece mostrar a este respecto un comportamiento mucho más cercano al del español peninsular que al de otras variedades americanas.

- 2 Esto demuestra lo acertado del aserto de Lázaro Mora (1999: 4650-1), quien recuerda que, pese a la estrecha relación que une al diminutivo con el sustantivo y el adjetivo, en realidad cualquier base léxica puede recibir sufijación apreciativa de este tipo.
- 3 Aunque quizá resulte innecesario, cabe indicar que la presencia del diminutivo con algunos adverbios (*prontito*) u otras categorías morfológicas como el gerundio (*andandito*) tampoco es desconocida en el español peninsular (Náñez, 2006: 26), si bien la frecuencia de estos usos —y las mismas posibilidades de empleo— son notablemente más reducidas que las que se dan en el español de América en general y en el andino de forma particular.

Esta idea en cierto modo sustratística de que el contacto —entendido de la forma más amplia posible— con las lenguas autóctonas americanas es el que produce<sup>4</sup> la aparición de estos usos *especiales* del diminutivo es también aceptada, en el caso del español andino, por autores como Caravedo (1992: 295), Godenzzi (1996: 90), Granda (2002: 50) o el ya mencionado Mendoza Quiroga (2008: 229), para los cuales la situación actual es el resultado de la influencia que, sobre estas variedades del español, ha ejercido el quechua —y más en concreto, el sufijo *-cha*, «que, aparte de indicar tamaño pequeño, puede también denotar afección o desprecio» (Mendoza Quiroga, 2008: 229)—, así como, en el caso del occidente boliviano, el sufijo *-lla* del aimara, de significado análogo al de la ya referida partícula quechua (Mendoza Quiroga, 2008: 229).

Frente a la situación sincrónica, conocida ya con cierta precisión, resultan mucho menos estudiados los aspectos que tienen que ver con la diacronía del fenómeno, de manera que aún es necesario responder a cuestiones como la época en que se produce la intensificación en el uso del diminutivo o la ampliación de las bases a las que se aplica, así como las causas últimas de ambos procesos, es decir, si son el resultado del contacto lingüístico del español con las lenguas autóctonas o, por el contrario, si se trata de una evolución propiamente hispánica. A este respecto, conviene señalar que un trabajo muy reciente (Ramírez Luengo, 2016) sobre el empleo de estos sufijos en el habla de un bilingüe —en realidad, trilingüe— perteneciente a los estratos sociales populares de la sociedad boliviana de los primeros años del siglo XIX permite confirmar ya la existencia, en esta época, de una situación muy semejante a la que se describe para la sincronía actual, caracterizada —según se dijo ya— por el empleo de *-ito* como sufijo productivo único, la clara preferencia por los empleos pragmáticos frente a los referenciales y la extensión de la derivación apreciativa a algunas de las bases que, más allá del adjetivo y del sustantivo, la aceptan hoy en esta variedad, como son los adverbios de lugar y de tiempo.

---

4 O al menos favorece.

Es posible, por tanto, responder ya a algunos de los interrogantes históricos que se han planteado en el párrafo anterior y que tienen que ver con la cronología de estos usos, pero sigue en pie la cuestión de su origen, habida cuenta de que su existencia en los albores de la Independencia en el habla de los bolivianos bilingües demuestra, naturalmente, que tales usos son utilizados en esta época por los hablantes que poseen este perfil sociolingüístico, pero en ningún caso evidencia que la causa que determina el fenómeno sea la secular convivencia del español con el quechua y el aimara; en este sentido, parece necesario —según se indicaba ya en Ramírez Luengo (2016: 124)— «estudiar los usos del diminutivo en hablantes bolivianos decimonónicos monolingües, para ver de este modo si el empleo de estos elementos es semejante en ambos grupos» o, por el contrario, si existen diferencias de peso que —ahora sí— se pueden atribuir de manera indudable al influjo de las lenguas autóctonas sobre el sistema morfosintáctico del español.

Con el propósito de confirmar que estos usos peculiares del diminutivo característicos del español andino tienen su génesis en el contacto entre el español y las lenguas indígenas, en el presente trabajo se propone llevar a cabo una comparación entre la situación que, a este respecto, se registra en dos hablantes del mismo origen geográfico y de la misma sincronía —el occidente andino de la actual Bolivia en la primera parte del siglo XIX<sup>5</sup>— que se diferencian, sin embargo, por su nivel socioeducacional y por su conocimiento de las lenguas propias de la región; se pretende, por tanto, ofrecer un acercamiento de carácter

5 Aunque la importancia del siglo XIX en la historia del español americano ya ha sido señalada en otras ocasiones (Ramírez Luengo, 2007: 28), cabe repetir aquí, siquiera de forma esquemática, algunos de los hechos y transformaciones que justifican la trascendencia que aquí se concede a este siglo, entre los que destacan sin duda la imposición de las nuevas capitales políticas como modelos normativos y, por tanto, la normativización de los usos propios regionales —desarrollados en momentos anteriores y divergentes de una zona a otra— o la hispanización lingüística de amplios grupos sociales del continente y, como consecuencia de ello, la aparición y/o extensión de nuevas situaciones de contacto, así como de nuevas variedades de *español indigenizado* (Ramírez Luengo, 2011: 15-17). La elección de este momento para el estudio que se está llevando a cabo, por tanto, trasciende el mero hecho —también importante, naturalmente— de contar con informantes adecuados para una aproximación como la que se quiere llevar a cabo en estas páginas, y se justifica, así, por el carácter fundamental que el Ochocientos tiene en la historia lingüística del Nuevo Mundo en general y de la región andina boliviana en particular.

sociolingüístico en el que se atiende fundamentalmente a las variables del nivel social y del bilingüismo<sup>6</sup>, con el propósito de comprobar si ambos grupos coinciden en el uso del diminutivo.

Como no podía ser de otra forma, para llevar a cabo una aproximación como la inmediatamente enunciada, que incide en la variación de tipo diastrático, se ha tomado como objeto de estudio un informante de cada uno de los grupos sociales establecidos anteriormente —esto es, clase alta monolingüe frente a clase baja bilingüe—, que, más allá de esta diferencia, comparten la práctica totalidad de circunstancias vitales<sup>7</sup>: así, si en el primer caso se ha analizado el epistolario que escribe María Guadalupe Cuenca de Moreno en 1811, en el segundo se ha optado por trabajar con el *Diario* de guerra que confecciona el militar José Santos Vargas; ambos autores coinciden en los factores diatópicos y cronológicos, al nacer en los Andes bolivianos durante la última década del siglo XIX, pero presentan una muy notable diferencia en cuanto a su nivel socioeducacional —relativamente alto en el caso de la criolla sucreña y bajo en el del militar de Oruro— y muy especialmente en el conocimiento de las lenguas autóctonas, que el soldado domina desde la infancia (Mendoza, 2008: XXVIII) y que, por otra parte, María Guadalupe Cuenca presumiblemente ignora<sup>8</sup>.

---

6 Variables, cabe decir, estrechamente relacionadas en el Alto Perú de las primeras décadas del siglo XIX, momento en el que la dicotomía *clases altas monolingües* vs. *clases bajas bilingües* probablemente representa a un porcentaje muy mayoritario de la población hispanohablante de la región (Ramírez Luengo, 2015: 114).

7 Se diferencian, sin embargo, en una característica fundamental como es su lugar de residencia, habida cuenta de que, mientras que el informante del nivel socioeducacional bajo desarrolla su vida en el ámbito geográfico donde nace, la representante de los grupos cultos monolingües se desplaza a la ciudad de Buenos Aires (Ramírez Luengo, 2010: 162); con todo, la pertinencia de ambos informantes para un estudio como el que se pretende llevar a cabo en estas líneas está avalada por los positivos resultados que se han obtenido de su comparación —también con una perspectiva en cierto modo sociolingüística— en un estudio previo sobre la configuración fónica del español boliviano de este mismo momento (Ramírez Luengo, 2015).

8 Para un perfil más detallado de ambos informantes, María Guadalupe Cuenca y José Santos Vargas, desde un punto diatópico/diastrático —en línea, pues, con los postulados de la dialectología histórica—, véanse respectivamente Ramírez Luengo (2010: 162) y Ramírez Luengo y Velázquez Patiño (2014: 35-36).

Más allá de lo ya señalado respecto de los informantes, se hace necesario así mismo, describir los textos que componen el corpus de estudio, y a este respecto es importante indicar que, si bien se muestran tipológicamente discordantes —en un caso se trata de un conjunto de cartas familiares y en el otro, de un diario personal—, lo cierto es que existen también ciertos factores que permiten asemejarlos en cuanto al registro que utilizan: en efecto, circunstancias como el grado de confianza que existe entre la patricia sucreña y su marido o el carácter de *mano inhábil* (Marquilhas, 2000: 234-241) del militar determinan que en ambos casos el investigador se enfrente a una escritura muy cercana al polo de la *inmediatez comunicativa* (Oesterreicher, 2004: 732-734), lo corpus y permite, por tanto, llevar a cabo una comparación válida del empleo del diminutivo que se refleja en ellos<sup>9</sup>.

De este modo, teniendo en cuenta todo lo dicho hasta el momento —así como la aplicación de una metodología semejante en el análisis del diminutivo<sup>10</sup>—, parece posible llevar a cabo a partir de estos textos una aproximación de tipo sociolingüístico al empleo de los sufijos apreciativos que se descubre en los grupos alto/monolingüe y bajo/bilingüe de la Bolivia occidental del Ochocientos, en el convencimiento de que la descripción de sus semejanzas y muy especialmente de sus diferencias ha

9 Es necesario señalar que para el estudio de estos elementos no se ha acudido a los originales de ambos subcorpus, sino a ediciones de los mismos que —conviene decir— resultan totalmente fiables: en el caso de Vargas, se ha partido de la lectura del *Diario* que ofrecen los paleógrafos del Archivo y Biblioteca Nacional de Bolivia (ABNB) en Vargas (2008); en el de María Guadalupe Cuenca, el hecho de que Álzaga (1967) ofrezca, junto a la transcripción, los facsímiles de las cartas ha permitido comprobar todos los diminutivos del corpus en las reproducciones fotográficas. Por supuesto, todos los ejemplos citados a lo largo del presente estudio se toman de estas dos obras: en el caso de Vargas, se ofrece al lector la página de la edición señalada, mientras que, en el de Cuenca de Moreno, se anota el número de la carta en la que aparece la ocurrencia concreta que se quiere destacar.

