



La Academia publica este número gracias a la ayuda otorgada por el Ministerio de Educación, que acá agradecemos.

BOLETÍN DE LA
ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

Nueva época

Lima, 2º semestre del 2004

Número 39

ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

PRESIDENTE:	Luis Jaime Cisneros
VICEPRESIDENTE:	Guillermo Lohmann Villena
SECRETARIA:	Martha Hildebrandt
CENSOR:	Estuardo Núñez
TESORERO:	Marco Martos
BIBLIOTECARIO:	Carlos Eduardo Zavaleta

Académicos de Número

Alberto Wagner de Reyna	(1961)
Luis Jaime Cisneros	(1965)
Estuardo Núñez	(1965)
Guillermo Lohmann Villena	(1971)
Francisco Miró Quesada	(1971)
Martha Hildebrandt	(1971)
Mario Vargas Llosa	(1975)
Carlos Germán Belli	(1980)
José Agustín De la Puente	(1980)
Enrique Carrión Ordóñez	(1980)
José Luis Rivarola	(1982)
Manuel Pantigoso	(1982)
Rodolfo Cerrón-Palomino	(1991)
Jorge Puccinelli	(1993)
Javier Mariátegui	(1994)
Gustavo Gutiérrez	(1995)
Fernando de Trazegnies	(1996)
Fernando de Szyszlo	(1997)
José León Herrera	(1998)
Carlos E. Zavaleta	(1999)
Marco Martos	(1999)
Ricardo González Vigil	(2000)
Edgardo Rivera Martínez	(2000)
Ricardo Silva-Santisteban	(2001)

Académicos Correspondientes

- a) Peruanos: Américo Ferrari
Alfredo Bryce Echenique
Luis Loayza
José Miguel Oviedo
Fernando Tola Mendoza
Armando Zubizarreta
Luis Enrique López
Rocío Caravedo
Eugenio Chang Rodríguez
Julio Ortega
Pedro Lazarte
Juan Carlos Godenzzi
Eduardo González Viaña
- b) Extranjeros: Bernard Pottier
Günther Haensch
André Coyné
Germán de Granda
Reinhold Werner
Ernest Zierer
James Higgins
Giuseppe Bellini
Marius Sala
Luis Monguió
Wolf Oesterreicher

Comisión Lexicográfica

- (Coordinador) Ac. Rodolfo Cerrón-Palomino
Augusto Alcocer Martínez
Luis Andrade Ciudad
Ana Baldoceda Espinoza
Luisa Portilla Durand
Marco A. Ferrell Ramírez

EL RUMANO, IDIOMA ROMÁNICO

Marius Sala

Instituto de Lingüística de Bucarest

Mi profesor Alexandru Rosetti iniciaba su famoso libro *Istoria limbii române* con lo comúnmente conocido como la definición genealógica del rumano: “El rumano es el latín hablado ininterrumpidamente en la parte oriental del Imperio Romano, que abarca las provincias danubianas romanizadas (Dacia, Panonia del sur, Dardania, Moesia superior y Moesia inferior), desde el momento de la penetración del latín en estas provincias hasta nuestros días”. En otras palabras, el rumano es, lo mismo que las demás lenguas hermanas (sardo, dálmata –hoy desaparecido–, italiano, retorromano, francés, occitano, catalán, español, portugués), un idioma romance [(o neolatino)]. Al igual que las demás lenguas románicas indicadas, éste continúa la estructura del latín, pero, claro está, con muchos cambios ocurridos en la evolución natural a la cual está sometido cualquier idioma en su desarrollo. [Por ello, el rumano actual difiere tanto del latín. “La lengua rumana de hoy es el latín mismo, en 1939 –escribía Pușcariu en *Limba română* 1, pág. 183 (publicado en 1940)–, con las modificaciones surgidas a lo largo de los siglos, así como la piel de nuestro cuerpo es la piel con la que nacimos, del mismo color y con las mismas señales o lunares, como en la infancia, aunque todas las células han sido renovadas en el transcurso del tiempo”].

Diferencias frente al latín hay en todos los idiomas románicos. Ciertas son comunes a todos, ótras a un grupo, otras específicas a un solo idioma, lo que explica las discrepancias que existen entre ellos. Insistimos en esta observación para subrayar la idea de que, al explicar la evolución del rumano, idioma románico, es necesario tener en cuenta lo que pasó en los demás romances, continuadores, como el rumano, del latín. Menospreciar la situación del occidente de la Romania puede llevarnos a formular algunas explicaciones, si no totalmente erróneas, al menos aptas para sufrir correcciones agudas. Por eso apreciamos que está bien que esta presentación se inicie con la definición del objeto investigado, en nuestro caso el rumano, e indique sus principales rasgos característicos desde un doble enfoque: histórico, mediante la relación del rumano con la lengua de la que procede (el latín), y comparativo, mediante la relación del rumano con los demás romances. Dicho de otro modo, presentaremos lo que le sobra al rumano y lo que le falta, y trataremos de ver en qué medida los hechos respectivos se encuentran en otras lenguas románicas.

Para explicar las diferencias entre el latín y el rumano hay varias modalidades. A continuación, proponemos un método de enfoque que parta de dos ideas fundamentales del *Curso de lingüística general* de F. de Saussure, el padre del estructuralismo lingüístico. Estas son:

- la lengua es una estructura;
- la lengua es un hecho social.

La primera aserción implica el hecho de que las transformaciones sufridas por esta estructura se pueden deber igualmente al modo en que ella se organiza, concepción básica del estructuralismo practicado por A. Martinet. Resulta de lo de arriba expuesto que, al explicar la evolución románica (del rumano inclusive), preferimos partir de las tendencias atestadas en el latín o en otro romance, antes de recurrir a las influencias externas.

La idea de que la lengua es un hecho social es muy importante, porque supone la investigación de la evolución de una lengua en función del desarrollo sociolingüístico de la población que la habla. [Al examinar este desarrollo, se comprueba obviamente que las influencias entre idiomas están determinadas no por razones cuantitativas, como el número de hablantes, sino por razones sociales, históricas y culturales, que son varias y completas]. En nuestro caso concreto hay que tener en cuenta las relaciones del rumano con la historia y la cultura de los rumanos. La relación del rumano, idioma románico, con la historia y la cultura de los que lo hablan, a saber, de los rumanos, es de hecho la historia misma del rumano.

Antes de presentar los hechos a través de los cuales el rumano difiere del latín, resultan necesarias y, evidentemente, breves, algunas consideraciones sobre la historia y la cultura de los rumanos, que han podido influir en la evolución del idioma que hablamos.

Al aceptar la definición genealógica del rumano, las consideraciones históricas deben iniciarse con informaciones sobre el proceso de romanización de la Dacia; en concreto, consideraciones sobre cómo se extendió el latín a esta provincia romana. La posición geográfica, al margen de la Rumania, y la historia del pueblo rumano, que se desarrolló durante muchos siglos sin conexión con el oeste de la Rumania, explican las peculiaridades específicas del rumano actual.

Una vez ocupada la Dacia por los romanos (106), el latín se convirtió en el idioma oficial de la provincia y era utilizado como idioma de la administración, del ejército y de los comerciales latinohablantes. En latín se entendían los colonos llegados de diversas provincias del imperio; entre ellos había ex soldados, transformados en *veterani*, establecidos en la Dacia, donde se les había concedido terrenos. La población autóctona, que desconocía el latín, lo utilizó al principio en una forma rudimentaria, y continuaba hablando su idioma

materno (el latín era para ellos una lengua de comunicación secundaria). El uso del latín era el único medio de los autóctonos de entrar en contacto con la nueva administración. Con el tiempo, en esta zona como en el Occidente, el latín con su prestigio de lengua imperial, llegó a ser el principal medio de comunicación en perjuicio de las lenguas indígenas que fueron abandonadas. El latín era una lengua de cultura, a diferencia del dacio (la cultura de los dacios era de tipo oral). La ventaja del latín era la de tener una escritura empleada para transmitir las decisiones de la administración, para explicar cómo debían ser cumplidas y para registrar compraventas, cuando se trataba de personas en vida, o para comunicar con los difuntos, en las inscripciones funerarias. A medida que el latín se generaliza, las diferencias entre la lengua utilizada por los latinohablantes y la utilizada por los aborígenes se reducen sensiblemente. Es así como se produjo la romanización lingüística de la Dacia, que es, esencia, un hecho de historia social. La adquisición del latín por las poblaciones autóctonas hizo que éste sufriera ciertas modificaciones, gracias a las cuales el latín de esta parte aislada del imperio se diferenciaba del latín de otras provincias del Imperio Romano. [Las opiniones sobre la importancia de los cambios debidos a las lenguas autóctonas varían, desde las exageraciones que atribuyen todo lo que no existía en el latín a la influencia del sustrato, hasta la negación del papel del mismo]. Después de la transformación del latín en rumano, fenómeno establecido alrededor del siglo VIII, al igual que para los demás romances, se constituyó el pueblo rumano, siendo el elemento idiomático un factor determinante en fijar los rasgos característicos a través de los cuales el nuevo pueblo formado se oponía a las poblaciones vecinas. La unificación lingüística se sobrepone a la étnica, realizada a lo largo de varias generaciones; ya no se trataba de romanos y de dacios, sino de rumanos. Este nuevo pueblo entró en contacto con diferentes poblaciones que se asentaron durante el período de su formación o posteriormente en el territorio de la ex Dacia y en las regiones contiguas. No todos estos contactos han dejado huellas seguras en la lengua rumana. Es famoso el caso de las poblaciones germánicas de

cuya presencia en el territorio de la Ex Dacia hay pruebas evidentes (se podía mencionar la existencia de un obispado godo cuyo dirigente, Wulfila, dio la primera traducción de la Biblia a un idioma germánico), mas los lingüistas no se pusieron de acuerdo en reconocer palabra rumana alguna que fuese atribuida con certeza a la población gótica.

Entre las poblaciones del primer milenio, con las cuales los rumanos mantuvieron relaciones especiales, hay que mencionar a los eslavos, llegados a esas zonas y a la Península Balcánica en los siglos VI y VII. Ellos desempeñaron aquí el papel que tuvieron en el Occidente románico las poblaciones germánicas, establecidas en el interior o en la periferia del Imperio Romano. Tanto en el Oriente, como en el Occidente románico, estas poblaciones migratorias tuvieron destinos idénticos: en las regiones donde la romanidad fue poderosa (Dacia, Italia, Galia, Iberia), ellas fueron asimiladas por los románicos, aunque hayan tenido organizaciones estatales fuertes (el reino visigodo con la capital en Toledo; el reino longobardo en el norte de Italia, que duró dos siglos), mientras que en las regiones periféricas del imperio (territorios del Rin) o en las donde fue destruida la civilización romana (Península Balcánica), las poblaciones germánicas y eslavas, respectivamente, asimilaron a la población románica. Tanto en el primer caso, como en el segundo, las consecuencias a nivel de idioma son evidentes, en el sentido de que las poblaciones asimiladas dejaron huellas en las lenguas que adoptaron. Se habla, en el primer caso, de la acción del superestrato germánico en las lenguas románicas o eslavas, respectivamente. [La importancia que se da al papel del superestrato varía, como en el caso del sustrato, desde la exageración (E. Gamillscheg, W. von Wartburg) hasta la negación del mismo, sobre todo en las investigaciones recientes].

En la primera mitad del segundo milenio, los rumanos entraron en contacto con otras poblaciones, en general migratorias (con excepción de los griegos): los cumanos, los pechenegos, los húngaros.

Un acontecimiento histórico impactó mucho la evolución del rumano en aquella época, obligándolo a que se diferenciara aún más de los demás romances. A partir del siglo XIV, a la vez con la aparición de los primeros estados rumanos de Valaquia y Moldavia, tiene lugar una organización de la iglesia en esos territorios. Las consecuencias en el plano lingüístico fueron notables, porque el rumano no era utilizado en ciertos contextos, siendo el eslavón la lengua de los documentos administrativos y de los textos religiosos. Mientras el Occidente románico usaba el latín, en la forma conocida como el latín medieval, en esas tierras se escribía en eslavón. El vocabulario rumano estaba invadido por términos eslavos, mientras los romances occidentales tomaban términos del latín designando varias nociones y remodelaban muchas formas según el latín, lo que favorece que las lenguas románicas occidentales se parezcan más al latín. A partir de esa época y en los siglos siguientes, los rumanos entran en contacto con los turcos, que habían llegado ya desde el siglo XVI hasta el Danubio. La segunda mitad del segundo milenio está marcada por la victoria del rumano: el rumano llega a ser el idioma de las administraciones (la primera carta privada escrita en rumano data de 1521) y de la iglesia (los primeros textos rumanos fueron traducidos a principios del siglo XVI). Debido a algunos factores culturales de aquella época [(la actividad de los cronistas, de D. Cantemir y de otros sabios)], el rumano extiende sus áreas de utilización, siendo capaz de expresar ideas en cualquier campo: histórico, filosófico, jurídico, científico, artístico. La actividad de la Escuela Transilvana, que subrayaba los orígenes latinos de la lengua, y la actividad de la intelectualidad de todas las provincias rumanas, tuvieron como meta modernizar y unificar la lengua culta. Se pasa del alfabeto cirílico al latino (desde la aparición de los primeros textos escritos en alfabeto latino en el siglo XVI se llega a la oficialización del alfabeto latino en el siglo XIX). Después de un período en el cual los rumanos vivieron “de cara al Oriente” (según la frase de Sextil Pușcariu), siguió una orientación brusca hacia el Occidente, determinada por las nuevas ideas de la Edad de las Luces. La orientación hacia los pueblos

neolatinos condujo a lo que el mismo S. Pușcariu llamaba una “rerromanización del rumano”. La unión de Moldavia a Valaquia (1859) y la gran unión en 1918 propiciaron la formación de una lengua literaria unitaria (lengua nacional), que alcanza una estabilidad que antes no había tenido.

Después de haber presentado la definición genealógica del rumano, los principios metodológicos propuestos para investigar su historia y una síntesis de las condiciones históricas y culturales en que se desarrolló el rumano, indicaremos en qué medida las condiciones históricas y culturales arriba reseñadas permitieron que los idiomas que entraron en contacto con el rumano influenciaron su estructura.

Cuando hablamos de la estructura de un idioma y de cómo es transmitida a otro idioma, debemos precisar diferencias entre los diversos sectores de esta estructura: mientras la morfología es la parte más estable y más sistemática de la lengua [(por esta razón en ella se funda la clasificación de las lenguas)], el vocabulario es la parte menos sistemática y más móvil, porque aparecen continuamente nuevas nociones que deben ser denominadas, paralelamente a la pérdida de interés por nociones anticuadas cuyos nombres van saliendo del uso.

En el paso del latín a los romances tuvo lugar una serie de transformaciones del vocabulario, cuyas consecuencias se encuentran en todos los romances. A. Ernout comprueba que en el latín se dio una tendencia de simplificación, cuyos resultados fueron la desaparición de los arcaísmos y de las anomalías a favor de las formas reguladas, a veces de origen coloquial y popular. Se comprueba igualmente una tendencia de reducción de los dobles sinonímicos y de una anulación de los matices de sentido. El resultado de esta situación fue que el vocabulario empobreció, llegándose a que cada romance heredara del latín un número casi igual de voces (más de 2,000). De éstas, unas 500 se transmitieron a todos los romances.

Forman parte de esta categoría los nexos gramaticales (*ille, magis, meus, per*) verbos con valores múltiples y generales (*do, facio, habeo*), adjetivos (y adverbios) con valores generales (*bonus, calidus, directus, mane, novus, etc.*), numerales (*decem, duo, mille, novem, unus*), términos referentes al hombre (*homo, mulier*) y a las partes del cuerpo humano, órganos y funciones (*audio, barba, caput, dens*), a la familia (*filius, frater, parens*), a la vida afectiva (*anima, rideo*), a la salud y enfermedad (*dolor, tussis*), términos referentes a la ropa, vivienda o alimentación (*camisa, casa, cena*). Son panrománicos varios términos relativos a la naturaleza: el universo y el tiempo (*annus, aqua, caelum, focus*), la configuración de la tierra (*campus, mare, petra*), nombres de colores (*albus, niger, viridis*). Un número importante de palabras panrománicas se refieren a las terminologías especiales –agricultura y ganadería: *flos, vinum, bos, caballus, capra, lana, lupus, piscis, serpens, vermis*; oficios: *fusus, mensa, mola, rota, saccus, vendo*; el campo militar: *arcus, arma*; el área de la religión: *ángelus, deus, pascha, peccatum*; las relaciones político-sociales: *dominus, lex, pax, vicinus*. Se puede notar que todas son palabras importantes, frecuentes. Y así lo fueron durante toda la historia de los romances, hecho que explica su conservación hasta nuestros días en toda la Romania.

Las más numerosas palabras latinas se conservaron en algunos romances (de 2 a 8): hay, por ejemplo, voces que se conservaron solamente en rumano y en los idiomas ibero-romances (lat. *formosus* > rum. *frumos*, esp. *hermoso*, port. *formoso*; lat. *fervere* > rum. *fierbe*, esp. *hervir*, port. *ferver*; [lat. *angustus* > rum. *îngust*, esp., a. port. *angosto*] son sólo algunos ejemplos). Por fin, hay vocablos latinos que se transmitieron a una sola lengua románica; en el caso del rumano, su número es de casi 100 (*ager* “ágil”, *cântec* “canción”, *ferice* “feliz” *împărat* “emperador”, *linguŭa* “cuchara”, *oaie* “oveja”). Esta categoría fue mencionada por S. Pușcariu; en su famoso discurso de recepción en la Academia Rumana, trató de explicar la conservación de algunas de estas voces por las condiciones de vida de los rumanos (en rumano se conservó la *lingula* del cam-

pesino romano, mientras *cochlearium*, la cuchara con la que los ricos comían caracoles y huevos o tomaban medicinas, se transmitió a las lenguas románicas occidentales – fr. *cuiller*).

No menos interesantes resultan las explicaciones dadas a la desaparición de ciertas voces latinas en el rumano, relacionadas con las mismas condiciones cultural-históricas. Se da el caso de una categoría de casi 200 palabras existentes en todas las lenguas románicas, pero ausentes en rumano, y que ayuda a caracterizar negativamente el rumano. Este grupo de vocablos es complementario del grupo procedente, el de las voces existentes exclusivamente en rumano. La mayoría de estas palabras son términos técnicos de varias profesiones (marina: *ancora*, *navis*, *portus*; ejército: *lances*; comercio: *alumen*, *purpura*), o de civilización (*ars*, *lectus*, *littera*), reflejando el cambio profundo de los oficios, así como la interrupción del contacto con el mundo occidental. No se encuentran siempre explicaciones para la desaparición de ciertas palabras latinas en rumano. ¿Por qué y cómo fueron reemplazados los vocablos como los que designaban nociones como “gallo” [(*rum. cocoș*)], “querer” [(*rum. a iubi*)], “querido” [(*rum. drag*)], “caro” [(*rum. scump*)]? Hay muchas preguntas sin respuesta.

Hemos indicado arriba que, en general, los términos latinos son importantes, en el sentido de que son los más frecuentes; tienen una rica carga semántica y cuentan con muchos derivados; ocupan, pues, una posición central en la estructura del léxico rumano. Estas tres características constituyeron la base de una investigación comparativa del léxico románico, elaborada en el Instituto de Lingüística de Bucarest (*Vocabularul reprezentativ al limbilor romanice*, Bucarest, 1988), en que los romances han sido comparados a nivel de su vocabulario básico actual, integrando alrededor de 2500 palabras para cada idioma. Comprobamos que en rumano, al igual que en los demás romances, los términos heredados del latín ocupan el primer rango, es decir, el mayor peso (en el vocabulario representativo del rumano – 30%).

Recordamos que el latín de las provincias danubianas fue adquirido por los traco-dacios simultáneamente con su romanización. De esta población autóctona, como ocurre también con el latín en las demás regiones del imperio, se conservaron alrededor de 80 palabras, que designaban sobre todo realidades características a las regiones respectivas (nombres de plantas y animales, etc.). De éstas, 23 fueron seleccionadas en el vocabulario representativo rumano (por ejemplo: *brad* "abeto", *buză* "labio", [*ghimpe* "pua"] *groapă* "hoyo", *gușă* "papera", *mal* "ribera; borde", [*murg* "caballo zaino"] *vatră* "chimenea; hogar"). [Su número representa en el vocabulario representativo del rumano sólo el 0,96%].

El latín de las provincias danubianas se desarrolló en contacto con el antiguo griego. En una fecha difícil de establecer, una serie de antiguas palabras griegas penetraron en el latín danubiano y de éste se transmitieron al rumano (ellas no están atestadas en los romances occidentales): *broatec* "rana", *stup* "colmena".

Hemos indicado que no se ha llegado a un acuerdo entre los lingüistas respecto del elemento léxico germánico penetrado en el latín danubiano. El elemento germánico tuvo un papel destacado en los romances occidentales, siendo considerado como el superestrato de estos idiomas (se insiste especialmente en el elemento franco, en francés). En rumano, el papel del superestrato lo desempeñó el eslavo (cabe mencionar que se trata de la influencia del eslavo antiguo y no de las palabras procedentes más tarde de los idiomas eslavos vecinos: el búlgaro, el servio, el ucraniano, el ruso). El número de estas palabras antiguas eslavas es grande, perteneciendo a los más diversos campos semánticos. Muchas de las voces respectivas ocupan una posición importante en el léxico rumano, 233 se dan inclusive en el vocabulario representativo rumano: *boala* "enfermedad", *bogat* "rico", *ciocan* "martillo" *citi* "leer", [*clește* "alicates"] *cocoș* "gallo", *comoară* "tesoro", [*cosi* "segar"] *coș* "cesta", *drag* "querido", *iubi* "amar", *nevasă* "esposa", etc. Cabe señalar que este elemento eslavo ocupa el

rango IV en el vocabulario representativo rumano, al igual que el elemento germánico en el vocabulario francés (y occitano).

La evaluación de los elementos antiguos eslavos del rumano adquieren nuevas dimensiones, si se examinan las unidades léxicas empleadas por varios romances para designar las nociones para las cuales el rumano tomó en préstamo los términos eslavos. El primero en llamar la atención sobre este hecho fue W. Meyer-Lübke, el padre de la lingüística románica comparada, en su famoso discurso ante la Academia Rumana (*Rumänisch und Romanisch*, Bucarest, 1930). Recientemente, Sanda Reinheimer Ripeanu, [en un artículo rico en ideas] ha analizado todas estas situaciones y ha averiguado que al término eslavo del rumano le corresponde en los romances occidentales un vocablo de origen germánico: *bogat* –fr. *riche*, it. *ricco*, esp., port. *rico*; a *păzi*, [a *păstra*. - it. *guardare*, fr. *garder*, esp., port. *guardar*]; y en otros casos un préstamo (cultismo) del latín: nombres de plantas, como *știr* “amaranto”, [bujor “peonia”] o de animales (*râs* “lince”, *lebădă* “cisne”), como también términos abstractos como *prilej* “ocasión”, [*pricină* “motivo”] de origen antiguo eslavo en rumano, tienen en los romances occidentales correspondientes prestados del latín. Esto indica que ciertos tipos léxicos latinos comprobaron ser incapaces de resistir ante los competidores aparecidos en la época del bilingüismo o sencillamente no tuvieron la suerte de sobrevivir y fueron reemplazados [por vocablos que demuestran la creatividad léxica del hablante (lat. *lucius* fue reemplazado por *știucă* en rumano y por una creación metafórica –brochet– en francés)]. La aportación maciza del elemento eslavo antiguo al léxico rumano no ha afectado la estructura latina del mismo, aunque con estas palabras el rumano difiere mucho de los demás neolatinos.

Una parte importante de las palabras de origen eslavo penetraron en el dacorrumano no por el contacto directo con los eslavos, sino por vía cultural, por la iglesia y la administración, y son, pues, términos relacionados con estas dos

actividades (*evanghelie* “evangelio”, *vornic* y *stolnic* “nombres de dignatarios, en el pasado”). [Estos eslavonismos no son el resultado de las relaciones entre los rumanos y los eslavos, sino que indican la influencia, en dirección vertical, de una clase dominante sobre otro pueblo]. Según ya hemos dicho, esta influencia se parece al influjo del latín sobre los romances occidentales. S. Pușcariu ofrece una observación interesante, indicando que, si se compara el “Padre nuestro” rumano con el francés, se comprueba que precisamente los latinismos existentes en la oración francesa (*sanctifier*, *volonté*, *offense*, *tentation*, *delivrer*) son eslavonismos en el rumano (*sfinti* “santos”, *voie* “voluntad” *greșeală* “falta, error”, *ispită* “tentación”, *izbăvi* “librar”). Queda una gran incógnita: ¿cuáles eran los vocablos latinos heredados, empleados por los rumanos antes de la aparición de términos como *evanghelie* “evangelio”, *călugăr* “monje”, prestados del eslavón? Como era el “Padre nuestro” antes de la influencia del eslavo antiguo?

Las poblaciones que pasaron o se asentaron en estos sitios en la primera mitad de primer milenio no han dejado huellas importantes. De los pechenegos y de los cumanos quedan especialmente nombres de lugares o de personas (*Basarab* / -ă) y poquísimos nombres comunes (*dușman*) “enemigo”, [*beci*] “sótano”). Más numerosas son las palabras de origen húngaro; de éstas 33 [(= 1,27%)] han sido seleccionadas en el vocabulario representativo rumano (por ejemplo, [*cheltui*] “gastar”, [*fel*] “manera”, [*gând*] “pensamiento” [*hotar*] “límite, frontera”); pero la mayoría son préstamos tardíos ocurridos en las hablas rumanas de Transilvania.

Un lugar especial ocupan en rumano las palabras de origen griego, porque ellas han penetrado en este nuestro idioma por tres vías diferentes. Ya hemos mencionado que ciertos vocablos griegos penetraron en el latín danubiano. El segundo estrato procede del griego bizantino ([*folos*] “provecho, utilidad”, [*lipsi*] “faltar”). Por fin, hay un estrato más reciente de voces prestadas en los siglos XVII y XIX, sobre todo en la época fanariota ([*chivernisi*] “ahorrar”, [*stafidă*] “pasa”).

El léxico rumano se enriqueció también con palabras prestadas del turco, siendo el estrato más antiguo el de los siglos XV-XVII. Se trata especialmente de nombres de plantas ([*arpagic*] “cebollino”, [*dovleac*] “calabaza, calabacero”, [*salcâm*] “acacia”), de animales ([*catâr*] “mulo”), términos referentes al hogar ([*dulap*] “armario”, [*odaie*] “aposento”, [*tavan*] “techo, tejado”), a la ropa ([*basma*] “pañuelo”, [*ciorap*] “calcetín”), y a la comida ([*ciorbă*] “sopa agria”, [*halva*] “turrón turco”, [*sarma*] “relleno de carne”), a oficios ([*dulgher*] “carpintero”) y al comercio ([*cântar*] “peso, balanza”). La vida intelectual ha quedado fuera del contacto secular con los turcos: no existe palabra que nombre noción abstracta alguna, y ni siquiera un verbo. En el vocabulario representativo rumano hemos registrado 18 palabras de origen turco, [lo que representa el 0,69% del total] (por ejemplo, [*cioban*] “pastor”, [*geam*] “ventana”, [*sobă*] “estufa”, [*tutun*] “tabaco”).

Los diversos contactos de los rumanos con las poblaciones de esta parte europea (búlgaros, servios, ucranios, rusos, polacos) se pueden deducir de las palabras prestadas en rumano. Estos vocablos son, las más veces, elementos periféricos, y se dan con más frecuencia en las hablas que mantuvieron contactos con los idiomas respectivos.

Además el rumano amplió abundantemente su inventario actual con préstamos del francés, italiano, latino —fenómeno denominado por S. Pușcariu ‘la rerromanización del rumano’. Esto fue posible por la eliminación de los antiguos términos prestados por vía culta: se dice *secol* “siglo” además de *veac*; *insulă* “isla”, *spion* “espía” en lugar de *ostrov* e *iscoadă*, respectivamente; [*bazin* “estanque” en lugar de *havuz*]. El departamento de lenguas románicas del Instituto de Lingüística “Iorgu Iordan”, en colaboración con la Facultad de Lenguas Extranjeras de Bucarest, elaboró un diccionario de palabras latinas cultas de las lenguas románicas, que permiten comparar el elemento latino culto del rumano con el de los demás idiomas románicos. La influencia francesa contribuyó de manera especial al reemplazo macizo de los antiguos términos en ciertos

lenguajes (por ejemplo, *dată* “fecha”, *deja* “ya”, *destin* “destino”, *discuta* “tratar; debatir”) en los cuales penetraron posteriormente términos del alemán (*spital* “hospital”, *turn* “torre”) y del inglés. El número de las palabras francesas en el vocabulario representativo rumano es muy grande (193, representando el 7,47% del total del mismo) y, si tomamos en cuenta también la etimología múltiple (muchas palabras penetraron no sólo por el francés, sino también por el italiano, e inclusive por el latín), su número llega a 571, es decir al 22,12%.

Las diferentes influencias léxicas, aunque numerosas en el transcurso de la historia de los rumanos, no han afectado mucho la posición del elemento latino heredado. Se puede afirmar, al contrario, que los numerosos préstamos han generado la constitución de ricas series sinonímicas, permitiendo expresar matices varios, en los casos en que en otros romances hay sólo equivalentes aproximativos.

A diferencia del vocabulario, la estructura gramatical del rumano es latina casi en totalidad. No se puede formar una oración sin el uso obligatorio de los elementos latinos, representados en primer lugar por las preposiciones y conjunciones: *cu* “con”, *de* “de”, *în* “en”, *pe* “sobre”, *și* “y”, etc. Son latinos también los interrogativos a los cuales respondemos al construir una oración compleja: *ce* “qué”, *cine* “quién”, *care* “cuál”, *cum* “cómo”, *unde* “dónde”. Las diferencias frente al latín son, las más veces, el producto de la continuación de ciertas tendencias de clarificación y simplificación manifestadas ya en la edad tardía del latín. Hay diferencias frente al latín que son, en principio, simplificaciones comunes a todos los idiomas románicos y que amplifican las mismas tendencias como en el proceso de rromanización del léxico de que ya hablamos: la reducción de las formas complicadas del sustantivo y del adjetivo, el desarrollo de un artículo definido e indefinido, la simplificación de la correspondencia temporal en las oraciones subordinadas, la simplificación del uso de los casos requeridos por las preposiciones y por los verbos. No siempre las tendencias respectivas se han realizado en la

misma medida en rumano como en los demás romances: comparado con el resto de los romances, el rumano se caracteriza, por ejemplo, por una flexión nominal más rica: más desinencias de plural (ej.: *vânăt* “morado” – *vineți*), formas casuales distintas para el genitivo-dativo singular femenino frente al nominativo-acusativo (*a unei*) *case* “(de una) casa”, (*a unei*) *vulpi* “(de una) zorra”, frente a *casă* “casa”, *vulpe* “zorra”, y formas especiales de vocativo (*bărbate*, para el masculino). Lo mismo ocurre con la flexión del pronombre personal, que tiene más formas que cualquier otro idioma románico: dos series de formas de dativo y acusativo, una tónica y otra átona, [a las cuales se añade el hecho de que la forma átona de acusativo en *-ne* en ciertas personas (*mine*, *tine*, *sine*) es inexistente en otros romances]; las formas de dativo (*lui*, *ei*, *lor*) tienen correspondientes sólo en algunos idiomas románicos.