10 Esta metodología común aplicada a ambos corpus afecta tanto a los aspectos que se van a analizar —en concreto, 1) el diminutivo que se emplea, 2) el predominio de significados referenciales o pragmáticos y 3) las bases a las que se añade— como a los criterios que se van a emplear para la determinación de los aspectos ya señalados: por ejemplo, la apelación al significado en la discriminación entre diminutivos lexicalizados y no lexicalizados (*cartilla* 'cuaderno pequeño e impreso' vs. *cartita* 'carta pequeña'), o el empleo de pruebas de carácter semántico (sustitución del diminutivo por *pequeño* + *base* y comprobación del posible cambio de significado: *casita* = 'pequeña casa'; *pobrecito* ≠ 'pequeño pobre') para la valoración de estos elementos como referenciales o pragmáticos.

de aportar datos de primera importancia para el mejor entendimiento de los orígenes y el desarrollo histórico de los fenómenos que, en relación con estos elementos, caracterizan hoy al español andino.

De este modo, la búsqueda sistemática de los diminutivos que en los dos subcorpus se emplean con tal función —esto es, que no aparecen en voces «opacas, no transparentes o lexicalizadas» (NGLE, 2009: 635)<sup>11</sup>— ha dado como resultado 145 ejemplos en el caso del texto del informante bilingüe de nivel socioeducacional bajo y 27 en el epistolario de la criolla monolingüe, lo que en principio se podría interpretar como una frecuencia de empleo más alta en el primero de ellos y, por tanto, como un argumento a favor de la hipótesis de que la influencia de las lenguas autóctonas favorece un uso especialmente abundante de estos elementos (Coello Vila, 1996: 177; Mendoza Quiroga, 2008: 229); sin embargo, lo cierto es que la disparidad en la extensión de los materiales comparados —notablemente más extenso en el caso del *Diario* del guerrillero orureño— dificulta en mucho, si no impide totalmente, hacer comparaciones en cuanto a la frecuencia de utilización de estos elementos, que deberá llevarse a cabo en el futuro con corpus semejantes no solo desde el punto de vista cuantitativo, sino también desde otras perspectivas como la tipológica<sup>12</sup>.

Frente a las dificultades de interpretación inmediatamente expuestas, es de destacar una coincidencia morfológica indudable que se registra en ambos subcorpus, la presencia de un único sufijo diminutivo —en concreto, la forma *-ito*— con tal función: en efecto,

11 Tal y como se indicaba en Ramírez Luengo (2016: 115), hay que tener en cuenta que las nociones de *transparencia* y *opacidad* no son absolutas, sino más bien graduales, «puesto que se basan en la conciencia lingüística del hablante, siempre variable, a menudo dependiente de su cultura particular y, por tanto, difícil de objetivar» (NGLE, 2009: 635-6); en este caso concreto —y como estrategia de aplicación común a ambos corpus—, se ha considerado diminutivo lexicalizado aquel que forma unidades léxicas presentes en el DLE (1992) y cuya definición no se explica como resultado del proceso de disminución de la base (a manera de ejemplo, *guerrilla* o la ya señalada *cartilla*).

12 De hecho, esta disparidad en lo tipológico impide también establecer comparaciones respecto de la frecuencia de uso de estos elementos con otros trabajos que abordan su empleo diacrónico en diferentes áreas del mundo hispánico (Fontanella de Weinberg, 1987: 110; Ramírez Luengo, 2005).

tanto en los escritos de Vargas como en los de María Guadalupe Cuenca, este elemento resulta el único morfema productivo, con ejemplos como *quebradita* (148) y *pueblito* (p. 230), en el primer caso, o *lugarsito* (carta 4) e *bijitas* (carta 10), en el segundo<sup>13</sup>. A este respecto, cabe decir que, si bien no puede sorprender que los textos constaten el proceso de decantación de los diferentes sufijos apreciativos a favor de un único elemento —proceso que, como se indica en Ramírez Luengo (2007: 70-1), se produce en la práctica totalidad de la América hispana a lo largo del siglo XVIII—, quizá sí sea interesante señalar que este proceso resulta general y común a los dos sociolectos del español boliviano decimonónico que se están estudiando y no posee, por tanto, ninguna distribución de tipo sociolingüístico en esta región<sup>14</sup>; se puede constatar, así, que, por lo que se refiere a esta cuestión, el siglo XIX refleja ya la imposición del estado de cosas que a día de hoy se descubre en la zona (Coello Vila, 1996: 177) y se muestra en este punto decididamente contemporáneo.

En contraste con esta coincidencia entre los dos subcorpus en relación con la preferencia clara por el sufijo *-ito*, resulta interesante analizar los valores semánticos que el diminutivo adopta en el habla de Vargas y Cuenca de Moreno, pues es aquí donde se registran diferencias de peso que pueden comenzar a aportar luz acerca de la cuestión básica que se quiere dilucidar en estas páginas, a saber, si los usos propiamente andinos del diminutivo guardan relación con

13 Naturalmente, ambos subcorpus muestran ejemplos formales del sufijo *-illo*, pero en todos los casos en elementos lexicalizados, tales como *bablillas* y *pandilla* (pp. 18 y 109), en el caso de Vargas, y *Delgadillo*, en el de Cuenca de Moreno (carta 4); tales ejemplos no modifican, pues, la descripción del empleo de estos elementos establecida en Ramírez Luengo (2016: 117), en la que se señala que «en la primera mitad del siglo XIX existe solo un diminutivo que funge como tal en el español boliviano occidental, *-ito*, y que se acompaña de determinadas voces en las que —como testigos o remanentes de una situación de variación morfológica previa— pervive un sufijo *-illo* lexicalizado», descripción a la que ahora se puede añadir, además, su carácter común a los diferentes diastratos que componen la variedad analizada.

14 Tal situación contrasta, por ejemplo, con la que se descubre en el Uruguay de esta misma época, donde el empleo del diminutivo sí parece ofrecer cierto valor sociolingüístico, habida cuenta de que, mientras que en los estratos populares *-ito* es prácticamente exclusivo (97.46%), en los niveles socioeducacionales altos su empleo se reduce a un 64.28% y compite con otros sufijos como *-illo* o *-uelo* (Ramírez Luengo, 2006: 43-44).

el conocimiento —y, por tanto, con la influencia— de las grandes lenguas regionales.

A este respecto, es preciso señalar en primer lugar que, de acuerdo con Company (2007: 109), en español «el diminutivo es una forma altamente polisémica que puede expresar tanto un valor referencial: la disminución del tamaño de la base, cuanto significados pragmáticos valorativos de distinta índole», entre los que se pueden destacar «la proximidad afectiva, la ironía, el respeto, la humildad, el desprecio o la conmiseración»; por supuesto, tal polisemia y convivencia de significados referenciales y pragmáticos resulta general en todas las variedades de la lengua, pero —tal y como demuestra con datos porcentuales el trabajo de la profesora mexicana (Company, 2007: 112-113)— mientras que algunas de ellas como la castellana/centropeninsular se muestran equilibradas en cuanto al empleo de los dos valores, otras como la mexicana —y también la andina boliviana, en palabras de Mendoza Quiroga (2008: 229)— utilizan estos elementos, primordialmente, «para significar diversas valoraciones de tipo pragmático que el hablante proyecta sobre esas entidades en una determinada situación comunicativa» (Company, 2007: 112).

Pues bien, la aplicación de estos criterios semánticos a los diversos diminutivos que aparecen en los dos subcorpus representativos de los hablantes monolingües y bilingües del español andino decimonónico demuestra la existencia de diferencias porcentuales de cierta importancia entre ellos en relación con la preferencia por el empleo de las posibles significaciones —referenciales *vs.* pragmáticas— que el sufijo diminutivo puede acarrear, tal y como pone de manifiesto la tabla 1<sup>15</sup>:

---

15 Es necesario señalar que a veces no resulta sencillo determinar el significado que predomina en algunos ejemplos, pues «el solapamiento que en ocasiones se produce entre ambas significaciones determina la existencia de unos casos *fronterizos*» (Ramírez Luengo, 2016: 119) de valor ambiguo; para solucionar esta cuestión, se ha atendido a las pruebas semánticas ya señaladas en la nota 10, así como a otras cuestiones quizá más discutibles: a manera de ejemplo, los múltiples casos de *Marianito* que aparecen en las cartas de María Guadalupe (cartas 1, 2, 3, 4, 5, 6 y 10) se han considerado primordialmente referenciales por cuanto sirven para distinguir al niño del padre de nombre semejante, si bien es evidente la proximidad afectiva que también denotan.

VALORES	BILINGÜES (J. S. Vargas)	MONOLINGÜES (M. G. Cuenca)
Referenciales	61 (42,06%)	17 (62,96%)
Pragmáticos	84 (57,93%)	10 (37,03%)
TOTAL	145 (100%)	27 (100%)

Tabla 1. Distribución semántica de los diminutivos en el *corpus*

Salta a la vista, por tanto, que —como no podía ser de otra forma— ambos significados conviven en los dos subcorpus que se están analizando en estas líneas, pero también resulta evidente la distancia que, respecto a esta cuestión, se descubre entre los dos grupos sociales considerados: en efecto, mientras que en María Guadalupe Cuenca los valores referenciales son claramente mayoritarios (ejemplos 1 y 2), en el caso del hablante bilingüe son los pragmáticos los que predominan (ejemplos 3 y 4), con una diferencia en los porcentajes sin ninguna duda relevante, de algo más de 20 puntos<sup>16</sup>.

1. Se lo dije al inglés, y escribió ese *papelito* y me dijo *que* lo pusiera dentro de mi carta (carta 8)
2. No te escribo más largo *por que* no hay más tiempo *que* vn *ratito* (carta 9)
3. Entonces picó su caballo (...) y asérase más a la tropa preguntando el *quién vive*, los otros no contestan más que la Patria, se asercaban *agachaditos* por entro de los matorrales (p. 116).