Todas las desinencias verbales son heredadas del latín. En ciertos verbos denominativos de primera conjugación, en las personas I - III singular y en III plural, aparece *-ez* (*lucrez* “trabajo”, *lucrezi* “trabajas”, *lucrează* “trabaja”). Al igual que en otros idiomas románicos, el futuro y el perfecto son analíticos; apareció un nuevo modo – el condicional.

Hay diferencias frente al latín que resultan innovaciones propias del rumano: la creación del artículo posesivo [*al*, *a*, *ai*, *ale*, *alor*] y del demostrativo (*omul cel bun*, *cartea cea frumoasă*, [*nepot al mamei*, *carte a elevului*, *case ale tatălui meu*]), la tendencia a acumular varios medios destinados a marcar una categoría gramatical (alternancias fonéticas en el tema + afijos gramaticales), aparecida posiblemente gracias al hecho de que el rumano ha sido sobre todo un idioma popular hablado: *frumos* “hermoso” – *frumoasă* “hermosa”; *albastru* “azul” – *albaștri* “azules”; [*vânat* “morado” – *vineți* “morados”].

Ciertas diferencias frente al latín han sido explicadas sea como evoluciones internas, sea como influencias externas, comúnmente eslavas. El ejemplo típico es la conservación del género neutro. Recientemente, este fenómeno ha sido explicado

[por I. Fischer] como una reorganización ocurrida en el latín tardío, que, en el plano del contenido, va hacia la inclusión de los inanimados, y, en el plano de la forma, obtiene dos nuevas marcas, la terminación *-ora*, llegada a ser específica, y la concordancia gramatical entre el sustantivo y adjetivo femenino. [No es necesario, pues, recurrir a la influencia eslava, como lo hizo Al. Rosetti].

Hay rasgos gramaticales que acercan el rumano a las lenguas de la Península Balcánica, pertenecientes a familias diversas (búlgaro, albanés, neogriego): la proposición del artículo definido, la formación de los numerales cardinales compuestos del tipo *unsprezece* “once” o *douăzeci* “veinte”, el uso frecuente del conjuntivo en lugar del infinitivo y el dativo posesivo. Para el primero de estos fenómenos —la posposición del artículo definido— se propuso una explicación interna. En cuanto a los numerales del tipo *unsprezece*, considerados normalmente como una influencia del eslavo antiguo, I. Fischer propone además el hecho de que en su base están las fórmulas analíticas latinas *unus super decem* (literalmente, “uno sobre diez”). [Estas construcciones han podido aparecer sea independientemente de la situación de otras lenguas, sea como resultado de una transposición en el latín de una construcción similar del sustrato. La primera hipótesis tiene como punto de partida el sistema de anotación en la tarja, utilizado por los pastores rumanos: 11 se apunta haciendo una raja encima de las primeras diez (se sabe que el pastoreo fue la ocupación básica de las poblaciones románicas de nuestros territorios, lo que vuelve verosímil la hipótesis de la extensión de la construcción a las poblaciones vecinas). La segunda hipótesis, que supone la transposición del sustrato de una construcción similar, a pesar de que no exista prueba material alguna, no es, según I. Fischer, inverosímil; si admitimos esta hipótesis, el fenómeno debería ser datado en la primera parte del período romano, en la época del bilingüismo daco-romano, y debería ser restringido a las zonas rurales, puesto que los centros urbanos, sometidos a la escuela, no podían ignorar el sistema latino tradicional del cómputo].

En la sintaxis se destaca una innovación existente, bajo otra forma, también en otros romances, en lo que respecta la expresión de la relación entre el sujeto y el objeto directo designando una persona. A diferencia del español, donde el objeto directo está precedido, en este caso, por la preposición *a*, el rumano emplea la preposición *pe*, de origen latino igualmente: *Petru vede pe Pavel* (esp. Pedro ve a Pablo). Otra innovación sintáctica, existente en rumano y en español, es la utilización de la forma átona del pronombre personal para “fortalecer” el objeto directo y el indirecto: *l-am văzut pe el* (esp. lo he visto a él), y, respectivamente, *îi, îi se cuvine totul, i-au dat copilului* (esp. a mí me gusta más el otro).

Entre el léxico y la estructura gramatical se hallan, desde el punto de vista de este análisis, la fonética y la fonología. Ninguna lengua románica es idéntica al latín. En este caso también hay diferencias que separan los romances: las vocales ya no se distinguen por largura, esto es por la cantidad vocálica, sino por su carácter cerrado o abierto, han aparecido consonantes nuevas (las palatales y las africadas) debido a la acción de las vocales palatales sobre las antiguas consonantes latinas. Algunos de estos cambios se produjeron ya en el latín tardío. Ellos generaron obviamente modificaciones en la estructura fonológica de los romances. Una serie de oposiciones existentes en el latín ya no funcionan; en cambio aparecen otras (en las vocales, la correlación de nasalidad; en las consonantes, la correlación de plosión, localización y palatalización). Dicho de un modo más comprensible, las palabras se diferencian por otros rasgos que los existentes en el latín. Las diferencias entre varios idiomas románicos se deben al modo específico en que se ha reorganizado esta estructura.

¿Cuál es el mecanismo mediante el cual una lengua puede influenciar la estructura fonológica de otra lengua?
¿Existe una relación entre la historia social y la evolución

fonética? La respuesta es afirmativa, pero esta relación es indirecta, siendo realizada a través del vocabulario. Las palabras prestadas proceden de lenguas con estructuras fonéticas diferentes. Los fenómenos o los sonidos que no existen más que en uno de los dos sistemas se adaptan al sistema de la lengua receptora. En general, en tales casos los fonemas se desarticulan (*ü* está pronunciado *i + u*) o se identifican con un fonema existente en el sistema receptor (fr. *ü* fue expresado en rumano como *i*, en español como *u*; rum. *birou*, *biurou*, esp. *buró*). Hay casos cuando un sonido no puede ser adoptado: el *h* rumano procede del eslavo o del sustrato, como también el *h* existente en el antiguo francés procede del germánico (hoy conservado gráficamente), el *h* latino había desaparecido ya en el latín vulgar.

Después de estas consideraciones generales, comentaremos en pocas palabras las diferencias fonológicas entre el rumano y los demás idiomas románicos. No tocamos las diferencias que indican claramente una evolución fonética distinta, pero sin relación alguna con una que otra influencia externa: los africados *č*, *ǵ*, *ʈ*, *dz* se dan en rumano y en italiano, el diptongo *ie*, que procede del *ē* tónico, existe en rumano y en otros romances (español), tanto en sílaba abierta, como en sílaba cerrada.

Se conoce que el rumano tiene dos vocales neutras semejantes /*ǣ*/ y /*i*/ . Hay que notar, en primer lugar, que una vocal de timbre semejante a la del rumano existe en varias lenguas románicas (portugués, retorromano, catalán, italiano dialectal y francés). La fonologización de esta vocal, es decir su uso para diferenciar palabras y formas gramaticales, se produjo solamente en rumano. Esto se produjo debido a un hecho de índole gramatical, la posposición del artículo definido: *casa + illa* llega a ser *casa*, mientras *casa > casă*; *ă* de *casă*, la forma no articulada, se opone a *a* de *casa*, la forma articulada. Posteriormente *ă* se dio también en la posición acentuada para marcar diversas categorías gramaticales (el plural de los nombres femeninos que tiene en el tema un *a*

tónico *carte* “libro” —*cărti*; [la forma de primera persona plural del indicativo presente en los verbos de primera conjugación—*lăudăm* “alabamos”, a diferencia de la forma de imperfecto *lăudam* “alabábamos”). Una situación similar existe en portugués, donde dos formas gramaticales difieren por la oposición de *a* y *â*: *falámos* “habíamos hablado” y *falâmos* “hablamos”.

El rumano tiene los diptongos *ea*, *oa*, resultados de la influencia de la vocal siguiente sobre las vocales *e*, *o* átonas: *neagră* “negra”, *poartă* “lleva”, pero *negru* “negro”, *port* “llevo”. Diptongos similares existen en varios idiomas románicos (retorromano, occitano, dialectos italianos). Hemos explicado la aparición de estos diptongos por el fenómeno de la metafonía, que es muy difundido en las lenguas románicas (dialectos italianos meridionales, dialecto leonés, portugués); [las vocales tónicas se pronunciaban más abiertamente cuando estaban seguidas por las vocales abiertas o medias y se cerraban cuando venían seguidas por las vocales cerradas. Teniendo un campo amplio de dispersión, las variantes *ɛ* , han sido pronunciadas cada vez más abiertamente, llegándose a *ea*, *oa*. Las variantes cerradas, cuyo campo de dispersión era más limitado, continuaron pronunciándose tal como están pronunciados hoy: *negru*, *negri*].

Uno de los fenómenos fonéticos más debatidos en la historia del rumano es el rotacismo, en otras palabras la transformación de *-n-* latino en *r* [(el rotacismo aparece en algunos de los primeros textos rumanos, llamados por ello textos rotacizantes)]. Sin entrar en detalles, subrayamos que, debido al rotacismo, existe la diferencia de tratamiento entre *á* de *lana* > *lână* y *á* de *annum* (>*an*). Hemos explicado este fenómeno por la reorganización del sistema consonántico del rumano, a la vez con la desaparición de la oposición de cantidad consonántica en el latín, reorganización que fue puesta de manifiesto en los últimos decenios también para los demás romances.

Todos estos tres fenómenos fonéticos fueron explicados por nuestros antecesores por influencias externas (sustrato, superestrato). Un conocimiento más profundo de la situación del oeste de Rumania y la utilización de los métodos del análisis estructural permiten en la actualidad resaltar el carácter románico de estos hechos fonéticos típicamente rumanos.

Finalizaré mi intento de presentar una historia de dos milenios del rumano recordando que la historia social y cultural de los rumanos se ha desarrollado, hasta la época moderna, como lo notaba S. Pușcariu, “de cara al Oriente”. Los rumanos, el único pueblo latino de religión ortodoxa, no pudieron recurrir al latín, que era empleado en el Occidente románico en las escuelas, en la administración, y sobre todo, en la iglesia. Mientras los neolatinos occidentales enriquecieron su idioma a lo largo de los siglos, especialmente en la Edad Media y en el Renacimiento, con formas y giros latinos, los rumanos recurrieron al eslavo antiguo, la lengua de cultura de sus tierras. No se olvide el revés de la medalla: liberado de la presión del latín literario, que fue tan fuerte en el Occidente a través de las escuelas y de la iglesia, el rumano pudo desarrollarse libremente de acuerdo con las tendencias surgidas en el latín tardío. Así llegó a ser el rumano el más latino de los romances: no por un extra aportado por el elemento latino culto durante los siglos, sino por la evolución natural de las tendencias latinas; como afirmaba E. Gamillscheg, “el rumano, el niño separado tempranamente de su familia, conservó con gran fidelidad los antiguos rasgos familiares también en el nuevo ambiente a donde paró”. Este nuevo ambiente, que supone contactos con numerosos idiomas, no modificó sin embargo la estructura latina del rumano, incluida en el tipo románico de que habla Eugenio Coseriu.

Al finalizar, debo hacer una confesión: he presentado aquí el resultado de algunas reflexiones personales y de otros colegas de casi cuatro decenios. Estoy convencido de que el punto de vista expuesto y la perspectiva de enfocar la historia del rumano serán fortalecidos a medida que sean profundizados

aspectos de las lenguas románicas insuficientemente estudiados hasta la actualidad. Acepten esta presentación como tal y, no últimamente, como un homenaje a la historia de la lengua rumana que ha permitido y permite a los rumanos diferenciarse de los de su alrededor, en el presente y en el futuro.

EL POSMODERNISMO Y ABRAHAM VALDELOMAR*

Washington Delgado

Valdelomar nunca publicó un libro de poesías, salvo un libro colectivo que se llamaba *Las Voces Múltiples* y que aparece junto con 8 ó 10 poetas más de su generación. Publicó sí, muchas poesías sueltas en revistas y en periódicos.

Su obra poética es realmente breve, en conjunto. Escribió sí, una extensa obra. Son cuatro tomos en formato grande, sobre todo de prosa, que realmente es una cantidad enorme para una persona que murió a los 31 años. Sin embargo, su poesía es realmente poca. Al respecto, en una encuesta realizada hace unos 10 ó 15 años por la revista *Hueso Húmero*, preguntando por los 10 mejores prosistas y los 100 mejores poetas del Perú, Valdelomar aparecía, por supuesto, entre los 10 mejores prosistas y en un tercer lugar o cuarto lugar entre los más importantes. Sin embargo, no era mencionado como poeta.

Hay una razón. Su obra es muy breve, extremadamente breve. Desde luego, esta no es una razón suficiente. La obra

* Desgraciadamente, este resulta un artículo póstumo de nuestro compañero de tareas en la Academia.

de San Juan de la Cruz, por ejemplo, es todavía más breve que la de Valdelomar. Cabe en la mitad de un librito de bolsillo. En esa obra, cuatro poemas son los más importantes y, por esos poemas, es probablemente el poeta más intenso del ciclo español –no tanto como Valdelomar– pero fue un poeta excelente.

Pero refirámonos al modernismo, al aporte posmodernista de Valdelomar.

La ofrenda de Odar y otros poemas, sus primeros poemas, no son buenos. Valdelomar era un muchachito. En realidad, empezó a hacerse conocido más bien como dibujante y caricaturista en las revistas de la época como *Sibina*. Los primeros no eran muy buenos, pero fue perfeccionando, era un modernista, estaba dentro del modernismo.

El modernismo fue el primer movimiento literario hispanoamericano que se liberó definitivamente de la influencia española. Hasta el modernismo todos los poetas, renacentistas, barrocos, neoclásicos, románticos, seguían la lección española; ya últimamente fueron importantes la influencia francesa e inglesa, pero un poco a través del parche. Esta corriente no surge en España sino en América y los poetas modernistas no imitan a los españoles sino que, al contrario, los españoles empiezan a imitar a los poetas modernistas, sobre todo a Rubén Darío.

¿Y qué trae el modernismo?, ¿qué es lo importante del modernismo? Un aire fresco y libre. El propio Darío dice en la nota preliminar de *Cantos de vida y esperanza*: “El movimiento de libertad que me tocó iniciar en América, se propagó hasta España y tanto aquí como allá el triunfo estaba logrado”. Se trata, pues, de un movimiento de libertad. La liberación fue de los cartabones poéticos españoles que, en ese momento –en el momento de Rubén Darío– habían llegado a su decadencia más profunda. Es en este sentido que Javier Abril, en su poema a César Vallejo, dice que la poesía española después

del siglo de oro es una larga decadencia, salvo *El vuelo de golondrina y no de águila* de Gustavo Adolfo Bécquer.

En la misma perspectiva, en un libro sobre la generación del 98, Pedro Salinas señala tres ejemplos de poesía española de ese tiempo, del prosaísmo más enorme. Uno es de Baltrina*, otro es de Abelardo Pérez de Ayala y uno final de Ramón de Campoamor, que por cierto tenía mucha fama. A los versos de esos poetas contrapone tres prosas de tres escritores del 98 que son mucho más poéticos.

Darío se liberó de las sextasílabas y de los octosílabos mostrencos que practicarán los poetas de su tiempo en España. Él renovó el decasílabo no en razón de la materia del poema sino de su sonoridad. Para el caso del uso del alejandrino tomemos, inicialmente, un poema de Emilio Ferrari de 1888: "oh imagen del ansia que llena la vida / por íntima fuerza también sacudida / también encerrada en vientre fatal / quien triste o dichoso y hay lucha y hay calma / no tiene un curso el mar en el alma y / arriba en los cielos un astro ideal". Contraponamos a este un poema de Darío, de 1893, con el mismo verso de 12 sílabas: "Algas margaritas, rosas escarlatas / no guardan memoria de las serenatas / con quien tierno lírico habló de amor, conocéis la gama breve y cristalina / con que enamorado su canción divina / en su mandolina trina el risueño". La diferencia de la musicalidad es notablemente favorable a Darío. Este autor modernista dio a la poesía española una musicalidad que nunca había tenido.

Valdelomar empieza siendo un modernista. El modernismo en el Perú comenzó después de haberse extendido por toda América y por España. Aquí, antes de Valdelomar, hubo un modernista dominante, fue la gran figura del modernismo: José Santos Chocano. Dominó en su tiempo y todos imitaban a Chocano, incluso el propio Valdelomar; incluso Vallejo, tiene algún poema chocanesco en *Los Heraldos negros*.

Valdelomar, por su parte, es uno de los primeros en romper la hegemonía de Chocano. Para verlo más claramente,

comparemos el poema de Chocano “La magnolia” –uno de los más celebrados de él– con un poema de Valdelomar al que también podríamos llamar un poema vegetal: “Invocación de las granadas”.

La magnolia

En el bosque de aromas y de músicas lleno
la magnolia florece delicada y ligera
cual vellón que en la salsa enredado estuviera
o cual copo de espuma sobre el lago sereno.

Es un ánfora digna de un artífice heleno
su marmóreo prodigio de la clásica era
y destaca su fina redondez a manera
de una dama que luce de escotado su seno.

No se sabe si es perla, ni se sabe si es llanto
hay entre ella y la luna cierto historia de encanto
en lo que una paloma pierde acaso la vida
Porque es pura, y es blanca y es graciosa y es leve
como un rayo de luna que se cuaja en la nieve
o como una paloma que se queda a dormir.

Los versos son por momentos demasiados sonoros. Por ejemplo, en el segundo cuarteto, los 2 primeros versos constan de cuatro esdrújulas sonoras, “es un *ánfora* digna de un *artífice* heleno, un *marmóreo* de la clásica...”

Veamos el poema de Abraham Valdelomar.

“Invocación de las granadas

Cual risueñas cabezas coronadas
surgen entre el follaje las granadas
al tibio conjuro de abril.

En sus coronas duermen flores marchitas
y en la paz campesina son las mezquitas
donde ure* helada del bosque gentil.

Las granadas redondas como joyeles
son ánforas que guardan purpúreas mieles
como la sangre del rubí.

Y ofrecen a los ojos formas poliedras
talladas y bermejas dije* las piedras
en rol de esfera de marfil.

Triunfando en el tranquilo follaje espeso
cada fruto es un labio que ofrece un beso
bajo la sombra del jardín.

Y las que aun no maduras crecen cerradas
son los redondos senos de las amadas
que nos reserva el porvenir".

Chocano está lejos de "La magnolia". Además de la musicalidad, Valdelomar está cerca de las granadas: "son los redondos senos de las amadas que nos reserva el porvenir". Esa es ya una diferencia con el modernismo inicial en el Perú de José Santos Chocano y ¿fueron socavando un poeta un poco desdeñado en ese momento como José María Eguren y un poeta simbolista como Alberto Ureta?

Veamos un poema más sugestivo

Blanca la novia

Amada ya es la hora
ya se acerca la aurora
y el cura en la capilla nos espera
más tarde cuando muera la primavera.

Amada ponte presto los azahares
que ya las luces brillan en los altares
y canta el río
luego amor mío cuando muere el destino.

Amada nos esperan en la capilla
ponte los azahares y la mantilla
porque ya están las rosas en el retoño.
Espera, amada espera cuando muera el otoño.

Amada ponte el velo de desposada
que cantan las palomas en la ramada
su canto tierno.
Imposible no esperes, ya ha llegado el invierno.

Poema muy diferente para todos los que conocen la poesía de Chocano, pero todavía dentro del estela del modernismo. Este empieza a agotarse después de 1905 en especial con la muerte de Rubén Darío, su creador, en 1916. Se prolonga, desde luego, un poco, pero empieza a dar muestras de decaimiento y de agonía.

Cada nuevo movimiento literario trae un nuevo lenguaje, un nuevo vocabulario, unos ritmos novedosos y aparece como algo original contrario a la retórica, al uso, a las pautas académicas del momento. Pero, a medida que ese movimiento se desarrolla, termina por hacerse retórico, por hacerse también académico por ser una repetición de ritmos, de palabras e imágenes usadas. En este sentido es que Unamuno dijo una vez: "El primer hombre que comparó a una mujer con una flor era un poeta; el segundo, un imbécil".

El modernismo en España se abre en dos caminos de depuración. Por ese entonces esta corriente se manifestaba en productos demasiado enojados, lleno de palabras preciosas en demasía, de imágenes alquitaradas. Había, pues, que volver a la poesía esencial. El que sigue ese camino es un poeta del 98, discípulo de Rubén Darío a quien Darío le prologó su

primer libro: Juan Ramón Jiménez. Este poeta tiene un poema, que se titula justamente *La Poesía*, y dice más o menos:

“Vino a mí cuando era niño y era una belleza deslumbrante y la contemplaba arrobado, delante de mí se fue enjoyando, se puso vestidos suntuosos y la fui odiando sin saber.

Por último, apareció como una reina toda deslumbrante, y la odié. Entonces, empezó a quitarse su corona, sus joyas sus ropajes suntuosos y al fin apareció desnuda, oh poesía, desnuda para siempre”.

Hay que buscar, pues, la desnudez de la poesía y llegar a lo esencialmente poético.

Antonio Machado sigue el otro camino. La poesía modernista se complacía en los ritmos complicados y nuevos y en las rimas ricas y difíciles. Antonio Machado dice: “La rima pobre es la rica”. Y vuelve al viejo verso octosílabo, al romance y a la copla, a lo popular. Son dos caminos.

En el Perú esos dos caminos en su culminación estarían representados por Eguren y por Vallejo. Sin embargo, Valdelomar empieza ese camino prosaico con un poema que se llama *Nocturno*:

“Ya la ciudad está dormida,

yo sólo cruzo su silencio y tengo miedo que despierte al suave roce de mis pasos lentos.

Pide limosna lamentable como un mentecato viejo y ciego y habla de Dios y dice, hermanos, y tiene al aire su sombrero.

Pasa un borracho hinchado el rostro, echa a mí su aliento fétido, alza los brazos y gritando viva el Perú, se cae al suelo.

La luz de un arco parpadea, chocan sobre ella los insectos, cambia mis pasos la quebrada rala silueta de los techos.

Duerme un cansado caminante en el amplio templo y hay en la esquina junto a un poste con gravedad se mea un perro.

Un auto lleno de farautes pasa al brote e insulta entre ellos dan las criollas cortesanas zambas pintadas y de pies pequeños”.

Esa es una poesía que recurre a lo prosaico, a lo cotidiano con el verso octosílabo.

En otro poema titulado “Luna Park”, narra por ejemplo:

“Bajo a los parques simétricos donde derraman su luminosidad mil lucecillas como mil ojos encendidas que no se cansan de mirar, carruseles que giran vertiginosamente, ferias, carritos, caballos, lagunas, un bazar donde las demoasell* ofrecen monitos de goma que caminan con la postura marcial.

En un rincón hay una tribu de salvajes en donde sedan su curiosidad niños, ancianos, mujeres y soldados que hoy en el raro platicar de aquellos primitivos que en sus cónicas chozas indiferentes y desnudos vienen y van.

Y pienso esos pobres salvajes míos qué cosa hacéis en Luna Park. Estas gentes, hermanitos incautos después de comprar os venderán y os harán el gran daño de quererlos en pago civilizar y vuestros hijos o hermanitos salvajes danzarán vestidos de frac con las hijas de esas damas que en el salón danzando están. Ah, pobres cafecitos ingenuos, como os dejasteis cazar”.

Bueno, es más largo pero terminaré ahí.

Pero Valdelomar abre otra veta más. La poesía modernista se había complacido en los paisajes exóticos, en los siete mares, en las altas montañas, en la selva suntuosas, en las japonerías —como dice Leonidas Yerovi— aprendidas de Rubén. Este buscaba también los animales exóticos y bellos: el cisne, un ave bella en sí misma; en Chocano. Asimismo, trasuntan el cóndor, las vicuñas, el jaguar, el caimán y las plantas, los nenúfares, la magnolia, los grandes paisajes.

Antonio Machado, por el contrario, vuelve a lo cotidiano: la vida diaria, lo que sucede a su alrededor, y Valdelomar empieza una poesía del terruño, del hogar, de la familia; del padre, la madre y los hermanos; de las cosas cercanas; del paisaje de Pisco, del mar y del cielo costeños; de los arenales. Se trata de una poesía distinta, antesala de *Las Canciones del Hogar* en *Los Heraldos Negros* que es la parte mejor de ese libro. Leeré un poema primero:

“Tristitía

Mi infancia que fue dulce, serena, triste y sola
se deslizó en la paz de una aldea lejana
entre el manso rumor con que muere una ola
y el taller doloroso de una vieja campana.

Dábame el mar la nota de su melancolía,
el cielo serena la quietud de su belleza,
los besos de mi madre una dulce alegría
y la muerte del sol una vaga tristeza.

En la mañana azul al despertar
sentía el canto de las olas como una melodía
y luego el soplo denso perfumado del mar.

Y lo que me queda aún en mi alma persiste,
mi padre era callado y mi madre era triste
y la alegría nadie me la supo enseñar”.

Este poema fue alabado por Neruda, el poeta de la generación siguiente. Alababa en ese poema que no tuviera un adjetivo deslumbrante sonoro, exquisito. Todo él era de adjetivos vulgares “conocidos, dulces, serena, triste, sola, manso rumor, serena quietud, dulce alegría, vaga tristeza, nada deslumbrante” y, sin embargo, el poema es deslumbrante.

Todavía hay otro poema en esta misma onda que es el primer momento, digamos, de los pasos lejanos de César Vallejo.

El Hermano Ausente en la Cena de Pascua

La misma mesa antigua y holgada de nogal
y sobre ella la misma blancura del mantel
y los cuadros de caza de anónimo pincel
y la oscura alacena todo, todo está igual.
Hay un sitio vacío en la mesa
hacia el cual mi madre tiende a veces su mirada de miel
y se musita el nombre del ausente,
pero él hoy no vendrá a sentarse a la mesa de pascua.
La misma criada pone sin dejarse sentir
la succulenta vianda y el clásico manjar,
pero no hay la alegría ni el afán de reir
que animaran antaño la cena familiar.
Y mi madre que acaso algo quiere decir,
ve el lugar del ausente y se pone a llorar”.

Este poema es de una gran simplicidad que se refiere a la muerte sin pronunciar la palabra muerte. En él se presiente lo que Vallejo va a desarrollar después en los pasos lejanos de *Mi Hermano Miguel* y luego en esta noche descendiendo del caballo en *Trilce*.

Valdelomar, pues, es un poeta que cierra un ciclo pero que abre otro. Chocano cierra el cielo parnasiano de la poesía peruana. Valdelomar es más simbolista pero no se acaba en el simbolismo sino que abre este nuevo tipo de poesía coloquial directa, sencilla, nada ostentosa.

Hay un poema de amor en muchas instancias de Valdelomar, que es también como el prólogo de otro gran poeta, de Pablo Neruda: *Confiture*. Leeré el primero de los poemas:

“Yo no sé la verdad por qué ya no la quiero,
por qué cuando ella viene mi corazón se va.
Ella es la misma, espléndida, rubia, fresca, jugosa,
con la misma pasión y la misma vidriosa mirada azul.
Dios mío, ¿por qué no la amo yo?
Cuando estoy lejos de ella mi carne la reclama,
pasa por mi cerebro con resplandor de llama,
pero mi corazón ni la siente ni la ama.
Yo he llorado su ausencia largos días siniestros
y como yo he llorado nadie supo llorar.
Ella está en mi memoria perennemente bella
y ahora cuando ella viene mi corazón se va”.

Veamos el famoso *Poema 20*, de los 20 poemas de amor, de Neruda. Leeré algunos fragmentos:

“Puedo escribir los versos más tristes esta noche,
escribir por ejemplo la noche está estrellada
y tiritan azules los astros a lo lejos,
el viento de la noche gira en el cielo y canta,
puedo escribir los versos más tristes esta noche.
Yo la quise y a veces ella también me quiso,
en las noches como esta la tuve entre mis brazos,
la besé tantas veces bajo el cielo infinito,
ella me quiso, a veces yo también la quería
como no haber amado sus grandes ojos fijos”.

...

“Ya no la quiero, es cierto, pero cuánto la quise.
Mi voz buscaba el viento para tocar su oído de otro,
será de otro como antes de mis besos su voz,
su cuerpo claro, sus ojos infinitos.
Ya no la quiero es cierto, pero tal vez la quiero.
Es tan corto el amor y es tan largo el olvido.

Porque en noches como ésta la tuve entre mis brazos
mi alma no se contenta con haberla perdido;
aunque éste sea el último dolor que ella me causa
y éstos sean los últimos versos que yo le escribo”.

Hay un tono semejante de este poema y el de Valdelomar.

Creo, pues, que he fundamentado la importancia de Valdelomar como poeta. A pesar de que son pocos, sin duda, está entre los grandes poetas peruanos del siglo XX.

Pero Valdelomar no solamente fue poeta o prosista sino también periodista. El periodismo es un género nuevo. Aparece, propiamente, con las guerras napoleónicas. Por supuesto que ya había embriones de periodismo anteriormente, pero con las guerras napoleónicas la actividad periodística crece; en el Romanticismo se asienta.

El periodismo, sin embargo, no era en esa época un género literario. Su importancia es defendida justamente por un gran periodista, el más inteligente y profundo de los románticos españoles, Mariano José de Larra, quien murió muy joven: como buen romántico, se suicidó. Larra habla de el periodismo de los artículos, volanteos que se escriben y cómo la gente los critica porque no son castizos, porque no están calcados en la Literatura del Siglo de Oro, considerada mejor. Él contesta:

“Quisiéramos, sin ir más lejos en la cuestión, ver al mismo Cervantes en el día forzado a dar al público un artículo de periódico acerca de la elección directa, de la responsabilidad ministerial del crédito o del juego de bolsa. Y en ese mismo artículo quisiéramos leer la lengua de Cervantes y no se diga que el sublime ingenio no hubiera nunca descendido a semejantes pequeñeces porque esas pequeñeces forman nuestra existencia de ahora, como constituyen las de entonces, las intrigas del Cardenal Algaróni o las presas de Barba Roja. Y

porque Cervantes, que escribía, para vivir, comedias de capa y espada cuando no se escribían, sino comedias de capa y espada escribiría, para vivir también, artículos de periódico, hoy que no se escriben, sino artículos de periódico”.