16 De hecho, a las diferencias de tipo cuantitativo inmediatamente señaladas es posible sumar otras de carácter cualitativo que resultan de no escaso interés para la obtención de una imagen más clara de las discrepancias en el uso del diminutivo que muestran los informantes: en efecto, más allá del porcentaje claramente minoritario de usos pragmáticos en el epistolario de María Guadalupe Cuenca, hay que decir que estos aparecen en todas las ocasiones con nombres propios como *Mariquita*, *Anita* o *Panchita* (cartas 3, 4, 7, 9, 10, 11); en el caso de José Santos Vargas, sin embargo, no se descubre tal restricción al aparecer valores no referenciales en elementos tan variados como nombres propios (*Tomasito*, p. 335) y comunes (*indiecito*, p. 319), así como adjetivos (*agachaditos*, p. 116) y otras categorías —adverbios: *prontito* (p. 358), *arribita* (p. 392)— de las que se habla a continuación.

4. El desgraciado Ayllón a las 10 del día le da una puñalada a una muger llamada Manuela Navarro (alias la *Gordita*) en la pierna (p. 371).

A la luz de estos datos, por tanto, se puede llegar ya a dos conclusiones de cierto interés: por un lado, que el empleo predominante de valores pragmáticos o referenciales en el momento analizado parece estar determinado por factores de tipo social y/o — más probablemente—por el conocimiento de las lenguas indígenas regionales; por otro, que mientras que María Guadalupe se muestra en este punto más alejada del uso del diminutivo que Mendoza Quiroga (2008: 229) describe como general para la sincronía actual en el occidente boliviano<sup>17</sup>, el militar orureño, sin embargo, presenta ya una situación muy semejante a la que constituye ese uso, de manera que parece posible mantener la hipótesis de que van a ser las clases bajas —y lo que es más importante: bilingües— las que primero van a presentar un estado de cosas que, general hoy en la zona, caracteriza de forma muy marcada al español andino boliviano contemporáneo.

Como consecuencia de esta disparidad fundamental en cuanto a la aparición de los diversos valores semánticos que el diminutivo lleva aparejados, es posible señalar otra cuestión que establece aún mayores diferencias en lo que respecta al empleo de estos sufijos en los diversos estratos sociolingüísticos que conforman el español boliviano andino de los inicios de la etapa republicana: en efecto, los datos extraídos de las cartas de la criolla sucreña parecen evidenciar que los niveles socioeducacionales altos restringen el empleo de estos sufijos a las bases léxicas que los permiten en la norma general —es decir, el sustantivo (ejemplo 5) y el adjetivo (ejemplo 6)—; el *Diario* de Vargas, por el contrario, no solo los añade a tales categorías morfológicas (ejemplos 7 y 8), sino que en un porcentaje relativamente amplio, de casi un 25%, presenta estos elementos también en otras categorías en las que quizá no son diatópicamente tan frecuentes, tales como el cuantificador *todo*

17 Se acerca más a la situación que, de acuerdo con Company (2007: 212), muestra a este respecto, por ejemplo, la variedad castellana/centropeninsular de hoy.

(ejemplo 9), el adjetivo adverbializado *claro* (ejemplo 10) o diferentes adverbios (ejemplos 11-13):

5. Te escribo ese de 1 y otra *esquelita* que por no perder ocasión te escribí la noche del 4 (carta 4)
6. Nuestro hijo sigue en la escuela, siempre *flaquito* (carta 1)
7. En la *abrita* de Corocoro yendo a Lequepalca, donde también los mataron a dos *mositos* que habían sido cobradores de alcabala (p. 236)
8. Mi maestro don José Jacinto Quevedo se fue con toda su familia a la yglesia de San Francisco con todas sus criadas y criados, y a mí me dejó [*solito*] echandome llave ala puertaycalle (p. 14)
9. Ya no abansaron, se reunieron *toditos*, descansaron un buen rato, se dirijieron para Quillacollo (p. 207)
10. Todas las voces de los oficiales del enemigo y exortaciones se oíya y aun los cintarasos con que contenían a los soldados, *clarito* (p. 186)
11. Le da el tiro al comandante Fajardo *cerquita* a quemarropa (p. 267)
12. Al capitán Moreno Lira lo destinó a retaguardia sosteniendo la carga al enemigo con quinse hombres de caballería, *lueguito* se bajaron estos y Moreno por últimas (p. 156)
13. Hiciera con vos un atentado, pero no, porque sois un infeliz soldado, y os encargo el amor a la Patria (...), que *haorita* en este momento desapareserá mi existencia después de padecer tantos años (p. 410)

Se descubre de nuevo, por tanto, una diferencia en el uso de estos elementos que parece estar determinada por la distinta adscripción sociolingüística de los dos informantes analizados y que concuerda, además, con la otra conclusión apuntada anteriormente al hablar de las preferencias por los usos pragmáticos o referenciales: que es el representante de los grupos populares el que exhibe una situación más cercana a la norma actual del español andino boliviano (Mendoza Quiroga, 2008: 229), no solo en lo que tiene que ver con la asignación porcentualmente mayoritaria de valores pragmáticos al sufijo diminutivo,

sino también, como se acaba de ver, en lo que se refiere a la ampliación del empleo de este elemento morfológico a bases léxicas —cuantificadores, adverbios, etc.— en las que su aparición resulta mucho más restringida desde el punto de vista geográfico<sup>18</sup>.

De este modo, la comparación del uso del diminutivo que los informantes analizados muestran en sus corpus ofrece ya una serie de conclusiones de cierto interés para la mejor y más completa descripción de esta cuestión en el español de la Bolivia occidental en los albores del siglo XIX, así como datos de cierta relevancia para la valoración de la (posible) influencia de las lenguas autóctonas, quechua y aimara, en la imposición de los empleos peculiares de estos elementos que caracterizan hoy la variedad empleada en la zona.

Es necesario indicar, en primer lugar, que, desde un punto de vista estrictamente morfológico, ambos autores coinciden en mostrar una preferencia absoluta por el elemento *-ito*, que a la luz de estos datos resulta ser el único sufijo apreciativo productivo en la zona y en el momento dados, independientemente del estrato socioeducacional o del nivel de bilingüismo que presenten los informantes. Por supuesto, tal situación no resulta del todo sorprendente, puesto que no constituye sino el reflejo regional de los procesos de decantación del diminutivo que experimenta el español de América a lo largo de los siglos XVII y muy especialmente XVIII (Fontanella de Weinberg, 1992: 95-96; Ramírez Luengo, 2007: 70-71), los cuales determinan el triunfo de un único morfema derivativo —generalmente, aunque no siempre, *-ito*— en esta función; más destacable resulta, sin embargo, la total coincidencia que se descubre en ambos subcorpus, por cuanto, en algunas variedades americanas de esta misma

---

18 Con todo, es necesario señalar que, tal y como se indicaba en Ramírez Luengo (2016: 122), la situación que ofrece el texto de Vargas no resulta exactamente igual a la que hoy se descubre en la zona, pues no se registra ni un solo ejemplo de sufijo apreciativo con elementos como pronombres, numerales, posesivos o deícticos, frecuentes hoy en la región (NGLE, 2009: 634, 1398); queda, pues, para estudios posteriores dilucidar «si tal ausencia se debe a que todavía no se dan en el español de la época casos como *suyito*, *abicitio* y *dositas* —lo que implicaría una generalización posterior del diminutivo a bases como estas— o a que, aun dándose en la oralidad (...), no hacen su aparición en el texto por motivaciones difíciles de precisar» (Ramírez Luengo, 2016: 122).

época, la elección de una u otra forma de diminutivo —es decir, el empleo absoluto de *-ito* frente a su convivencia con *-illo* o con *-uelo*— sí parece estar determinada por criterios sociolingüísticos y, más en concreto, por el nivel sociocultural de los hablantes (Ramírez Luengo, 2006: 43-44).

Ahora bien, frente a esta coincidencia (de interés relativo) resultan mucho más relevantes las diferencias que se pueden registrar en el empleo de estos elementos, que en principio se pueden atribuir a la pertenencia de José Santos Vargas y María Guadalupe Cuenca a distintos estratos de la sociedad boliviana decimonónica y, como consecuencia de lo anterior, a su distinto conocimiento de las lenguas indígenas andinas: a este respecto, cabe señalar en primer lugar que, mientras que la criolla sucreña utiliza el diminutivo preferentemente con valores de tipo referencial (62.96%), José Santos Vargas muestra una situación totalmente opuesta y una clara preferencia por los usos pragmáticos (57.93%), con diferencias marcadas entre ambos —de más de 20 puntos porcentuales— en el empleo de sendos significados; a estas diferencias cuantitativas se suman, además, otras de carácter cualitativo, pues los valores pragmáticos en María Guadalupe parecen estar restringidos a los diminutivos que se añaden a nombres propios (*Mariquita*, *Panchita*); sin embargo, en el caso del guerrillero orureño se descubren no solo en sustantivos propios y comunes (*Tomasito*, *gordita*), sino también en otras categorías léxicas, tales como cuantificadores (*toditos*) o adverbios (*lueguito*, *aborita*).

En línea con esta última idea, conviene indicar que también se registran diferencias de gran interés en lo que respecta a las bases léxicas a las que se añade el sufijo apreciativo: así, mientras que en el caso de la informante de los niveles altos/monolingües estos elementos aparecen exclusivamente en sustantivos y adjetivos, en el representante de los niveles bajos/bilingües se descubre una mayor flexibilidad al respecto que conlleva, como se señaló en el párrafo anterior, su aplicación —en un porcentaje no desdeñable, de casi el 25% del total— a otros elementos como, por ejemplo, cuantificadores, adjetivos adverbializados o diferentes adverbios de muy distinta significación. A partir de aquí, por tanto, es posible llegar a dos conclusiones de notable importancia para la más correcta descripción de la historia de estos elementos en

el español andino: por un lado, que en el siglo XIX su empleo no es semejante en todos los estratos de la sociedad boliviana occidental, sino que se descubren diferencias notables entre los diversos informantes que parecen estar determinadas por el nivel socioeducacional y/o el conocimiento de las lenguas propias de la región; por otro, que son los estratos populares bilingües los que presentan una situación semejante a la que actualmente se describe de esta zona (Coello Vila, 1996: 177; Mendoza Quiroga, 2008: 229; Callisaya Apaza, 2012: 74), mientras que en los niveles elevados y monolingües se descubre un estado de cosas más próximo al registrado en otras variedades del español y, por tanto, más alejado de las características que, respecto a esta cuestión, se consideran típicamente *andinas*.