Y justamente, para vivir, fue periodista Valdelomar al cual se dedicó intensamente. Así, escribió multitud de artículos y de series diversas bajo diversos rubros. Se inició cuando era muy joven, tenía 20 ó 21 años cuando hubo, como de costumbre, un conflicto con el Ecuador. Con este motivo, el Gobierno ordenó una movilización general. Y entonces, fueron movilizadas los universitarios. Y estuvo en este quehacer Valdelomar con Riva-Agüero y con varios otros de los intelectuales de nota. Hacia 1909 estuvo acuartelado.

Y entonces, mandó una serie de crónicas al periódico. Unas se llamaban “Con la argelina al viento” un título eufónico. La argelina era un pañuelo. Los soldados de la Legión Extranjera de la Nación Francesa usaban un quepí y como hacía mucho sol, debajo del quepí ponían un pañuelo para protegerse la cabeza, la nuca: la argelina. Esas crónicas hicieron famoso a este muchacho de 20 ó 21 años. Eran sueltas, hermosas:

“La caballería debe sacrificarse decorativamente. Es la parte estética de los combates. En las reacciones modernas de guerras modernas en las que la caballería ocupa un puesto muy relativo, ha muerto la épica poesía de la lucha. Ya los combates no tienen las plasticidades de antaño, les falta color y luz. El ejército alemán parece un ejército de maniqués que obedecieran una misma cuerda. Tal es la uniformidad militar allí conseguida.

Hoy los combates son silenciosos, está siempre la muerte. Nada puede compararse a una carga de caballería, tropeles que se lanzan unos sobre otros, gritos de combate, relinchar de caballos heridos y banderolas al viento,

conjuntos ebrios de color, escorzos geniales y brillar de sables en cuyas puntas juega el sol.

Los artilleros –él pertenecía a un batallón de artillería– moriremos como Aristóteles, resolviendo un problema, tras de los caparazones de un cañón; y los infantes mueren muchas veces cuando sus calanas están llenas. No tienen ni la satisfacción de la salvaje venganza. Un infante y un artillero pueden morir como héroes; los soldados de caballería mueren siempre como artistas”.

Veamos un fragmento de otra crónica. Bueno, el final, la despedida, cuando ya cesan las tensiones se estatuye la paz y los movilizados tienen que movilizarse:

“Estoy satisfecho, pero me queda el vacío de un sueño desvanecido. Tal vez no iremos a la frontera. Nuestros camaradas y la vanguardia volverán las grupas a sus caballos nerviosos y alocados, no verán sus pupilas la faz deslumbrante del combate, ni sentirán sus corazones la sensación del triunfo. Pronto abandonarán la poesía oriental de sus cálidos arenales donde esperaban las horas de un ataque triunfal. En esos campos que pudieron ser lugar de mil acciones heroicas y de mil cuadros vibrantes llenos de sangre y de luz volverá a vivir el hada del olvido y del silencio, y los soldados pensativos y tristes tornarán por los fáciles caminos”.

Y así terminan sus crónicas de guerra –podemos decir– aunque nunca llegaron a la guerra.

Él practicó muchos tipos de periodismo, pero ya que aquí estamos en un salón del Parlamento Nacional, me referiré, pues, a sus artículos parlamentarios. Fue cronista parlamentario, era cronista parlamentario. Y ojalá tuviéramos un cronista así, ahora. La especie ha desaparecido definitivamente. Veamos una crónica titulada “Dando el opio” que se refiere al honorable señor senador Secada, Senador por el Callao, que

había sido Prefecto de dicha circunscripción y realizado una campaña contra las drogas, contra el opio, principalmente. Leeré unos fragmentos:

“Larga, pesada, brumosa, asfixiante, descabalada, paradójal, estéril, contradictoria, ilógica, soporífera, inquisitorial, palurda y canija fue la sesión de ayer en diputados.

Vino la cuestión de los telegrafistas y vino, como no podía dejar de venir, el discurso del señor Secada. El señor Secada no quería estarse callado. Él, que tan altruista campaña ha hecho contra el opio, aquella droga desmoralizadora y nociva, que hace dormir más de lo natural y transforma a cada hombre en un lirón, prodiga el opio delicado y fino de su oratoria.

El señor Secada, que da el opio con tanta frecuencia, debiera pagar un impuesto cada vez que toma la palabra. El Estado sería ya rico. Pero su señoría ha nacido para hablar, es orgánicamente locuaz. Su señoría pronunció ayer un discurso digno de las palabras que encabezan el cuerpo de ese artículo. Habló, habló, habló.

Cabeceaba desde su banco con su rostro pigmentado el señor Reich; cabeceaba resignado el señor Aramburú; cabeceaba con su nariz de fauno el señor Luna Iglesias; cabeceaban los periodistas; cabeceaba la Cámara; cabeceaba el mundo; el espacio; el tiempo, la luz eléctrica, no cabeceaba el propio señor Secada porque su señoría cuando habla pierde la cabeza”.

Él es un cronista... La crónica ha dado lugar a varios géneros periodísticos; en la época de Larra, por ejemplo, se hablaba del artículo de costumbres: don Felipe Pardo, y también a Ascencio Segura. El género, desde luego, se prolongó pero no es tema de esta conferencia.

La crónica empieza con el Modernismo. Rubén Darío empieza la crónica. Ya hay, por entonces, un gran cronista guatemalteco, Gómez Carrillo, casado con peruana y divorciado. La crónica en el Perú fue cultivada brillantemente por Ventura García Calderón. Valdelomar toma esa crónica y también tiene elegancia y ritmo, pero le pone una nota de humor, que va más allá del Modernismo, esencialmente lírico. Valdelomar no es chistoso, no hace chistes. Tiene humor, una cosa que pocos en el Perú han tenido:

“Para darse cuenta de la sociología en el Perú, no es menester leer el libro de García Calderón ni los estudios del señor Cornejo, basta asistir a la Cámara de Diputados la más genuina representación del país. Allí el pesimismo está representado por el honorable señor Secada, que es una especie de Schopenhauer con gemelos de medio sol en los puños. El optimismo es representado por el señor Tudela, ponderado y ecuánime. En cambio, el espíritu de la burguesía en el obeso condescendiente, satisfecho y placentero señor Aramburú, cuyo rostro de foca desorientada y medrosa lo asemeja a cierto personaje de Julián Wipson, el señor Salomón, plañidero, lánguido, pulcro y resignado; por su nombre y aspecto es como el espíritu del cristianismo.

Amojamado y dicharachero el señor Gamarra es cual vianda criolla; el clero lo forma el señor Sánchez Díaz; el señor Jiménez es agudo, hiriente, incisivo y pavoroso como un grito en la noche; el señor Vivanco es un tiro; el señor Torres Balizara un cañonazo; el señor Borda una ametralladora; el señor Velesmoro una bomba.

Allí los telegrafistas llevaron su electricidad a la Cámara y estos señores de punto y raya abnegados servidores de la Nación se han levantado en huelga. El señor Zapata, que es militar desde el 95 los ha apresado y sometido a su código, aunque él es un compuesto civil es ante todo coronel y ante que el Código Civil está para el señor Zapata el Código Militar.

A estas horas los pacíficos telegrafistas están haciendo compañía a los asesinos del general Varela y a los asesinos del comandante Berrecho. El ilustre señor Ulloa interpelló y el señor García Bedoya, que es muy solicitado, acudió telegráficamente. Habló el señor Ulloa y contestó el ministro, dulce, amable, conciliador, diplomático, casi evangélico. El señor ministro dijo como quien recita un madrigal, que los telegrafistas habían insultado al parlamente, que habían cortado las líneas.

Pregunta; ¿el señor ministro nos puede precisar en que punto han roto la línea? Y el señor García Bedoya con una lógica incontrastable respondió: en el trayecto, honorable, señor. El señor Zapata es un tirano, un inquisidor, un Atila, un Chacaleaza, decía el señor Secada. El señor ministro es un caballero, pero el señor Zapata, todo está muy bien decía Quimper, pero el señor Zapata, el gobierno ha procedido en su derecho, agregaba el señor Macedo, pero el señor Zapata.

Yo no acuso a nadie, argumentaba el señor Velesmoro, pero el señor Zapata; y el señor García Bedoya condenaba a los telegrafistas y defendía al gobierno, pero no decía nada el señor Zapata”.

Acá hay otra que se refiere a un Senador Luna que era muy agresivo y Valdelomar le dice:

“Estamos acompañando al señor Luna con el espíritu en su candidatura. Si lo hemos acompañado ha sido bajo la condición de que el señor Luna se comería o no a diario, pero sí entre días uno a uno a los señores gallos de la cámara.

Señor Julio, le dijimos, y cuando, caray, la cosa va larga; qué quiere usted que yo haga, están tan calladitos. Pero que ha hecho el señor Secada, está con jaqueca; y el señor Vivanco que hace, lamentando la enfermedad del

señor Secada; y el señor Quimper, apenadísimo de ver al señor Vivanco; y el señor Borda, dando pasos en la universidad; pero usted debería hacer algo, hago lo que puedo.

El otro día, por ejemplo, le pisé un callo al señor Castro y que cree usted que hizo, se limitó a exclamar descorazonado; caramba, que mala pata tengo, usted es el tercero que me pisa este callo”.

Inquisición

“Antes de que viniera don Simón Bolívar con su espada refulgente y don José de San Martín con su bandera flamante, con el objeto de darnos los deliciosos espectáculos que nos negaron los virreyes y que tengamos elecciones, cámaras, ciudadanía, pululaban por esta ciudad los bizcocheros de viejas con manta y de gallinazos, unos señores encapuchados más malos que un discurso del señor Secada; más crueles que una alusión del señor Barrera; más complicados que una oración del doctor Cornejo y más cristianos que el señor Sandy Díaz, a los cuales llamaban inquisidores. Estos vivían en la casa que vive hoy el señor Bernal y se pasaban la vida buscando a quien quemar por hereje, a quien encarcelar por blasfemo y a quien montar en un burro viejo y colgarle un San Benito.

Como una tradición muy antigua y muy digna de los antiguos moradores de este local, hay en la Cámara vieja una costumbre muy cristiana y muy eclesiástica. Uno puede pasear por todos los vericuetos del Senado y no encontrar huellas de los inquisidores, pero llega usted al comedor a eso de las cinco de la tarde cuando la mesa está puesta y los pollos descuadernados asoman en la piel granulada entre los panecillos, cuando el vino reconfortante perfuma desde las copas sonoras, cuando humea el chocolate y exclama: aquí hay frailes.

Es el caso que la buena mesa está complicando al buen funcionario de Estado. Antes no había un comedor con tal abundancia, se servía un sencillito Masawati, era la marca de un té, con leche condensada y sus dos galletas de soda. Pero un día el señor Diez Canseco entró y dijo: “Carabina, este té parece rancho de cuartel”. El sirviente se lo dijo al Presidente y el Presidente halló un efecto que el té era cuartelario. Al día siguiente se puso galletas finas y otro día llegó el señor Samané y susurró: “Ayayau, aquí hace falta una cascarilla”; y otro día el señor Eléspuru dijo: “En verdad de verdades este té pide a gritos unos sanguches de pollo y aquello se convirtió en una boda de Camacho. Mientras que en Diputados a grandes instancias del señor Gamarra solamente se ha conseguido tener un “lunch” de ollquito con charqui, en el de Senadores hay todo lo que necesitaría un Trasatlántico entre Nueva York y Calcuta”.

Ocurre que dentro de poco las sesiones van a tener que realizarse en el comedor y don José Carlos va a necesitar trasladarse. El señor Bernales se cansa meneando la campanilla. Una lista, no hay quórum; otro meneío, otra lista, no hay quórum; otro meneío, la última lista. Entonces asoma subrepticamente la de Luis Villena, del señor Matos con los carrillos hinchados y con la rabadilla de un pollo entre los labios y con la servilleta atrás del cuello el señor Cornejo y a veces con tamaño tenedor el señor Cassani. Ayer, por ejemplo, se suscitó un cambio de palabras entre el señor Cassani y el señor Pacheco Vargas. El señor Pacheco Vargas, decía: “Don Fernando está mal informado. Esa ley será promulgada. Será promulgada cuando usted quiera, señor Senador, arguyó el señor Pacheco, pero no me vierta usted el trinche”.

En efecto, el señor Cassani que acaba de salir del comedor esgrimía el trinche seboso aún como una batuta ante el rostro amojamado de Plaza Italia del señor

Pacheco Vargas y hay muchas crónicas parlamentarias sabrosas y diversos tipos de periodismo, también reportajes, hacía entrevistas a personas famosas, artistas, a músicos, a bailarinas, pero su más famosa entrevista que está en varias antologías es su reportaje al Señor de los Milagros.

Desde la personalidad de Apolinario Arzola hasta la más iluminada pitonisa criolla de abajo del puente, aquí hemos reportado a todo el mundo. El reportaje, lo mismo que el alcohol y el Código de Justicia Militar no ha servido de uso sino de abuso y en tanto es cierto que hoy aprovechando de la importancia que tenemos los periodistas gracias a los esfuerzos de los señores Vivanco y Walter Sups, hemos resuelto reportear al Señor de los Milagros.

Nos dirigimos a la iglesia, un sacristán tuerto y hostil que mejor estaría de limpiabotas en el infierno, nos recibe, que deseaba usted, hermano. Me extraña el parentesco y respondo: quisiera hablar con el señor; imposible, está almorzando; almorzando, no pregunta usted por el señor cura. No, yo deseo hablar al Señor de los Milagros, pero está usted loco, concluíamos, señor sacristán, está aquí el Dios hijo o no está. Pues bien, señor, el señor no está aquí, nuestro venerado señor está en la calle, ha salido.

Pero no sea usted bruto, hermano, está usted haciendo una afirmación heterodoxa, su negativa es de gravedad trascendental para la iglesia al decir que Dios no está aquí, está usted desmintiendo a las sagradas escrituras, el libro de Job y la tercera página del libro. Luego el sacristán dice: es que hoy es día de procesión, el Señor de los Milagros está ahora por la encarnación y Valdelomar se va a la encarnación y le habla y le dice al Señor de los Milagros, yo te amo y soy tu siervo porque eras humilde y vienes de humildes. El obispo en

Ayacucho tiene coche y acólitos y sin embargo tu sabes que no lo visito, vengo a ti sincero y desinteresadamente, te amo y reverencio por haber nacido en un establo, por ser hijo de un carpintero, porque recibiste el aliento de una vaca mansa, porque tu padre fue el único hombre que montó a burro y no fue ridículo.

El lienzo se mueve ligeramente y una voz se pronuncia: te agradezco mucho, que quieres. Dos cosas, señor, ser tu Cicerone y que me des un reportaje. Habla, pues bien, señor, no te molestan estos cánticos chillones, estas viejas que gritan. Tú acostumbrado a la música celestial y a los codos de los Serafines, pero resígnate, peor sería que trajeran a la chispita, eso es de correr, doblemos esa hoja, doblada.