Pues bien, es precisamente esta última constatación la que resulta de especial trascendencia para responder la cuestión que se planteaba al comienzo de estas páginas, a saber, si los usos que caracterizan al español de la región tienen su origen en el contacto de esta lengua con el quechua y el aimara: si se tiene en cuenta que tales usos aparecen en el siglo XIX de forma exclusiva en algunos hablantes de esta variedad, que tales hablantes se caracterizan precisamente por su conocimiento de estas lenguas y que, en el caso de los monolingües, se registra una ausencia total de tales fenómenos, parece posible sostener que, efectivamente, la influencia de las lenguas andinas va a ser un factor determinante en la imposición de estos empleos peculiares del diminutivo, que se pueden considerar, por tanto, como una clara consecuencia del contacto lingüístico, tal cual sostienen, entre otros autores, Caravedo (1992: 295), Godenzzi (1996: 90), Granda (2002: 50) o Mendoza Quiroga (2008: 229).

Por otro lado, este análisis parece favorecer, además, desde la morfosintaxis la hipótesis —sostenida anteriormente desde el punto de vista fónico (Ramírez Luengo y Velázquez Patiño, 2014: 34-35)— de la complejidad sociolingüística que caracteriza al español andino boliviano del siglo XIX, en el que conviven al menos dos variedades lingüísticas claramente diferenciadas: «aquella propia de las clases criollas privilegiadas, sin prácticamente influencia —más allá del léxico— de las lenguas de

adstrato» y «la que caracteriza a los grupos populares bilingües y en menor medida monolingües, que se va a ver caracterizada, precisamente, por el marcado influjo de las lenguas autóctonas regionales» (Ramírez Luengo y Velázquez Patiño, 2014: 35). A este respecto, si se tiene en cuenta que a día de hoy los empleos propiamente andinos del diminutivo no se reducen al habla de los bilingües, sino que resultan también habituales en monolingües en español (Mendoza Quiroga, 2008: 229), los datos de este estudio parecen sugerir una ampliación de tales empleos desde una de las variedades lingüísticas referidas —el denominado *español indigenizado*— a la propia de los estratos altos/monolingües, lo que demuestra que «tales variedades no van a permanecer aisladas la una de la otra», sino que, en realidad, «se van a influir y confundir a lo largo de toda la centuria, en un complicado juego que determinará la variación sociolingüística que hoy en día se encuentra en las zonas ya mencionadas» (Ramírez Luengo, 2011: 17).

En definitiva, si en Ramírez Luengo (2016: 124) se indicaba que «la situación que ofrece el diminutivo en la Bolivia andina de la primera mitad del siglo XIX (...) resulta muy semejante a la que se ha descrito para la sincronía actual de la región», lo cierto es que esta nueva aproximación al tema obliga a modificar en parte esta afirmación, al descubrirse una situación bastante más compleja que parece estar determinada por criterios de tipo sociolingüístico y que aporta, además, importantes argumentos a favor de la idea de que es el contacto lingüístico español-lenguas indígenas el factor que produce la génesis<sup>19</sup> de las peculiaridades que, en lo que respecta al uso del diminutivo, caracteriza hoy a las variedades andinas del español.

Súmese a esto, por último, una doble constatación que trasciende el análisis puntual que se está realizando en este trabajo: por un lado —y como se ha dicho ya anteriormente— que, si bien en los albores

---

19 Por supuesto, queda por responder la cuestión de si este contacto lingüístico constituye la causa única que explica estos usos o, por el contrario, se trata de un factor coadyuvante que se añade a otros propiamente intrasistemáticos, según la visión de la *causación múltiple* defendida —y aplicada brillantemente a diferentes fenómenos del español americano— por Granda (1991, 1997).

del Ochocientos ya se había producido la imposición de los usos andinos del diminutivo en determinados hablantes, será muy probablemente durante esta centuria cuando se generalice por todos los estratos de la sociedad, lo que una vez más refuerza la idea de la importancia del siglo de las independencias en la configuración histórica del español americano (Ramírez Luengo, 2011: 15); por otro, y desde un punto de vista metodológico, «que la inclusión del factor sociolingüístico en los estudios de dialectología histórica supone un aporte fundamental a la hora de ofrecer una visión más ajustada de la situación del español en algún periodo del pasado» (Ramírez Luengo, 2015: 121), lo cual había quedado ya demostrado en el trabajo inmediatamente citado para el nivel fónico, pero que estas páginas confirman —como no podía ser menos— también para cuestiones de tipo morfosintáctico al ofrecer un acercamiento más profundo, y por esto mismo más realista, a lo que constituye la historia de uno de los rasgos más característicos de la variedad de español que se utiliza actualmente en el occidente de Bolivia.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLZAGA, E. (1967). *Cartas que nunca llegaron. María Guadalupe Cuenca y la muerte de Mariano Moreno*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- CALLISAYA APAZA, G. (2012). *El español de Bolivia. Contribución a la dialectología y a la lexicografía hispanoamericana*. Salamanca: Universidad de Salamanca. [http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/121133/1/DTI\\_CallisayaApazaGregorio\\_Tesis.pdf](http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/121133/1/DTI_CallisayaApazaGregorio_Tesis.pdf). Martes, 7 de mayo de 2019, 16:45 horas.
- CARAVEDO, R. (1992). El atlas lingüístico hispanoamericano en el Perú, observaciones preliminares, en *Lingüística Española Actual*, 14, 287-299.
- \_\_\_\_\_. (1996). Perú. En *Manual de dialectología hispánica. El español de América*. Manuel Alvar (dir.), Barcelona: Ariel, 152-168.
- COELLO VILA, C. (1996). Bolivia. En *Manual de dialectología hispánica. El español de América*. Manuel Alvar (dir.), Barcelona: Ariel, 169-183.
- COMPANY, C. (2007). *El siglo XVIII y la identidad lingüística de México*. México DF: UNAM / Academia Mexicana de la Lengua.
- FONTANELLA DE WEINBERG, M. (1987). *El español bonaerense. Cuatro siglos de evolución lingüística (1580-1980)*. Buenos Aires: Hachette.
- \_\_\_\_\_. (1992). *El español de América*. Madrid: MAPFRE.
- GODENZZI, J. (1996). Transferencias lingüísticas entre el quechua y el español, en *Signo y Señal*, 6, 73-99.
- GRANDA, G. de. (1991). De nuevo sobre la causación múltiple en el español de América (a propósito de dos rasgos

morfosintácticos del español paraguayo). En *Scripta Philologica, in honorem Juan M. Lope Blanch*, II. Elisabeth Luna Traill (coord.), México DF: Universidad Nacional Autónoma de México, 491-506.

\_\_\_\_\_. (1997). Replanteamiento de un tema controvertido, génesis y retención del doble posesivo en el español andino, en *Revista de Filología Española*, 77 (1-2), 139-147.

\_\_\_\_\_. (2002). El noroeste argentino, área lingüística andina. En *Lingüística en contacto. Español y quechua en el área andina suramericana*. Germán de Granda, Valladolid: Universidad de Valladolid, 39-62.

LÁZARO MORA, F. (1999). La derivación apreciativa. En *Gramática descriptiva de la lengua española*, III. Ignacio Bosque y Violeta Demonte (coords.), Madrid: Espasa-Calpe, 4645-4682.

LIPSKI, J. (1996). *El español de América*. Madrid: Cátedra.

MARQUILHAS, R. (2000). *A Faculdade das Letras. Leitura e escrita em Portugal do século XVII*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

MENDOZA, G. (2008). Introducción. En *Diario de un combatiente de la Guerra de Independencia (1814-1825)*. José Santos Vargas, La Paz: ABNB/Fundación Cultural BCB/ Plural Editores, XXIII-LXV.

MENDOZA QUIROGA, J. (2008). Bolivia. En *El español en América. Contactos lingüísticos en Hispanoamérica*. Azucena Palacios (coord.), Barcelona: Ariel, 213-236.

NÁÑEZ FERNÁNDEZ, E. (2006). *El diminutivo. Historia y funciones en el Español Clásico y Moderno*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

- OESTERREICHER, W. (2004). Textos entre inmediatez y distancia comunicativas. El problema de lo hablado escrito en el Siglo de Oro. En *Historia de la Lengua Española*. Rafael Cano Aguilar (coord.), Barcelona: Ariel, 729-769.
- RAMÍREZ LUENGO, J. (2005). Variación gramatical y tipos textuales, el diminutivo en la época de *Don Quijote*. En *Ámbitos*, 13, 29-34.
- \_\_\_\_\_. (2006). Una nota de sociolingüística histórica, el diminutivo en el español uruguayo del siglo XIX, en *Res Diachronicae*, 5, 39-45.
- \_\_\_\_\_. (2007). *Breve historia del español de América*. Madrid: Arco Libros.
- \_\_\_\_\_. (2010). El español del occidente de Bolivia en la época de las Independencias, notas fonético-fonológicas, en *Boletín de Filología de la Universidad de Chile*, 45(1), 159-174.
- \_\_\_\_\_. (2011). *La lengua que hablaban los próceres. El español de América en la época de las Independencias*. Buenos Aires: Voces del Sur.
- \_\_\_\_\_. (2015). La configuración fónica del español de la Bolivia andina en la primera mitad del siglo XIX, notas sociolingüísticas, en *Études Romanes de Brno*, 36(2), 111-123.
- \_\_\_\_\_. (2016). El diminutivo en la Bolivia andina de la primera mitad del siglo XIX, valores y funciones, en *Cuadernos de Investigación Filológica*, 42, 111-127.
- RAMÍREZ LUENGO, J. y VELÁZQUEZ PATIÑO, E. (2014). El español de los bilingües altoperuanos en la primera mitad del siglo XIX. Rasgos fónicos. En *La historia del español*

<https://doi.org/10.46744/bapl.201901.009>

*boy. Estudios y perspectivas.* José Luis Ramírez Luengo y Eva Patricia Velásquez Upegui (coords.), Lugo: Axac, 33-54.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (1992). *Diccionario de la lengua española* (21ª ed.). Madrid: Espasa-Calpe.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA / ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA. (2009). *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe.