¿Quién eres tú? Soy periodista, señor, gente nueva; en mi tiempo no había periodista y por eso te crucificaron sin protesta, ya hubiera habido en Judea un diario de oposición para ver las cosas que le dijera San Pedro a Pilatos, y así sigue el reportaje. Te han llegado, señor, algunas limosnas en billetes. No, las limosnas aquí son de centavos, el único que da fuerte es el provisorio, da en oro y qué opinas de la desmonetización y la escasez de circulantes, que sois todos unos sinvergüenzas. Esa es una opinión personal que no la cambia ni Dios; está bien, cada uno es libre de pensar. Es que los pensadores no entran en mi reino, pareces gobierno militar, señor. No digas sandeces y por qué no haces algo para aliviar nuestra situación; porque estoy como cierto famoso rey, reino pero no gobierno.

Sí, pero supongo que eres tú quien inspira los editoriales de La Unión; la Unión era el periódico católico. Dime, dice el Señor de los Milagros, ¿y se lee mucho mi periódico? Categóricamente te respondo no, de manera que esos me engañan. No sé si te engañarán, pero no sirve. Siguen caminando por la calle de Vaticano, el

señor dice: que limpio todo esto, quién es el alcalde. El señor Osma, yo di mi voto por él. Muy bien hecho pero lo único limpio aquí son las calles, mejor no escudriñes, aquí hay miseria, falta de sanción, poca vergüenza, deslealtad, doblez, perfidia, ignorancia, cretinismo, bellatería, mal olor, cleptomanía, hay que componer esto. No, esto no lo compone ni Dios, silencio, así sea. No es que así sea sino que es así es, responde colérico; pues bien, así es, pero dame permiso para rendirme.

Yo pensaba llegar hablar de los cuentos pero ya no vamos a llegar a tanto y después vamos a ver como él se va alejando de la crónica más bien frívola de García Calderón y la crónica de él está lleno de fantasía.

Literatura de manicomio

En Lima pocos lugares más interesantes que el manicomio, es la única morada donde los hombres no son unánimemente vulgares. No sé si para ustedes pero para mí la casa de los locos tiene un extraño poder sugestivo. Es el mundo más complejo, original y misterioso, la más profunda interrogación del espíritu, la más cruel realidad de la vida, el punto más vecino al infinito y a la eternidad. (6)

Nitzche decía que lo que más acerca al hombre a Dios, es la locura. Un manicomio es un estimulante para el pensamiento. Nada nos produce más ideas que el espectáculo de aquellos que padecen no tenerlo. Ante un loco el primer sentimiento que surge en nosotros es el de la compasión, una cruel vanidad nos dice que somos superiores a ellos.

El loco, en cambio, viéndonos siente piedad o se ríe con desdén, pero ¿qué es un loco?, ¿en qué mundo vive? El hecho de que un loco tenga una lógica distinta a la nuestra, no significa que sea inferior. Entre un loco y

un cuerdo hay diversidad, pero no inferioridad de pensamiento, ha habido locos sublimes como Shuman, el músico loco cuya obra es la admiración de una serie de generaciones razonadoras y ecuanímes. Cada loco tiene su lógica, nosotros tenemos la nuestra, eso es todo.

Que yo lo entienda al alemán no quiere decir que el alemán no sea un idioma como el español, por de pronto un loco es más subjetivo que un cuerdo, posee una gran facultad introspectiva, todo lo reduce a su yo, es un gran egoísta, vive más que nosotros en las leyes naturales. Para él no hay convencer la misma sociedad que el político religioso, hace lo que sea, es supremamente libre.

Se dice que los procesos mentales de un loco se realiza de un mundo fantástico, pero el mundo de los cuerdos no es menos fantástico, es acaso menos fantástico. La más elemental noción de física nos enseña que todo lo que nos rodea si no es falso por lo menos no es absoluto, el árbol que es verde para el hombre es amarillo para el pez, azul para el insecto, rojo tal vez para el ave.

El color no está en las cosas sino en la retina. Lo que ocurre con el color acontece con la forma, el calor, los sonidos. Hay insectos cuya conformación auditiva le permite vivir en un mundo inefable de sonidos tan sutiles que nosotros no lo podemos percibir jamás.

Los locos viven en un mundo de valores incomprensibles para nuestra razón, pero un loco se nutre, piensa, ama y llora, su conciencia va por senderos misteriosos, pero existe. Un loco jamás se agita por cosas pueriles, no hay uno al cual no inquiete un grave problema trascendental y tan importante para él que lo aleja de toda otra cuestión, descuida su traje, desdeña el trato de los que le rodean, su espíritu estoico busca en el misterio de una noche sombría, la luz de una verdad que no alcanzará nunca³⁷.

Aquí Valdelomar se está adelantando a los surrealistas, al libro *Saco y Quedo** de André Breton y a la antisiquiatría moderna, esos enemigos de las psiquiatrías que defienden a los locos y niegan que deben ser encerrados en manicomios.

Por último, Valdelomar tiene una gran simpatía por los animales. Es que ha sido un fabulista, un fabulista como La Fontaine, el más grande de todos. Este autor, a través de los animales, retrataba a la sociedad francesa de su tiempo: al Rey, las favoritas, a los cortesanos, a los funcionarios, a los burgueses, a los abogados, a los médicos, a los militares. De algún modo, Valdelomar también vincula a los animales con la realidad humana. Por ejemplo, “Yo tengo una torguga menuda como un bollo de poliédrica concha manchada a trechos por amarino color. Ésta no ha venido el mar, trájomela mi hermano de las montañas vírgenes de Madre de Dios. Ahora, mientras escribo, ella me sirve de pisa papel; es discreta, callada, jamás inquiere, acepta la vida ¿como otra concha? y como tal la hiere. Se llama Cleopatra. Es indiferente, nada frívola y tiene la virtud de ser agradecida. Cuando entre un cigarro y otro delante del escritorio me meto el pulgar en el bolsillo y con la diestra le acaricio la panza, me mira en silencio con ternura”.

Veamos algo sobre los caballos. El que lo llevó a la afición de los caballos fue Mariátegui, José Carlos, como Valdelomar, era cronista parlamentario, ¿Valdelomar? era cronista hípico y lo llevó a los caballos, vamos a ver algunas cosas de sus diálogos máximos.

“Creo en la transmigración de las almas. Aquella yegua que se encabrita en el bosque ha debido ser en una vida anterior una Miss inglesa. Tengo para mí que los mejores caballos de carrera, fueron en otro tiempo hombres que corrieron en las batallas. Algunos de nuestros coroneles, por medio de la transmigración, llegará en otra vida a ser favorito del público, alcanzará como caballo triunfos que nunca alcanzará en su papel de hombre. Es la ley de las compensaciones. Te imaginas marcadante

a nuestro coronel corriendo el Derby en Londres por causa de la transformación metafísica de la sustancia”.

Hubo un concurso peridístico hecho por una asociación de periodistas que justamente fundaron Valdelomar, Mariátegui y Falcón. Lo ganó Valdelomar con un ensayo muy breve, casi un artículo, un ensayo breve que se llama *Psicología del gallinazo*. Si no hubiera otra forma de definir la psicología de los pueblos, nos bastaría este comentario de las razas sobre el gallinazo criollo.

Para el italiano, el gallinazo es un águila negra y pacífica que hace la baja policía; para el francés, el gallinazo es una ave negra parecida al cuervo que atraviesa el espacio vencido de una gracia leve; para el alemán, el gallinazo sería un vertebrado muy parecido al que hay en el Museo de Berlín que presenta variaciones fundamentales en el color del pico.

En cambio, nuestros zambos de Malambo o intuitivos se limitan a reconocer dos estirpes de gallinazo. El gallinazo de basural y el gallinazo cabarolego, atendiendo justamente con laudable sentido del método analítico a las variaciones fundamentales en el color de pico y veamos un fragmento.

“El gallinazo, sin embargo, es animal de costumbres honestas. Hay que agregarle sol cuando feo aparece y diluye la neblina limeña desde los andes, cuando tras de las cimas de los cerros asoma su redonda cabeza medroso y avisado como la de un palomilla que se trepa al muro de un huerto pródigo en higos, al amanecer. En suma el gallinazo se desentumece en el añoso sauce llorón de los pequeños islotes del río.

Ahí, en el sauce, el gallinazo y su hembra han pasado la noche. El parlotear de los pajarillos despierta esta negra pareja que estira las alas como un aniversario de vacaciones y luego se aventura con visión en el piélago azul. Vuela, vuela, vuela, asciende y ausculta la tierra;

agita las alas, hace una curva llena de una gracia ley y va a aterrizar en la ramada del camal donde ya están reunidos los camaradas. Allí se orienta.

Un gallinazo pollo, ágil, alborozado y juguetón da la noticia del día, como si dijéramos el momento político de la prensa diaria, lo que más interesa a los gallinazos. Allí, dice, en la orilla de río, sobre el basural que nos quiso quitar el doctor Curleti, hay una vaquilla muerta, bien muerta. Yo lo he visto. Ayer un señor de gorrita la hizo sacar del matadero. ¡Vamos, vamos pronto! Y se van los gallinazos a darse un festín con la vaquilla muerta.

Luego, ambiciosos, incultos y sin sentido moral, olvidan pronto que tan gran banquete le deben al gallinazo joven que les dio la noticia. Riñen, se atumultan como el pueblo en una jornada cívica hasta que se produce el escándalo, el fenómeno social. Tres viejos y fuertes gallinazos picotean a su guisa al joven gallinacito abnegado que los ha traído, pero ¡oh justicia divina! hay un juez para todo, el destino manda.

Y el destino, la justicia, el gallinazo, es el palomilla. Cuando están los gallinazos en lo mejor de su banquete, cuando aquello que ven en el camal la galería serena cónclave prudente, consejos circunspecto, república platoniana, se convierte en 4 de febrero cuando los gallinazos expulsan al joven pollo que se creen dueños del mundo, ¡sazzz! a gran pedrada del palomilla y el ala rota de un gallinazo.

Cobardes y medrosos los que buscaban y compartían el festín con el herido, han dado en el festín y gallinazo. No faltan dos o tres hambrientos que aún desafían el peligro, pero una vez conseguida la piltrafa de la terne-
ra, fugan como si fueran hombres.

Valdelomar es además el fundador de cuento en el Perú. El cuento es un género moderno, el cuento literario, el cuento popular es un muy antiguo. Recordemos los cantos y los cuentos del Antiguo Egipto, historias como la de Sinue el Egipcio ahora en el cine pero muy mal hecha, por supuesto.

El cuento literario es más moderno. Tal como lo concebimos hoy, tal vez, es el fundado por Edgar Allan Poe, en el siglo XIX, quien además hizo una teoría explicando cómo debía ser el cuento. Aquí en el Perú el cuento literario es más tardío. Aparece primero el artículo de costumbres, *El Niño Goyito*, por ejemplo, o las historias de pelagatos de Abelardo Gamarra. Después aparece la tradición que es casi un cuento pero tiene un elemento histórico fundamental en el desarrollo de la tradición, no es todavía un cuento. El cuento aparece en el Perú en el siglo XX.

Hay por supuesto algunos precedentes pero sin mayor valor literario. Se escriben leyendas a la manera de Bécquer, pero el primer libro de cuentos de cierta importancia, es el de Clemente Palma. Sus cuentos malévolos, historias fantásticas, inspiradas en Poe y en Hausman no tienen mayor relación con la realidad peruana. Son ejercicios narrados.

Realmente, el cuento peruano nace con Valdelomar y concretamente con el "*Caballero Carmelo*". Alguna vez he dicho que los escritores rusos repetían una frase creo que de Turgeniev que decía: "Todos hemos salido del bolsillo de '*El abrigo de Gaulle*'". "*El abrigo de Gaulle*" es una famosa novela corta y es la primera novela realista de la literatura rusa. De ella proviene todo el resto de la literatura: Turken, Dostoievski, Tolstoi, Chejov; es decir, todos los grandes novelistas rusos del siglo pasado se originan en cierta medida de "*abrigo*".

En el caso peruano podría decirse que todos los cuentistas del siglo XX se han cobijado bajo las alas de "*El Caballero Carmelo*". Este funda el cuento peruano. Valdelomar

escribió muchas clases de cuentos: los chinos, los exóticos, los fantásticos; asimismo, cuentos de la vida incaica; pero, principalmente, aquellos que están agrupados bajo el rubro de *Cuentos Criollos* en la edición última de Ricardo Silva.

“Hebaristo, el sauce que murió de amor” es también una vida paralela; la historia de un vegetal con una persona, y ya no de animales con personas; es una vida paralela de un sauce y de Hebaristo Mazuelos que trabaja en la botica del pueblo.

Hebaristo Mazuelos es un pobre hombre, un hombre humilde, un trabajador que trabaja en una botica y se enamora de la hija del juez: una muchacha un poco anémica, muy grácil. Se enamora, pues, silenciosamente de ella. Pero, por un artículo del periódico, el juez es cambiado, se va y, naturalmente, con él, la hija. Hebaristo se queda solo. Solo como el otro Hebaristo, el sauce, a cuya sombra alguna tardes se sienta el empleado boticario.

A través del cuento, Valdelomar va mostrando la vida del pueblo, la del periodista, del dueño de la botica; asimismo, las costumbres, con esa sátira, ese humor que le es propio. Al final, tanto Hebaristo, como el árbol solitario, mueren. El hombre es encajonado con las maderas del árbol. El final, pues, es irónico. El boticario, hombre acaudalado, patrón de Mazuelos pronuncia —es el quien ha pagado además el entierro— un discurso fúnebre en el cementerio que empieza así: “Sobre este ataúd de duro roble...”; y habla, pues, de las virtudes de Hebaristo Mazuelos. Al otro día viene el de la funeraria con la cuenta por la carroza, por los caballos y pone “por un ataúd de roble” tanto, una cifra elevada. El dueño dice: “Pero si no era de roble era de sauce”. El de la funeraria le dice: “Entonces, quite usted la palabra roble de su discurso y póngale sauce”. Otra vuelta la ironía.

Mucho de Valdelomar se ha perdido. Se ha perdido tal vez lo más fundamental de él: Valdelomar era un genio del teatro es muy antiguo, pero no ha habido grandes escritores

de teatro. Hasta ahora, tal vez, la mejor obra de teatro ha sido un obra en quechua, El Ollanta, pero quien tenía genio, realmente genio para el teatro era Valdelomar.

Valdelomar en esto es simbolista. Sigue la huella de Meterland, lo elogia porque crea en sus obras una atmósfera de misterio. Valdelomar traduce una obra de Meterland que se llama "Los ciegos". Son unos ciegos. En un hospital, regentados por monjes, estos salen a pasear por un monje viejo que los conduce. Ellos ni saben por donde caminan. Él los lleva al borde de un río y se sienta, mientras los ciegos conversan. Los ciegos esperan. Se hace tarde pero ellos no saben que se oscurece, son ciegos y esperan, pues, que venga el monje a llevarlos. Pero ese monje ha muerto y estos hombres están ahí desamparados sin poder caminar. Esa es la obra, esa es la tragedia, ese es el misterio.

Valdelomar, él mismo, piensa que "Verdolaga" es su gran obra. Escribió varias obras de teatro. Había, por ejemplo, escrito una biografía, novela digamos, de la Mariscala la esposa del Mariscal Gamarra. Hace eso después porque se la pidieron, se comprometieron a darle a una compañía. Escribió una obra de teatro demasiado apresuradamente porque se habían descuidado Mariátegui y Valdelomar. Los dos conjuntos escribieron la obra, una obra en verso. Y después con motivo del sacrificio, la muerte de ... escribió otra obra que se llama "El Bueno".

"La Mariscala" está casi completa, pero ellos mismos reconocen que no es una gran obra. Luego escribió Verdolaga que resultó verdaderamente genial. Pero ¿qué pasó? La obra se ha perdido.