REYNOSO NOVERÓN, J. (2001-2). Desarrollos paralelos en el contacto español-lenguas indígenas, indigenismos léxicos y diminutivos, en *Anuario de Lingüística Hispánica*, 17-18, 111-128.

TOSCANO MATEUS, H. (1953). *El español del Ecuador*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

VARGAS, J. (2008). *Diario de un combatiente de la Guerra de la Independencia. 1814-1825*. La Paz: ABNB/Fundación Cultural BCB/Plural Editores.



## CRITICA A LA EDUCACIÓN ACTIVA Y DE LA PSICOLOGÍA EVOLUTIVA

Heinrich Helberg Chávez  
UARM

Fecha de recepción: 03/03/2019

Fecha de aceptación: 31/05/2019

---

### I. Antecedentes políticos de la necesidad de una crítica de la psicología de Jean Piaget

Cuando el Dr. Juan Abugattas terminó su periodo como viceministro de Educación y yo, que era su director de Educación Rural y de Educación Bilingüe Intercultural, llegamos a la conclusión de que el «Nuevo Enfoque Pedagógico» que se sustentaba en la pedagogía activa que se derivaba de los estudios de Jean Piaget estaba en serios problemas, no solo en el Perú, sino en todo el mundo, y que la pedagogía activa no conseguía los resultados académicos esperados, aunque en el papel convenía frente a otras opciones más autoritarias.

Para entonces, culminadas las grandes capacitaciones en la pedagogía activa, era obvio que en el Perú se daba una resistencia cultural



<https://doi.org/10.46744/bapl.201901.010>

e-ISSN: 2708-2644

contra el rol de facilitador que se le asignaba al docente en dicho modelo, que no era aceptable para las culturas originarias del Perú, especialmente para los pueblos andinos. Y que la supuesta «feliz coincidencia» entre esa «pedagogía activa» con las culturas pedagógicas de los pueblos amazónicos que no eran autoritarios no era tal, ni en los objetivos ni en las estrategias pedagógicas. Por eso el Dr. Abugattas convocó a una gran reunión de expertos que debían formular una nueva propuesta pedagógica, pero los expertos no pudieron generar nada nuevo, y más bien reafirmaron lo que se venía haciendo, como única opción. Faltó valor para apostar por los mismos fines y estrategias pedagógicas de los pueblos del Perú, que sería el sustento necesario e imprescindible del sistema educativo peruano: partir de lo que tenemos, en vez de optar por modelos extranjerizantes que siempre tendrán dificultades de aplicación porque entran en contradicción con las prácticas ya establecidas.

Otro etnocentrismo de la pedagogía activa es que cuando se apoya al niño a que construya su propio conocimiento, se lo hace con la lógica de las ciencias occidentales, identificando objetos, clasificando, ubicando, numerando y construyendo conceptos abstractos. Luego se formulan hipótesis, se comprueban, etc., sin caer en cuenta en que los conocimientos cotidianos del niño siguen otra lógica: que él está haciéndose de su universo semántico, aprendiendo los usos y las razones con que se juzga qué es qué en el lenguaje cotidiano, y que eso nada tiene que ver con un conocimiento objetivo del mundo ni con las ciencias como las conoce la modernidad ni con la visión científica del mundo. El niño se está introduciendo al discurso cotidiano, que es algo muy distinto que construir conocimiento objetivo.

Lo mismo sucede con los conocimientos culturales, que desde temprana edad inician a los niños en actividades productivas (que no es hacerlos trabajar) y que practican en sus casas y en sus salidas al campo. Aprenden, por ejemplo, a detectar peligros y a protegerse, a saber los usos de los recursos que poseen, dónde encontrarlos, y aprenden a conocer las relaciones entre las especies y los sistemas ecológicos. Saben quién se come a quién, por ejemplo, o cómo son las crías y cómo los animales adultos o cuáles son hembras y cuáles machos y sus costumbres.

Conocen sus guaridas, por dónde andan y cómo se comunican. Saben que sus padres pueden imitar las voces de los animales y cuando responden aprenden a ubicarlos.

Estos conocimientos son seguro tan válidos como los conocimientos objetivos de las ciencias, pero siguen otros propósitos y otras reglas. No son conocimientos teóricos. La otra conclusión a la que se llegó como resultado de su periodo como viceministro fue que los currículos nacionales no se dejan diversificar y nunca se van a dejar diversificar porque hay un cambio de lógica de aprendizajes. Lo que los pueblos del Perú y sus líderes como Anderson Yumbato del pueblo kandoshi demandan es que se les enseñe con su lógica de conocimiento. La consecuencia es que se debe contar con un currículo intercultural de base. Conclusión a la que llegamos Luis Enrique López y yo conjuntamente. Esto significa no poner ningún sistema de conocimiento ni contenido como supuesto, sino definir las competencias y habilidades como saber gestionar la situación de salud familiar, digamos, al final de la educación básica, sin referirse a ningún tipo de medicina ni conocimiento en particular. Eso lo tiene que proporcionar la aplicación del currículo.

El tener un currículo intercultural es también lo que manda la ley general de educación vigente cuando se pone a la Educación Intercultural Bilingüe como un componente de la educación para todos los peruanos y no solo como un privilegio de los pueblos originarios. Se considera un privilegio y no una concesión, puesto que lo intercultural es por definición más universal que lo culturalmente específico, aunque se trate de la «aldea global»: sigue siendo una posición social específica y limitada.

Usar el modelo del multiculturalismo, de una vía principal y otras aportantes, no es lo que se entiende por intercultural, pero es lo que realmente se practica o propone como tal, lo que desfigura o reduce el concepto. Para ser intercultural, habría que negociar y dialogar entre las partes, permitir que dos o más sistemas de conocimiento contribuyan a la generación del mismo, tratando de que ese intercambio sea equitativo y que se subsanen las carencias de información sobre las reglas de las culturas para que haya una comprensión mutua, y que la vía para

aprender del otro esté abierta y que juntos se creen nuevos sentidos y nuevos conocimientos. Sin productividad no hay interculturalidad, ya que se quiere que los pueblos generen nueva propiedad intelectual que puedan usar en sus proyectos de vida de pueblo. Esos son los criterios (indicadores) con los que se mide la interculturalidad, y habría que tomarlos en cuenta en los procesos educativos y de consulta. No basta con la intercomprensión. Esa propuesta se queda corta porque una interculturalidad crítica es consciente de la necesidad de salir de la subordinación cognitiva, social y económica.

Hay importantes razones para que la educación intercultural bilingüe sea para todos, para que los peruanos se conozcan y se gobiernen sobre la base de la intercomprensión, y también para el mismo avance de las ciencias, ya que la verdad no se deja establecer solo contrastando el modelo con la realidad, sino contrastando las visiones de los temas que tienen las distintas culturas entre ellas y que anteceden a los modelos o teorías. Por eso es que el futuro pertenece a las ciencias interculturales: simplemente refutarán las ingenuidades, cientificismos y compromisos sociales y económicos de las ciencias monoculturales.

La historia que sigue es conocida: se declaró por entonces a la educación en estado de emergencia y se redujeron los contenidos a los que eran instrumentales para el aprendizaje de otros contenidos, comunicación y matemáticas. Pero eso tampoco tuvo resultados medibles y los avances que se obtienen hasta la fecha son modestos. Para conseguir resultados más contundentes, como un 70% de niños con capacidad lectora adquirida en el primer año de enseñanza de lectura, habrá que hacer una autocrítica más decidida y sacar conclusiones de los hallazgos que ya se disponen.

Y habrá que reconocer que en las culturas pedagógicas de los pueblos están las opciones culturales. Los pueblos que constituyen la nación son en realidad la sustancia de la nación y solo a través del diálogo y la negociación con ellos pueden, democráticamente, introducirse nuevos horizontes de vida en la educación, sin forzamientos y sin querer aventajar al otro, porque esas son movidas ilícitas. Hay que superar la

dependencia de modelos extranjerizantes, como una debilidad política, porque siempre hay que partir de la realidad propia. La otra opción es reproducir siempre el mismo esquema de intervención que quiere imponer modelos de éxito importado, pero que repiten sistemáticamente el mismo autoengaño y terminan estrellándose contra la realidad.

Uno de los problemas que se afronta es que no se ha criticado a fondo el modelo de la pedagogía activa y no se ha reconocido que el objetivo de tal pedagogía, desarrollar el pensamiento abstracto y las operaciones lógicas formales, no se sustenta porque, al no tener en cuenta Piaget los conocimientos sobre cosas y personas individuales (lo que en filosofía se llama «particulares») y no haber reconocido las formas prácticas de expresar generalizaciones, desconoce la lógica del aprendizaje más usada por los niños, que es la de la adquisición práctica (sin fórmulas ni generalizaciones explícitas) y que está firmemente anclada en el lenguaje cotidiano de todos los humanos.

Si al estudiante se le orienta a dedicarse solo a las ciencias, que —como se definen a sí mismas— se dedican exclusivamente a los conocimientos generales, se deja muchos usos y costumbres sin explicación y a las ciencias sin aplicación, puesto que las aplicaciones son siempre concretas y requieren de la racionalidad práctica. Esto significa que en la formación falta una última etapa en la que el joven aprenda a superar el conocimiento abstracto y general, tome en cuenta los contextos sociales, aterrice y tome consciencia social y ética de sus propuestas, sepa usar tanto generalizaciones prácticas como abstractas y sepa balancearlas con los conocimientos particulares para poder usar el conocimiento general.

Esto es lo tiene que hacer, por ejemplo, un médico cada vez que debe curar a una persona, la cual es un particular, con un metabolismo propio y distinto del de otras personas, en el que las mismas causas pueden tener efectos distintos. Mientras que en su estudio solo se ocuparon de las causas, los principios activos. Sobre este cambio de lógica nadie reflexiona ni tampoco se enseña; su procedimiento tiene implicancias éticas y por eso el conocimiento tiene una dimensión ética.

## II. Crítica a J. Piaget y a la pedagogía enraizada en su psicología

1. Piaget es etnocéntrico cuando pone la visión del mundo científico como objetivo de la educación a escala mundial. En su lugar, debería haber puesto el sentido común o la visión cotidiana de la vida, que sí son por definición universales. La visión del mundo científica no lo es ni nunca lo va a ser.

2. Esto se debe a que la psicología experimental carece de una visión de la arquitectura lógica de una cultura y que, si bien maneja la discusión filosófica (habla del juicio ético al modo kantiano), no debe haber conocido la discusión entre Reid y Kant sobre el sentido común vs. los conocimientos *a priori* ni tampoco la discusión de Moore y Wittgenstein sobre los supuestos prácticos y los marcos de referencia de la comunicación humana, que se publicaron mucho más tarde.

3. Piaget mide las etapas del desarrollo del niño con indicadores tomados de la visión científica del mundo, pero esa información no es un producto del conocimiento del niño, sino de toda la cultura que este recibe y que es imposible que genere por sí mismo. Los conocimientos sobre las constantes de la naturaleza, como la «permanencia» de los objetos naturales cuya existencia no depende de los sentidos, son producto de la acumulación generacional de conocimiento; no se podrían alcanzar en una vida, como no se puede esperar que un niño entienda por sí solo las fases de la luna o la rotación de la tierra.

4. En la arquitectura lógica de una cultura, las visiones de la vida no se enseñan, sino que se deducen del todo, de ejemplos, y funcionan como supuestos o marcos de referencia. Es característico de esta visión cotidiana de la vida, que es el sedimento de muchas experiencias y las coincidencias se producen sobre juicios prácticos como que si suelto una piedra que tengo en la mano, se cae, y no acerca de las explicaciones teóricas de tal suceso, que de hecho son controvertidas.

5. En consecuencia, los avances del niño habría que medirlos por los conocimientos que este adquiere por sus propios medios. Conocimientos

como descubrir regularidades y proponer nuevas reglas, aprender a cambiar de roles o saber fantasear con comportamientos antifácticos deliberados que son parte de un juego, como cocinar sin ingredientes ni fuego o hablarle a la muñeca.

6. Piaget investiga el juicio ético del niño, es decir, las generalizaciones explícitas y argumentos que usa, y con eso se equivoca de lógica porque el niño aprende básicamente de forma práctica, interactuando, encontrando límites a sus impulsos inmediatos, imitando, o con ejemplos, muestras y modelos; no con reglas explícitas. Para cuando el niño puede juzgar el comportamiento ético de sus padres, ya pasó tiempo desde que adquirió una moral práctica de lo que puede y no hacer, como morder cuando lacta, y de eso Piaget no se percató porque desconoce la lógica del conocimiento práctico.

7. La etapa del desarrollo sensoriomotor que Piaget señala es, a su vez, la etapa de la inserción en el lenguaje, en la que el niño genera unidades de sentido en interacción con la madre, y esas unidades de sentido son intelectuales (reconoce a la madre), emocionales (se asusta) e interactivas (logra que lo limpien, que mitiguen el dolor). Así construye su propio universo de sentido, que desde un inicio es complejo y diverso, pero no es un conocimiento del mundo (como lo es la ciencia) como asume Piaget, sino que se trata de la construcción de relaciones sociales comunicativas, de una adecuación a prácticas regulares consensuadas.

8. Lo que el niño adquiere es la lógica del lenguaje cotidiano, que le permite seguir aprendiendo y le permite distinguir personas, acciones y cosas, y ese es su universo de sentido, pero eso no es un conocimiento más profundo de las cosas que le permite, por ejemplo, entender cómo funcionan o cómo se producen.

9. El lenguaje nos da el concepto, pero no el conocimiento. Eso requiere de otros procesos que pueden seguir la lógica de la adquisición de conocimiento práctico o la del teórico-contemplativo. Por eso es que la adquisición de la visión científica del mundo no viene al caso cuando se trata del proceso de socialización porque, como vimos anteriormente, el proceso

de socialización nos introduce en el mundo de los sentidos del lenguaje, sobre la base de reglas de uso que son reglas sociales, no producto de métodos para alcanzar conocimientos objetivos.

10. Llama la atención que los errores de Piaget no son errores comunes. No es que haya aplicado mal el método científico: todo lo contrario, es un ejemplo de trabajo científico riguroso, pero con errores de visión que provienen de la misma cultura en que se lleva a cabo la investigación. Si toda la comunidad científica comparte un prejuicio en una época, es difícil escapar de este, a menos que se provenga de otro contexto cultural o se trabaje con una visión distinta, y por eso es que el contraste cultural es un paso necesario para ser objetivos. Es algo que no se ha visto explícitamente en el método científico.

11. El método científico no evita ni previene los errores de visión, que son etnocentrismos que se meten en la concepción del tema que va a estudiar el investigador, y es así como el error de poner la visión científica en lugar de la visión cotidiana tiene consecuencias desastrosas porque invalida la categorización de las etapas de desarrollo del niño y el objetivo: ya no es el adquirir el conocimiento abstracto y el dominio sobre las operaciones lógicas formales, sino el saber aplicar las generalizaciones (prácticas y teóricas) a casos concretos que requieren de conocimientos sobre particulares.

12. El desconocimiento de la lógica práctica despista totalmente la investigación y la confusión entre el conocimiento del mundo y los conocimientos gramaticales es la expresión del desconocimiento total de la arquitectura interna de una cultura.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES. (1978). *Metafísica*. Traducción directa del griego, Introducción, Exposiciones Sistemáticas e Índices de Hernán Zucchi. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- FEYERABEND, P. (1975<sup>1</sup>, 1986). *Tratado contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*. Traducción de Diego Riba. Editorial Tecnos. Título original: *Against Method*. Londres: NLB.
- HELBERG CHÁVEZ, H. (2008). *Epistemología de la interculturalidad latinoamericana*. Lima, UNICEF: El Vuelo de la luciérnaga, N.º 1.
- \_\_\_\_\_. (2012). Aufgeklärte Praxis- Philosophie für das 21. Jahrhundert [La praxis lúcida – Filosofía para el Siglo XXI]. *Concordia: Revista Internacional de Filosofía*, 62. Alemania: Universidad de Aachen.
- \_\_\_\_\_. (2014). Interkulturelle Epistemologie (Epistemología Intercultural). *Concordia: Revista Internacional de Filosofía*, 64. Alemania: Universidad de Aachen.
- \_\_\_\_\_. (2015). La gestión del conocimiento, los pueblos indígenas y el poder. *Desde el Sur*, 6(2), 11–23.
- \_\_\_\_\_. (2017). *Las carreras interculturales en el centro de la discusión política y académica*.
- \_\_\_\_\_. (2017). *Conocimiento intercultural. Indicaciones metodológicas*. Lima: Sur, Escuela Superior de Gestión S.A.C.
- \_\_\_\_\_. (2018). *La libertad creativa como principio social*. AMAZONÍA, Año 5, 13.

INTERCULTURALIDAD. (2000, 2001). *Creación de un concepto y desarrollo de una actitud*. Compilación y edición de María Heise. Lima: FORTE-PE.

WITTGENSTEIN, L. (1953, 2001). *Philosophische Untersuchungen*. Kritisches-genetische Edition. Herausgegeben von Joachim Schulte in Zusammenarbeit mit Heikki Nyman, Eike von Savigny und Georg Henrik von Wright. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

---

\_\_\_\_\_. (1970). *Über Gewißheit*. Editado por G.E.M. Anscombe y G. H. von Wright. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

---

\_\_\_\_\_. (1988). *Investigaciones filosóficas*. Traducción castellana de Alfonso García Suárez y Ulises Moulines. Barcelona: Editorial Grijalbo.

## RESEÑAS



Eliecer Crespo Fernández. *El lenguaje de los epitafios*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 2014.

El cementerio es un recinto que puede ocasionar respeto, rechazo, miedo y hasta atracción. La historia de una nación puede conocerse debido al contenido emocional que guarda un camposanto. Eso puede reflejarse en los grandes monumentos, como las esculturas y mausoleos; sin embargo, la fuente más enriquecedora es el epitafio. Este epígrafe funerario es la inscripción en la que se intenta mortalizar el deceso de la persona y los pensamientos de los deudos. Son muchas las investigaciones sobre estas inscripciones, no obstante, en la literatura académica, el filólogo Eliecer Crespo Fernández ofrece una obra bastante completa en la que realiza un análisis lingüístico sincrónico y diacrónico de los epitafios del Cementerio de Albacete en España.

El libro, de 191 páginas, se divide principalmente en tres capítulos: la teoría, el análisis sincrónico y el diacrónico. Estas dos últimas secciones resultan ser complementarias y necesarias para el autor, ya que ofrece un conocimiento más interesante, pues, de acuerdo con Crespo, ambas perspectivas permiten observar con más claridad los cambios históricos y sociales del léxico funerario. La exhaustividad del trabajo se refleja en la recogida de 2287 epitafios. Estas inscripciones fueron extraídas de fosas, mausoleos y, sobre todo, de nichos. El periodo que abarca este estudio es desde las dos últimas décadas del siglo XIX hasta, aproximadamente, la fecha de publicación.



La obra de Crespo Fernández reúne todas sus investigaciones realizadas en el Cementerio de Albacete. A lo largo del capítulo de análisis sincrónico, describe diferentes recursos semánticos, como la metonimia, la hipérbole, la antífrasis, las supresiones, el cultismo y las formaciones sigladas; sin embargo, el mecanismo más explotado en este discurso funerario es la metáfora. En este capítulo, el autor profundiza sobre la explicación de la estructura de la metáfora desde la perspectiva del cognitivismo. Asimismo, identifica las mismas estructuras metafóricas que ya había establecido en una investigación anterior a esta. Estas metáforas son MORIR ES DESCANSAR, MORIR ES SUBIR AL CIELO, MORIR ES CAER POR DIOS Y POR ESPAÑA, LA MUERTE ES UNA PÉRDIDA Y LA MUERTE ES EL FINAL. Además, introduce una nueva estructura: MORIR ES ESTAR CON DIOS. En cuanto al análisis diacrónico, se afirma que, con el paso del tiempo, especialmente después del primer mediado del siglo XX, las expresiones sobre la muerte se vuelven más estandarizadas, es decir, el uso de voces con contenido emocional particular son cada vez menos usados, pues, según el autor, cada vez hay menos emotividad debido al uso masivo de fórmulas del tipo «no te olvidamos» o de la sustitución del término *morir* por una cruz. Esta situación conlleva a que el uso de metáforas y otros mecanismos sea cada vez menos variado y usado.