Salió publicada en un periódico del Callao en varios de los ejemplares de su colección. Sin embargo, está incompleta, faltan números y sólo se han rescatado unos fragmentos.

No obstante, por esos fragmentos, vemos el brillante manejo del diálogo, la creación de una atmósfera poética, unos diálogos depurados, la manera de presentar las cosas, la

mezcla de prosa y de verso, la atmósfera de misterio, el destino que está presente.

Si tuviéramos “Verdolaga” tendríamos la mejor obra de teatro que se ha escrito en el Perú, lamentablemente se ha perdido.

TEXTOS Y CONTEXTOS: NARRACIONES EN UNA ESCUELA DE LIMA¹

Álvaro Ezcurra Rivero

Pontificia Universidad Católica del Perú

1. UNA PRIMERA MIRADA AL AULA

El estudio de la escritura reúne una variada gama de intereses y disciplinas. Si llamamos la atención sobre el carácter cultural de escribir, podemos reconocer que se trata de una actividad intencionada, que se apoya en un conjunto de saberes cuyo ejercicio conforma modos específicos de relaciones sociales. En la escuela, las intenciones que presiden la elaboración de los textos, las estrategias que se utilizan para llevarlas a cabo y el perfil de los productos finales, todos ellos, están fuertemente determinados por las relaciones socio-comunicativas propias de este entorno específico. Varias disciplinas, algunas lingüísticas y otras no, tienen cosas que decir sobre los distintos aspectos recién mencionados. Para mencionar solo algunas, y dejando de lado la dimensión cognitiva y su relación con el aprendizaje, a la sociolingüística

¹ Este trabajo es una versión reformada de los capítulos iniciales de Ezcurra (2004).

le interesan los valores sociales que se tejen alrededor de la escritura y sus funciones; las relaciones de poder y los usos específicos que cada comunidad haga de lo escrito le competen a la antropología, y, si nos concentramos, por otra parte, en la escritura como acción comunicativa que se lleva a cabo en un contexto, entramos en el terreno de la pragmática. Desde la perspectiva en que aquí están presentadas, todas estas disciplinas se interesan, si bien de algún modo u otro y desde distintas orillas, por las formas en que la lengua se usa, es decir por los textos.

Los objetivos de este trabajo se circunscriben dentro de un campo bastante más modesto que los esbozados más arriba, y esta somera introducción no tiene otro propósito que el de ubicar el problema que aquí se analiza dentro del variado conjunto de intereses disciplinarios que el estudio de la escritura congrega. Me ocupo aquí de la escritura escolar, más específicamente, de la producción de textos escritos escolares considerados en la especificidad de su esfera socio-comunicativa. En esta línea, dirijo la mirada sobre un ámbito en que están entrecruzados fenómenos distintos y complementarios, internos y externos en relación con la lengua. Demos, con el ánimo de seguir conformando el propósito y los alcances de este trabajo, un rápido vistazo a la escuela visitada. Al iniciar su clase, la maestra de tercero de secundaria de la escuela pública que visité para la elaboración de este trabajo me presenta –a la vez que ensaya una interpretación sobre las razones de mi visita– y propone las pautas del ejercicio de composición de una narración:

[Él] ha venido a observar a ustedes los alumnos, cómo ustedes desarrollan su trabajo, si hay coherencia en lo que redactan, si usan bien las palabras como hemos hecho en ejercicios anteriores. [...] Yo les voy a dar palabras para que ustedes estas palabras lo coloquen en su redacción. Obviamente que van a poner más palabras como siempre, pero estas palabras tienen que ser ligadas a todas las que van a colocar, ¿ya?

En la indicación podemos encontrar tres aspectos relativos a las características internas del texto que se espera:

- i) Debe haber coherencia.
- ii) Las palabras deben usarse correctamente.
- iii) Las palabras deben vincularse entre sí.

Quiero acercarme al análisis y la interpretación de estas características *internas*, en el sentido de que se construyen con herramientas lingüísticas asentadas en la competencia de los escribientes y por ello determinan la forma lingüística de los productos, en su relación con algunos aspectos, *externos*, que residen fuera del texto y que se arraigan, más bien, dentro del campo de las creencias, valores y expectativas acerca de lo que es un texto escolar y el sentido que tiene escribir en la escuela.

2. HERRAMIENTAS QUE DIRIGEN AL ANÁLISIS

La mención de la maestra sobre la coherencia y la necesidad de que el texto esté ligado internamente nos lleva a preguntarnos, desde la lingüística del texto y el análisis del discurso, qué podemos entender por coherencia y por cohesión textuales. Empecemos por lo segundo.

Todo hablante/escribiente reconoce sin necesidad de hacer algún esfuerzo especial la diferencia entre una lista de frases que no guardan relación entre sí y un texto. En gran parte, es la cohesión lo que diferencia a una de otra. Lejos de ser una serie inconexa de frases, un texto supone la configuración de redes lingüísticas de conexiones internas que vinculan la sucesión lineal de frases que lo conforman. Esta red de conexiones constituye una propiedad fundamental del texto a la que distintos autores le han dado el nombre de cohesión. Para Cassany, se trata de “la propiedad del texto que conecta las diferentes frases entre sí”; la cohesión, así, ofrece “los mecanismos que tienen la función de asegurar la interpretación de cada frase en relación con las demás” (1989:

31). Por su parte, Renkema (1993: 35) señala “is the connection which results when the interpretation of a textual element is dependent on another element in the text”. Ambos autores tienen en mente las ideas de Halliday y Hasan, quienes se plantean la tarea de describir los recursos cohesivos que ofrece el inglés. Para estos últimos, “the concept of cohesion accounts for the essential semantic relations whereby any passage of speech or writing is enabled to function as a text.” (1976: 13). Entienden estas relaciones de significado, como lo recoge Renkema más arriba, en el sentido en que la cohesión ocurre cuando: “the interpretation of some element in the discourse is dependent on that of another. The one presupposes the other, in the sense that it cannot be effectively decoded except by recourse to it.” (1976: 4). Veamos un ejemplo tomado de estos mismos autores:

1. Lavar y pelar seis manzanas para cocinar, ponerlas en un recipiente resistente al calor².

La relación de cohesión se establece aquí a través de la referencia que hace el pronombre *las* a las *manzanas para cocinar*; el pronombre presupone al elemento anterior en tanto que su interpretación ocurre en virtud del vínculo que sostiene con su antecedente. Para Halliday y Hasan, la cohesión nos permite entender que estamos ante un todo que funciona apoyado en las relaciones entre sus partes y participa en la construcción de lo que estos autores llaman textura: la propiedad que distingue a todo texto como una unidad integrada a diferencia de las sucesiones de frases que no lo son. Y si la textura se constituye gracias a las relaciones de cohesión, estas últimas se pueden establecer porque la lengua ofrece potencialmente recursos sistemáticos para hacerlo, que se actualizan en el texto toda vez que la interpretación de un elemento dependa de la de otro.

² La traducción es mía; el original dice *Wash and core six cooking apples. Put them in a fireproof dish.* (Halliday y Hasan 1976: 2).

2.1 Principales tipos de cohesión

Halliday y Hasan (1976) clasifican los recursos cohesivos en cinco categorías, que menciono brevemente a continuación:

a) Referencia

Los términos referenciales tienen la propiedad de indicar que su interpretación está fuera de ellos mismos y alertan al lector u oyente de que deben buscarla en otro lugar. Por ejemplo:

2. María puso cervezas en la canasta del mercado.
 Las pagó con efectivo.

En (2) el pronombre *las* refiere a la frase nominal *cervezas*, y la flexión verbal *–ó* explicita la referencia elíptica a *María*. Si el elemento referido está dentro del texto mismo la referencia es endofórica. La endófora podrá ser anafórica cuando la dirección de la referencia se establezca hacia un elemento precedente (como en 2) o catafórica cuando esta remita a un elemento posterior en el texto. De otro lado, si el término referido está fuera del texto, en cuyo caso la relación no es cohesiva, la referencia es exofórica.

Martínez (2001) señala que en español la referencia puede ser personal (a través de pronombres personales, adjetivos y pronombres posesivos, y clíticos), elíptica (explícita en la terminación verbal que lleva las marcas de número y persona), demostrativa (por medio de pronombres demostrativos y algunos adverbios), relativa (expresada por los pronombres relativos) y comparativa (con el recurso a estructuras comparativas: *X es similar –o distinto de– Y*)³.

³ Para más detalles, y fundamentalmente para ejemplos de cada caso, remito a la autora recién citada.

b) Sustitución y Elisión

Se trata sencillamente del reemplazo de un elemento del texto por otro. Esencialmente la sustitución consiste en el mismo proceso que la elisión, en la medida en que esta última puede entenderse como una sustitución por cero. Por ejemplo:

3. Esos pastelitos están viejos. Coge de los frescos⁴.

En el ejemplo, *pastelitos* está elidido en la segunda oración: *Coge de los Ø frescos*. Nos encontramos ante una relación de sustitución cuando el sustituto no tiene la misma referencia externa que el término sustituido sino que, más bien, indica una especificación diferenciadora: nótese que *los frescos* no señala externamente a los mismos pastelitos de la primera oración. Martínez señala para el español las mismas tres categorías que Halliday y Hasan para el inglés: la sustitución y elisión nominales, verbales y oracionales⁵.

Cabe hacer algunas aclaraciones con respecto a la distinción entre las relaciones de sustitución y elisión, y de las de referencia. Primero, de manera general, dicen Halliday y Hasan que la clasificación de los tipos de cohesión no busca establecer un conjunto rígido de categorías siempre excluyentes entre sí. Muchos tipos de cohesión se encuentran en las fronteras entre dos categorías y pueden ser interpretados tanto en un sentido como en el otro. En particular, por lo que respecta a la sustitución y la referencia, la segunda es de carácter semántico:

4. Andrés es el menor; él tiene ocho años.

En (4) la referencia depende del hecho de que “the meaning of the reference item *he* is some person (male), other

⁴ El ejemplo es de Halliday y Hasan (1976: 92). Sigo la traducción de Martínez (2001).

⁵ Ver Martínez, op.cit.

than the speaker or addressee, who can be identified by recourse to the environment" (Halliday y Hasan 1976: 89). Es decir que los pronombres son, por su propia naturaleza semántica, indicadores de otra cosa, de allí que la relación de referencia que establecen con su antecedente sea, pues, semántica. Las relaciones de sustitución, por otro lado, son de carácter gramatical, en el sentido de que están estructuralmente determinadas. Retomo el ejemplo (3) aquí como (5):

5. Esos pastelitos están viejos. Coge de los frescos.

Aquí *de los frescos* no refiere a *pastelitos*, sino que lo sustituye gracias a que la frase nominal *los frescos* presenta un núcleo elidido que coincide con otro núcleo previamente mencionado. Dado que el núcleo elidido se recupera en la oración previa, digamos pues que *pastelitos* se recupera estructuralmente –y no semánticamente como en la referencia, en vista de que la frase nominal reclama su elemento central.

c) Conjunción

Se trata de una relación indicada a través de marcadores formales que vinculan lo que se va decir con aquello que ya se dijo. Puede clasificarse estas relaciones en cuatro tipos: aditivas, adversativas, causales y temporales. Brown y Yule (1993) destacan, sin embargo, que los marcadores formales no tienen necesariamente un valor unívoco previo a su aparición en el texto. A este respecto, la conjunción y constituye el ejemplo más claro (y recurrido): puede tomar valores adversativos, causales o temporales. De otro lado, que no aparezca el marcador formal no supone que estas relaciones no se puedan establecer en el texto, ya que la relación semántica subyacente podría portar el poder cohesivo: "This may be matter of the content of the propositions, how they are related to each other as phenomena." Halliday y Hasan (1976: 13). Por lo general, los marcadores formales son conjunciones, pero pueden ser también adverbios, locuciones o incluso determinadas frases.

Algunos autores llaman a estos marcadores formales conectores textuales o marcadores textuales⁶.

d) Cohesión léxica

Como su nombre lo anuncia, es una relación léxica entre palabras. Consiste en la repetición de una palabra o frase, o en la selección de dos que guardan alguna relación (sinonimia, hiponimia, metonimia o antonimia) entre sí. Por ejemplo, en (6), *ser mitológico* es una expresión sinónima de *Minotauro*:

6. El Minotauro es un híbrido confuso entre ser humano y toro. El ser mitológico es el fruto de los amores furtivos entre Pasifae y el toro del rey Minos.

2.2 *La textura oral y la textura escrita*

Hemos hecho un rápido recorrido por los principales recursos cohesivos que ofrece el español. Hay que recalcar, sin embargo, que, aunque la cohesión sea una propiedad de los textos, eso no supone ni que aquello que estamos dispuestos a llamar *texto* sea plenamente cohesivo ni que la ausencia de cohesión descalifique una sucesión de frases como candidata a ser un texto. Y es que los textos son tales no solo en relación consigo mismos i.e. en virtud de sus vínculos internos, sino que lo son también, y en mayor medida, gracias a las relaciones que guardan con el espacio comunicativo en que funcionan. Este conjunto de relaciones entre el entorno comunicativo y el texto constituyen su textura, la propiedad fundamental que asegura que los textos sean textos⁷.

⁶ Como ocurre en los manuales de redacción de Cassany (1993), y de Gatti y Wiese (2003). Véanse también para un inventario y clasificación de los marcadores más comunes en español.

⁷ "The concept of texture is entirely appropriate to express the property of being a text. A text has texture and this is what distinguishes it from

Ahora bien, si la textura se conforma por medio de los vínculos entre los textos y sus contextos, para precisar la cara lingüística de esta relación, Halliday y Hasan acuñan el término *registro*, que entienden como el conjunto de características lingüísticas asociadas con configuraciones situacionales. A manera de ejemplo, y a propósito de contextos enunciativos orales o escritos, un trabajo de Blanche-Benveniste (1998) sobre los textos explicativos destaca cómo las explicaciones orales suelen presentar una sintaxis segmentada, que recurre a la repetición léxica como estrategia cohesiva, mientras que las explicaciones escritas suelen apelar a recursos sintácticos integrativos como la subordinación. Esto creo que puede explicarse, además de en relación con la competencia de los usuarios, atendiendo a determinados aspectos de la configuración situacional en la que se enmarcan los textos. Es de esta idea Wulf Oesterreicher (1996, 1997), quien, junto con Peter Koch, caracteriza los espacios comunicativos en función de su grado de *inmediatez / distancia comunicativas*, a través de un conjunto abierto de diez parámetros escalares que determinan aspectos de la forma y el contenido de los textos:

- i) el grado de privacidad o el carácter público del discurso,
- ii) el grado de intimidad de los interlocutores,
- iii) el grado de emotividad y participación emocional de los interlocutores respecto de los objetos del discurso o del alocutor,
- iv) el grado de inserción de la enunciación en el contexto situacional y de actuación,
- v) el tipo de referencia en función de la cercanía o distancia de los objetos mencionados,
- vi) la posición local y temporal de los interlocutores,

something that is not a text. It derives this texture from the fact that it functions as a unity with respect to its environment". (Halliday y Hasan 1976: 2)

- vii) el grado de cooperación a través de preguntas correcciones o movimientos corporales,
- viii) el grado de dialoguicidad que se manifiesta en la distribución de los turnos,
- ix) el grado de espontaneidad de la comunicación y
- x) el grado de fijación del tema.