La estandarización mecánica de epitafios y la creciente superficialidad del ser humano hacen que las inscripciones en los epitafios sean cada vez más impersonales, ya que se recurre a las creaciones prefabricadas y masivas que ofrecen las empresas de este rubro. Eso hace al libro más interesante y, posiblemente, lo convierte en una obra personal y emocionante.

La obra de Fernando Crespo no es solo una contribución al análisis lingüístico del discurso fúnebre, sino, también, contribuye a la reflexión sobre el comportamiento y el pensamiento de una comunidad. Evidentemente, estos cambios son posibles presenciarlos en inscripciones como el epitafio. (Carolina Pandal Arenas)

Bol. Acad. peru. leng. 65. 2019 (205-207)

Paul Braudy. *El arte antiguo de la cetrería*. Editorial Peisa. Lima. 2017, pp. 141.

Quienes gustamos de la literatura del *boom* y especialmente de las escrituras de Julio Ramón Ribeyro, Mario Vargas Llosa, Alfredo Bryce y quizá de un Jorge Luis Borges tenemos en estos referentes una garantía suficiente para la lectura de este libro de cuentos. Si bien no es el calco de estos escritores, el lector puede encontrar sin muchos esfuerzos algunos de sus rasgos más característicos: el entrecruce de géneros discursivos en algunos momentos, la referencia histórica para recrear un arco dramático que sirva de soporte para reflexiones sobre la humanidad, el humor irónico, las técnicas de la narración intercalada y, por supuesto, una historia siempre centrada en los personajes, como dicta Ribeyro: «El cuento debe contar una historia». Los cuatro cuentos se sirven como una recreación libre de todas estas formas narrativas para ofrecer relatos que avanzan sin dificultades en la comprensión de lo que verdaderamente se discute en cada uno de ellos: la muerte, simbólica, material o física.

En *Del sentimiento trágico de la vida*, Unamuno anota que el hombre es el único animal que se piensa a partir de la muerte. Cada uno de los cuentos es una constatación de ello. Todos abren o cierran a partir de escenas donde la muerte pulula, ya ha atacado o está por hacerlo. Los personajes aparecen en medio de cuadros de muerte, personales, familiares o de las que toman parte para elaborar meditaciones que, de la mano del narrador, el lector va recibiendo. No necesariamente elabora,



<https://doi.org/10.46744/bapl.201901.012>

sino que recibe. La muerte aparece como medio para la identificación de los personajes y como medio para repensar la humanidad.

El primer cuento es el mismo que intitula el libro. Es el espacio propicio de una doble muerte. La primera es la simbólica, la que se construye conforme el relato avanza y con este se va (re)elaborando notas biográficas de un Víctor Raúl Haya de la Torre del que se discute su lealtad, su valía política y también su hombría. Esta desmitificación va acompañada de un parricidio de igual jerarquía, aunque también se acompaña de un personaje que llega a dibujarse con extremos un tanto caricaturescos si se le compara al resto. De otro lado, la anáfora que cada cierto tiempo aparece resulta un agradable gesto estilístico que el lector puede bien apreciar. Es un relato que bebe del género policial y, por tanto, a mitad del camino va construyendo un final que podría llegar a sorprender a un puñado de lectores.

El segundo cuento es el más honesto respecto a su título, *Miniatura de la muerte*. Es el de más larga extensión (44 páginas en la edición que se comenta) y pone a prueba a otra gran figura que el Perú y el autor mismo peruanizan: María Reiche. La recreación de esta persona y una relación epistolar con el escritor Ray Bradbury permiten la entrada a cuestionar a la arqueóloga que aparece como un trazo más en la inmensidad del desierto que se va dibujando en la narración. Aunque el lector puede quedarse con la duda de por qué era tan importante adentrarse en el piloto Pichicollo o el despliegue de la escena con la cubana Ordany, puede llegar a tener un final sincero.

El cuento *La guerra de los langostinos* es probablemente el más ambicioso y el mejor logrado del catálogo. Es un contrapunto que despliega métodos de desaparición de un escuadrón de la muerte francés en territorio argelino durante la guerra de su independencia con su espejo argentino, una década después. La lectura tiene la misma estrategia que los otros relatos: *in media res*. Poco a poco el lector empieza a comprender la relación entre ambas escenas de tortura, desaparición hasta la desensibilización y posterior cuestionamiento de los ejecutantes militares. También aparecen cuadros históricos de la pérdida de las colonias

francesas de Indochinas, Ho Chi Min y las dictaduras de Latinoamérica. Es un cuento de la Guerra Fría y el cuestionamiento a quienes fueran los buenos de la historia. Aparece un Charles De Gaulle y varios generales sometidos a un examen de sí, alejados de sus mitos. La última parte resalta bien el avance de lo que el lector va descubriendo y relacionando desde la mitad de la narración.

Del último cuento, *Historia de una rana*, creo que se podría hacer dos anotaciones: pésimo título y trama que se pierde en sí misma. Es una reflexión sobre lo inestable y relativo que resulta tanto el arte como la vida de una mujer que de entrada aparece como la viuda adinerada de un cuasi famoso escritor, pero que tiene una historia a cuestas. El tema del cuento se puede resumir en esta línea: «Rana Chávez soñaba con un mundo paralelo donde el engaño no fuera una excepción sino la regla» (117). A pesar de que tiene momentos rescatables, no tiene la misma impronta que los anteriores. El final es desconcertante y no por las razones que uno esperaría.

Luego de su lectura, el lector puede juzgar el valor del libro como conjunto y saber si su elección como uno de los quince finalistas que disputaron el respetado premio García Márquez en su edición 2018 fue merecida. **(Piero Gómez Carbonel)**



## REGISTRO



## REGISTRO

- El 12 y 13 de febrero se realizó el **CURSO DE ACTUALIZACIÓN DOCENTE EN LENGUA Y LITERATURA**. El evento se organizó con el Instituto Cultural Peruano Norteamericano. Participaron: Marco Martos Carrera, Marco Antonio Lovón Cueva, Óscar Coello Cruz, Jorge Valenzuela Garcés, Rolando Rocha Martínez y Américo Mudarra Montoya.
- El 1, 8, 15 y 22 de abril se realizó el **MES DE LAS LETRAS**. Este evento se organizó con el Instituto Cultural Peruano Norteamericano. Participaron: Ricardo González Vigil, Marco Martos Carrera, Oswaldo Holguín Callo y Alberto Varillas Montenegro.
- El 4, 11, 18 y 25 de mayo se realizó el curso **ESCRITURA ACADÉMICA Y ORTOGRAFÍA**, a cargo del profesor Rolando Rocha Martínez.
- El 21 de mayo se realizó el evento **LA ACADEMIA Y LA POESÍA**. El evento se organizó con la Universidad Ricardo Palma. Participaron: Sonia Luz Carrillo, Carlos López Degregori, Giovanna Pollarolo, Ricardo Falla, Carlos Zúñiga Segura, Isabel Matta, Jorge Ita y Eduardo Arroyo Laguna.
- El 28 de mayo se realizó el evento **PERSONAJES FEMENINOS EN LA LITERATURA** organizado por la Academia Peruana de la Lengua y el Centro Cultural Brasil-Perú. Participaron en el evento: Sonia

Luz Carrillo, Cristina Flórez Dávila, Nora Cabrera, Alessio Lodes y José Antonio de la Riva Fort.

- Del 5 al 7 de junio se realizó el CONGRESO INTERNACIONAL “LOS MUDOS HABLAN” HOMENAJE A JULIO RAMÓN RIBEYRO organizado por la Academia Peruana de la Lengua y el Centro de Estudios Literarios Iberoamericanos Mario Benedetti de la Universidad de Alicante. Participaron en el congreso: Danielle Navarro Bohórquez (Universidad EAFIT, Medellín), Antonio González Montes (Academia Peruana de la Lengua) y docentes y alumnos de las Universidades de Lima, San Marcos, Católica, Federico Villarreal, San Agustín de Arequipa, de Piura y Ricardo Palma.
- El 8, 15 y 22 de junio y 6 de julio se realizó el curso ESCRITURA ACADÉMICA Y ORTOGRAFÍA, a cargo del profesor Rolando Rocha Martínez.
- El 11 de junio se realizó el evento LA ACADEMIA Y LA POESÍA. El evento se organizó con la Universidad Ricardo Palma. Participaron: Martín Horna, Dalmacia Ruiz-Rosas, Leoncio Luque, Laura Gómez, Johnny Barbieri, Rosario Valdivia, Santiago Riso y Elvira Ordóñez.
- El 28 de junio se realizó en la ciudad de Arequipa el evento PRESENCIA DE RICARDO PALMA EN EL PERÚ DE HOY. El evento se organizó con la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de San Agustín de la mencionada ciudad. Participaron: Marco Martos Carrera, Antonio González Montes y Rolando Rocha Martínez.

## DATOS DE LOS AUTORES



## DATOS DE LOS AUTORES

### **Eliana Lucían**

Es doctoranda en Lingüística y magíster en Lenguaje, Cultura y Sociedad por la Universidad de la República (Udelar, Uruguay), magíster en Lexicografía (Real Academia Española, Universidad de León, España), licenciada en Letras y técnica universitaria en Corrección de Estilo (Udelar). Se desempeña como docente universitaria y asistente técnica como especialista en lengua en la Administración Nacional de Educación Pública y en el Instituto Nacional de Evaluación en Educación.  
elilucian@gmail.com

### **Cecilia Bértola**

Es licenciada en Lingüística y técnica universitaria en Corrección de Estilo, por la Universidad de la República (Udelar). Es especialista en Gramática del Español, con tesis de maestría para defender: «Temporalidad y modalidad: verbos modales en construcciones de futuro simple y futuro perifrástico en el español escrito del Río de la Plata» (Administración nacional de Educación Pública-Udelar). Se desempeña como docente en el Departamento de Teoría del Lenguaje y Lingüística General (Udelar).  
cbertoladarosa@gmail.com

### **Álvaro Domingo Acevedo Zárate**

Es licenciado en Lingüística y Literatura con mención en Literatura Hispánica por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), magíster en Estudios Culturales por la misma universidad. Se desempeña como docente de educación superior en la Universidad Peruana de

Ciencias Aplicadas (UPC). Sus áreas de interés abarcan la crítica cultural, la literatura peruana contemporánea, la novela testimonial y la autoficción.

pchuaace@upc.edu.pe

### **Diana Ibelice Conchacalle Cáceres**

Bachiller en Educación, Especialidad en Lengua y Literatura por la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco. Miembro del grupo de investigación «Discursos, representaciones y estudios interculturales EILA», de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Tiene interés por la semántica cognitiva. Actualmente se desempeña como profesora de español como segunda lengua.

dianaconchacalle@gmail.com

### **Teresa Ramos Quispe**

Licenciada en Literatura y Lingüística por la Universidad San Agustín de Arequipa, licenciada en Educación Secundaria por la Universidad Católica de Santa María, magíster en Lingüística Aplicada por la Universidad Nacional de San Agustín y magíster en Lexicografía Hispánica por la Real Academia Española y la Universidad de León de España. Catedrática de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa y de la Universidad Continental, filial Arequipa. Autora del *Minidiccionario quechua* (Ediciones El lector, 2017) y colaborada del *Diccionario de peruanismos*.

tecchh@hotmail.com

### **Dennis Arias Chávez**

Doctor en Educación, magíster en Filología Hispánica, magíster en Educación Superior y licenciado en Literatura y Lingüística. Investigador calificado en el Registro Nacional de Ciencia, Tecnología y de Innovación Tecnológica (RENACYT). Coordinador de Investigación de la Universidad Continental (Arequipa) y profesor de programas de maestría y doctorado de diversas universidades nacionales. En el 2017 fue condecorado por la Municipalidad Provincial de Arequipa por su labor en la promoción de la investigación en las aulas universitarias.

sidharta3@hotmail.com

**Fernando Montalvo Yamunaqué**

Bachiller en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha culminado sus estudios de Maestría en Lengua y Literatura en la misma casa de estudios. Actualmente, se desempeña como docente en el área de Lenguaje de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas. [fmontalvo86@gmail.com](mailto:fmontalvo86@gmail.com)

**Alexis Fernando Gutiérrez Luyo**

Estudiante de pregrado de la carrera de Lingüística de la UNMSM. Está interesado en estudios sobre semántica, cognición, sociolingüística e investigaciones referidas al lenguaje y género. [alexis.gutierrez@unmsm.edu.pe](mailto:alexis.gutierrez@unmsm.edu.pe)

**Marco Antonio Lovón Cueva**

Es magíster en Lingüística por la PUCP y cuenta con un máster por la Escuela de Lexicografía de la Real Academia Española. Es bachiller y licenciado en Lingüística por la Universidad Mayor de San Marcos. Sus temas de interés giran en torno a la sociolingüística. [mlovon@unmsm.edu.pe](mailto:mlovon@unmsm.edu.pe)

**Raymundo Casas Navarro**

Participa activamente en congresos, simposios y coloquios donde defiende ponencias sobre diversos aspectos de la ciencia del lenguaje. Ha publicado libros como *Redacción General* (Amaru Editores), *Cognición y sintaxis* (Editorial Académica Española) y, recientemente, *Ironía y Cognición* (Editorial Mantaro), así como es autor de artículos de posición sobre teoría de la ciencia, filosofía del lenguaje y teoría lingüística en revistas especializadas. Como miembro del Instituto de Investigaciones Lingüísticas (INVEL) de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, ha sido responsable de varios proyectos de investigación que giran en torno a los ejes de la lingüística cognitiva y de la lingüística hispánica. Dicta regularmente los cursos de Teorías lingüísticas, Pragmática lingüística, Lógica de lenguas naturales, Filosofía del lenguaje, y ha dirigido varias tesis universitarias coronadas con una disertación exitosa. [casasnavarro1@hotmail.com](mailto:casasnavarro1@hotmail.com)

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR  
EN EL MES DE JUNIO DE 2019  
EN LOS TALLERES DE  
GRÁFICA BRACAMONTE DE  
BRACAMONTE HEREDIA GUSTAVO  
CALLE ELOY URETA N° 076  
URB. EL MERCURIO - SAN LUIS - LIMA  
TELF. 326-4440  
E-MAIL: [VENTAS@BRACAMONTE.COM.PE](mailto:VENTAS@BRACAMONTE.COM.PE)  
TIRAJE: 500 EJEMPLARES

## GUÍA BÁSICA DE ESTILO Y NOTAS PARA LOS COLABORADORES

1. El *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, como revista de investigaciones, está abierta a las colaboraciones de todos los académicos de nuestra corporación, así como a los trabajos de intelectuales nacionales y extranjeros en las áreas de lingüística, filología, literatura, filosofía e historia. Es una publicación de periodicidad semestral y sus artículos son arbitrados por el Comité Científico como evaluador externo y por el Comité Editor. El Comité Editor se reserva el derecho de publicación de los artículos alcanzados a la redacción. Está dirigida a los académicos de la lengua, profesores y estudiantes universitarios.
2. Los **Artículos** deberán tener una extensión mínima de 15 páginas y máxima de 25. Cada página deberá contener un máximo de 1700 caracteres incluyendo las notas a pie de página. Deberá estar compuesto en tipo Times New Roman de 12 pts., con interlinea a espacio y medio. Se deberá entregar en soporte electrónico, con su respectiva impresión. No se admitirán textos sin digitar.
3. Los **Artículos** deberán tener un título concreto y conciso. Se deberá adjuntar un resumen, palabras clave (mínimo 3, máximo 5) y una breve nota biográfica del autor que incluya su correo electrónico. El título, el resumen y las palabras clave deberán estar también en inglés.
4. Las **Notas y Comentarios críticos** deberán tener una extensión máxima de diez páginas (1700 caracteres cada una) en las que estén incluidas las notas a pie de página y la bibliografía, con la misma familia tipográfica y puntaje señalado en el punto 2.
5. Para las **Reseñas**, la extensión máxima será de cuatro páginas (1700 caracteres cada una) y deberán tener los datos completos del material reseñado (autor, título, ciudad, casa editorial, año, número de páginas).
6. Las **Citas textuales** deberán destacarse con un tabulado mayor al del párrafo, con tipo más chico (10 pts.) y a espacio simple. Se indicará entre paréntesis el autor(es) seguido del año de edición (sin signo de puntuación) y después el número de página correspondiente antecedido de dos puntos. Ejemplo: (Boehner 1958: 229).
7. Las citas de menos de 5 líneas irán dentro del párrafo y entre comillas, en letra normal y no en cursiva.
8. Las palabras de otras lenguas utilizadas en el texto deben estar solo en cursivas, sin comillas, ni en negritas, ni subrayadas. Las voces y expresiones latinas usadas en castellano, y que figuren así en el Diccionario de la RAE, se acentuarán y no se destacarán con marca alguna.
9. Para el caso de las **Notas a pie de página** que incluyan datos bibliográficos, se deberá citar el autor empezando por el nombre y apellidos, seguido del título del libro destacado mediante cursivas. Ejemplo: César Vallejo. *Obra poética completa*, págs. 30-37. Se entiende que en la bibliografía se empieza por el apellido, el título de la obra, y se incluirá la data editorial completa.
10. Los títulos de ensayos, artículos, cuentos, poemas, capítulos, etc., recogidos en otra publicación (periódicos, revistas, libros), van entre comillas dobles. Solo llevan mayúscula inicial la primera palabra y los nombres propios.
11. En el caso de citarse lugares electrónicos o páginas electrónicas, se deberá indicar la dirección electrónica completa, seguida de la fecha y hora de la consulta.
12. La **Bibliografía** —en tipo igual a las citas (10 pts.)— deberá presentarse según el siguiente modelo:
  - a) **Para el caso de artículos**

VELÁSQUEZ, L. (1993). «El concepto, como signo natural. Una polémica acerca de Ockham», en *Antología Filosófica*. Revista de Filosofía. Investigación y Difusión. Año VII. Julio-diciembre. N.º 2. México D.F.
  - b) **Para el caso de libros**

MORRIS, Ch. (1962). *Signos, lenguaje y conducta*. Buenos Aires, Losada.

\_\_\_\_\_. (1974). *La significación y lo significativo*. Madrid, Alberto Corazón.
  - c) **Para el caso de documentos**

ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN (AGN), Cristóbal de Arauz, 1611 (122), fol. 925.
  - d) **Para el caso de direcciones electrónicas**

HUAMÁN, M. «La poesía de Santiago López Maguiña». En *More Ferarum*. José Ignacio Padilla / Carlos Estela, 2001, N.º 7: <http://www.moreferarum.perucultural.org.pe/index1.htm>.  
Martes, 12 de enero de 2002, 3:45 horas.

## ARTÍCULOS

Luis Landa

*Hacia una periodización de la poesía peruana del siglo XX*

Eliana Lucían y Cecilia Bértola

*Recursos lexicográficos del corrector de estilo: aportes del Diccionario del español del Uruguay*

Álvaro Domingo Acevedo Zárate

*La (in)trascendencia del amor: un análisis de la teleserie Qué vida más triste*

Diana Ibelice Conchacalle Cáceres

*La metáfora conceptual en la poesía quechua cusqueña:  
un análisis semántico cognitivo de Nunaypa Rurun*

Teresa Ramos Quispe y Dennis Arias Chávez

*El concepto de plagio desde la perspectiva de un grupo de estudiantes universitarios peruanos*

Fernando Montalvo Yamunaqué

*Estrategias narrativas de ruptura en Crónica de músicos y diablos:  
entre la crónica historiográfica y la sátira menipea*

Alexis Fernando Gutiérrez Luyo y Marco Antonio Lovón Cueva

*La masculinización del lenguaje femenino en películas y monólogos peruanos*

Raymundo Casas Navarro

*El sufijo de plural en castellano: frecuencia y cognición*

## NOTAS

José Luis Ramírez Luengo

*De Nuevo sobre el diminutivo en la Bolivia andina de la primera mitad del siglo XIX:  
una aproximación sociolingüística*

Heinrich Helberg Chávez

*Crítica a la educación activa y de la psicología evolutiva*

## RESEÑAS

Eliecer Crespo Fernández. *El lenguaje de los epitafios*

(Carolina Pandal Arenas)

Paul Braudy. *El arte antiguo de la cetrería*

(Piero Gómez Carbonel)

## REGISTRO

## DATOS DE LOS AUTORES



9 770567 4600005