Así, lo oral y lo escrito responden a las características situacionales propias de la *inmediatez* y *distancia comunicativas*, respectivamente. El carácter oral o escrito de un texto no dependerá, pues, de su realización fónica o gráfica sino de condiciones externas, relativas al espacio comunicativo, y de la incidencia de estas en las estrategias verbales que permiten concebir el discurso. De este modo, son características externas del discurso oral, entre otras, “privacidad”, “familiaridad”, “fuerte participación emocional”, “vinculación con la situación”, “poca distancia entre el hablante, las personas y los objetos designados”, mientras que la *distancia comunicativa* reúne, por ejemplo, los valores “público”, “desconocimiento entre los interlocutores”, “ninguna participación emocional”, “abstracción de la situación”, “máxima distancia entre el hablante y lo referido”, “distancia física”.

Vistas así las cosas, podemos comprender los rasgos internos de los discursos en su relación con situaciones inmediatas o distantes. Así, por ejemplo, en la *inmediatez*, la verbalización reducida y económica se apoya en el uso abundante de los contextos compartidos por los interlocutores y la falta de planificación discursiva que produce saltos, vacilaciones y redundancias responde a la emocionalidad y espontaneidad de las condiciones comunicativas. Por otro lado, la densidad informativa, el alto grado de elaboración y el carácter definitivo de lo escrito responden, además de a una determinada configuración de los parámetros comunicativos, a la necesidad de suplir los contextos ausentes⁸. Solo en la

⁸ Oesterreicher (1997: 91ss) distingue cuatro contextos: *el contexto de la situación*, que incluye lo presente en la situación comunicativa; *el contexto*

inmediatez comunicativa se utilizan todos los contextos comunicativos, mientras que en la distancia se suprimen el situativo, el paralingüístico, el no lingüístico y el cognoscitivo individual; de allí que lo escrito exija suplir los contextos ausentes por medio de la elaboración particular del contexto lingüístico (Oesterreicher 1997)⁹.

Creo que es importante habernos detenido en las diferencias entre la textura oral y la textura escrita, particularmente en la relación que guardan estas con los contextos en que funcionan, más aún si no pocos de los problemas por analizar se deben, justamente, a las dificultades que enfrentan los escolares para desenvolverse con solidez en los contextos escritos.

Ahora bien, pasando a otro tema, vimos más arriba que la coherencia textual era uno de los requisitos que los escribientes escolares debían asegurar para sus narraciones. Presento en lo que sigue algunas ideas sobre la coherencia en los textos.

2.3 *Coherencia textual*

2.3.1 *La coherencia como principio interpretativo general*

Para Charolles (1983) la coherencia es un principio interpretativo general de las acciones humanas. Interpretamos como coherentes las acciones que presenciarnos, porque asumimos que las personas que las realizan piensan de una

cognoscitivo, que incluye la experiencia individual y sociocultural de los interlocutores; el contexto discursivo, conformado por las expresiones verbales; y *otros contextos*, que recogen el contexto comunicativo paralingüístico (los fenómenos prodósicos), y el contexto comunicativo no lingüístico (mímica, miradas, gestos, etc).

⁹ Una idea similar señala Coseriu (1956): que la lengua escrita debe crear los contextos ausentes a través del contexto verbal.

manera que las previene de hacer cosas incoherentes. De esta manera, los seres humanos les atribuimos coherencia a las acciones ajenas porque las suponemos como parte de una secuencia de acciones particulares que se integran, guiadas por alguna intención, en un todo.

Este principio de coherencia se aplica al discurso en tanto que este constituye una serie de actos de enunciación, aunque señala Charolles que la coherencia no es un problema exclusivamente lingüístico sino que se engarza, desde una perspectiva más general, con la manera cómo interpretamos el mundo. Algo parecido sostiene de Beaugrande cuando dice que “la cuestión de cómo sabe la gente lo que sucede en un texto es un caso particular de cómo sabe la gente lo que sucede en el mundo”¹⁰. Digamos, por ejemplo, que le decimos a alguien que prendimos y apagamos, quince veces en cuarenta segundos, la luz de la sala de nuestra casa, mientras golpeábamos ruidosamente una llave contra la ventana de esta habitación desde la que se ve la calle. Esperamos que nuestro interlocutor comprenda que hemos realizado tal secuencia de acciones y que el conjunto de sonidos proferidos las describen. Si el destinatario comprende ambas cosas, pero no encuentra la intención que vincula estas acciones realizadas y descritas en el discurso, nos podemos preguntar, con Charolles, si es nuestro discurso o nuestro comportamiento lo que será percibido como incoherente¹¹. Solo si el interlocutor rescata determinada información fuera del texto (hay alguien fuera de la casa a quien se busca llamar la atención, por ejemplo) las acciones descritas serán entendidas como una secuencia integrada, y no peligrará la coherencia del discurso. En este sentido, la coherencia se puede entender, entonces, como “the connection which is brought about by something

¹⁰ Citado por Brown y Yule (1993: 288).

¹¹ La pregunta no se restringe a discursos que sean descriptivos de una serie de acciones; puede extenderse también a discursos que refieran a ideas, sentimientos u otras realidades en general.

outside the text. This 'something' is usually knowledge which a listener or reader is assumed to possess." (Renkema 1993: 35).

Preguntémonos ahora, desde la lingüística del texto de Van Dijk, cuál es el procedimiento por el que se construye la coherencia. Bastará por ahora con señalar que el emisor prepara el discurso para el receptor (para la idea que tiene sobre él) procurando otorgarle las indicaciones necesarias para que construya la coherencia. Ningún texto es coherente o incoherente en sí mismo; al final de cuentas la tarea depende del receptor y de su habilidad para interpretar las indicaciones presentes en el discurso.

2.3.2 *Las macroestructuras*

Sostiene Van Dijk (1980) que para que una secuencia sea coherente no basta con que se conecte linealmente, sino que también debe haber conexión en un nivel global. Ofrece este ejemplo:

7. Juan llamó a la mesera y pidió una cerveza.

Para este autor, la conexión lineal se expresa en (7) por el hecho de que la primera proposición es condición de la segunda, y porque el verbo de la segunda proposición tiene por sujeto a *Juan*, el mismo de la primera. Van Dijk llama coherencia local a este tipo de conexión, que como podemos ver se asemeja en algún sentido a lo que Halliday y Hasan entienden por cohesión. Pero el discurso será coherente solo si "es coherente también en un nivel más global, esta coherencia global se da en cuanto se pueda asignar un tema o asunto al discurso [...] sólo si nos es posible construir una macroestructura para el discurso." (Van Dijk 1980: 45). Las macroestructuras semánticas son el conjunto de proposiciones, llamadas macroproposiciones, que conforman la estructura semántica global del texto y con ello definen su tema o asunto.

Estas se generan sobre la base de las proposiciones expresadas en el texto, conjuntamente con el conocimiento del previo del mundo, organizado en marcos de conocimiento almacenados en la memoria (Van Dijk 1978). Generalmente, las macroproposiciones no están expresas en el discurso, aunque pueden estarlo a manera de oraciones temáticas que guían la interpretación, como en los títulos de las noticias periodísticas, por ejemplo. Si regresamos a (7), el tema o asunto del ejemplo puede ser algo así como *Juan está (bebiendo/ comiendo) en un restaurante*, y su asignación dependerá, pues, de que el intérprete construya la macroestructura apoyado en su marco de conocimientos acerca del mundo.

Las macroestructuras se construyen por medio de macrorreglas, llamadas así porque generan las (macro) proposiciones que constituyen la macroestructura. Las macrorreglas resultan ser organizadoras del discurso en la medida en que, una vez generadas las macroproposiciones, un fragmento discursivo cobra unidad y se convierte en distinto de otros fragmentos porque las proposiciones de base están ahora agrupadas por la compartición de un tema común. Las macrorreglas son tres:

- i) la supresión de las proposiciones innecesarias para la interpretación de las proposiciones siguientes,
- ii) la generalización a través una proposición que pueda englobar otras proposiciones a las que sustituye, y
- iii) la construcción de una proposición que sustituya otras proposiciones cuyo contenido pueda ser denotado por la proposición sustituyente.

Por ejemplo:

- 8. Fui al aeropuerto y compré un pasaje. Subí al avión que partió a las 3pm.

Si aplicamos la regla (iii) podemos construir la macroproposición *Tomé un avión*. El viaje en avión no está expreso en la secuencia, pero lo expresado por las proposiciones permite deducir la macroproposición en función de lo que sabemos acerca del mundo. El texto (8) resulta coherente, entonces, en la medida en que resulta posible que le asignemos un tema global que se deriva de las proposiciones que lo conforman.

2.3.3. Las superestructuras

Sin embargo, los textos no solo tienen una estructura semántica global sino también una estructura esquemática global, llamada superestructura (Van Dijk 1978). Se trata de los esquemas generales que caracterizan un tipo de texto. Constituyen la forma global de un discurso, que define tanto su ordenación como un todo como las relaciones entre sus respectivos fragmentos. Por ejemplo, la superestructura de la narración de tipo cotidiano sería, según Van Dijk, la siguiente:



Cuadro 1

Este esquema corresponde a lo que Van Dijk llama la 'narración natural', propia de contextos orales de la comunica-

ción cotidiana en que se narra algo y distinta de narraciones de contextos literarios como lo podrían ser una novela o un cuento. Pragmáticamente, supone que el hablante solo narrará aquellas cosas que de un modo u otro puedan resultar interesantes. Desde luego, esta determinación resulta relativa a los contextos y a las situaciones; quiere decir, por ejemplo que no es esperable que nos encontremos ante una narración sobre ‘cortarse las uñas’ o ‘el cepillado de dientes’, a menos que haya algo en lo narrado que se desvíe de la norma de lo esperable y, en este sentido, merezca la pena ser contado. Este criterio de relevancia narrativa nos lleva a la primera de las categorías del cuadro 1: la complicación, cuya función consiste en expresar una complicación en una serie de acciones. Las personas implicadas en lo que acontece en la narración reaccionarán de alguna manera para diluir la complicación. Esta es la resolución (positiva o negativa) del hecho narrado. Conjuntamente, complicación y resolución conforman el suceso, cuyas circunstancias espacio-temporales dibujan el marco. Este último, junto con el suceso, conforma el episodio. Dentro de un marco pueden ocurrir varios sucesos, y también puede haber varios episodios con marcos distintos. La serie posible de episodios es llamada trama. Las categorías narrativas hasta aquí mencionadas son la parte más importante de la narración. Sin embargo, en las narraciones cotidianas pueden aparecer también otras más: la evaluación (el narrador expresa su opinión o valoración), que en sí no pertenece a la trama y conforma junto con ella lo que Van Dijk llama, técnicamente, historia; y la moraleja, que funciona a manera de conclusión de valor práctico, es decir, expresa qué habría que hacer en alguna situación como la narrada.

Las superestructuras tienen un carácter convencional. Si las consideramos como esquema de producción el emisor sabe, por ejemplo, “ahora contaré un cuento”; como esquema de interpretación, generan expectativas con respecto a la aparición de forma determinada. Cabe aclarar que son esquemas abstractos que por sí solos no nos dicen nada acerca del contenido; cuando las categorías superestructurales tengan

algún contenido, su conjunto será, por ejemplo, un cuento o una noticia periodística. Los contenidos de cada categoría emergen del conjunto de proposiciones que haya en ellas a través de las macrorreglas descritas más arriba. Por ello, “las categorías deben verse como funciones específicas asignadas a las respectivas macroproposiciones de un texto” (Van Dijk 1978: 69), es decir, que la superestructura impone ciertas pautas al contenido del texto. De este modo, “una superestructura es un tipo de forma de texto, cuyo objeto, el tema, es decir, la macroestructura es el contenido del texto.” (Van Dijk 1978: 142).

La opinión de Cassany sintetiza y expresa con claridad cómo las macroestructuras y las superestructuras participan en la conformación de coherencia textual. Digamos con Cassany (1989: 30), entonces, que la coherencia “es la propiedad del texto que selecciona la información (relevante/irrelevante) y organiza la estructura comunicativa de una manera determinada”. De modo que tanto las macroestructuras semánticas (si nos concentramos en la primera proposición de la cita) como las superestructuras (si nos fijamos en la segunda proposición) resultan ser nociones útiles para comprender la coherencia en el texto.

3. LOS TEXTOS NARRATIVOS EN EL AULA

Guiados por las indicaciones de la profesora, los alumnos de tercero de secundaria de la escuela pública visitada escribieron narraciones. El corpus por analizar consta de cinco textos¹² elaborados en dos sesiones de clases dirigidas por la

¹² Algunos de ellos copiados desde el papel en que fueron escritos (textos 1 y 5). En estos dos casos conservo la puntuación del original y corrijo la ortografía. El resto (textos 2, 3 y 4) han sido transcritos desde la grabación magnetofónica de su lectura en clases; por ello, no tienen puntuación.

misma maestra. Me concentro, en este punto, en la coherencia y la cohesión textuales en relación con el espacio comunicativo en que el texto se elabora y funciona, fundamentalmente en relación con las pautas que dirigen la tarea, y la valoración y comentario que los productos reciben en el aula, pero antes de pasar al análisis quiero hacer algunas precisiones.

Con respecto a la cohesión, atenderemos a las conexiones léxicas y gramaticales que aseguran la integración interna del texto. Por lo que toca a la coherencia, hay que reiterar que, desde una perspectiva comunicativa –que es al final la que cuenta–, ningún texto es coherente o incoherente en sí mismo. Atribuirle coherencia o ausencia de ella a un texto depende de lo que el intérprete haga en la situación comunicativa, de cómo, desde las indicaciones lingüísticas que aparecen en el texto, construye las inferencias necesarias que le permitan conectar la información textual con el mundo. Sin embargo, esas indicaciones lingüísticas pueden ser analizadas con el objetivo de examinar si el texto ofrece los elementos visibles suficientes para ser considerado como coherente o no. Para ello recurrimos a las macroestructuras y las superestructuras, aunque hay que decir también que la cohesión no es ajena a este asunto. Las macroestructuras las entiendo como una manera de explicar cómo el intérprete construye la estructura semántica interna del texto, entendida esta como un conjunto de inferencias necesarias para hacer al texto coherente. Bastará con examinar si el contexto discursivo¹³ es lo suficientemente informativo como para “llenar” semánticamente la superestructura.

Los alumnos debían escribir narraciones utilizando un conjunto de palabras dictadas por la maestra¹⁴, que leía en voz alta y al azar términos escogidos del diccionario¹⁵.

¹³ Ver nota 8.

¹⁴ Ver las indicaciones de la tarea en el punto 1.

¹⁵ Las palabras fueron *intención, pesadilla, ramillete, turba, vapor, volante, catástrofe, gaviota, estadía, donativo, comunidad, cementerio, caducar*,

Concluida la tarea de escritura, algunos alumnos leyeron sus textos. Empezaremos por el primero de los textos leídos en el aula, que fue, también, el más celebrado por la profesora.

TEXTO 1

Título: **Vacaciones en Brasil**

Cambio de párrafo en 06 y 17.

- 01 Yo era una persona muy importante para nuestra
sociedad
02 pero para mí eso era una **pesadilla** ya que los medios
de comunicación me
03 perseguían y me acosaban los ladrones para **secuestrarme**,
no les faltaba tiempo,
04 aunque a veces me gustaba el trato de la gente, los
regalos y los **ramilletes** de
05 rosas que me regalaban.
06 Un día me fui de viaje al país de Brasil y mi **estadía**
fue maravillosa, pude ir al
07 mar sin ocasionar una **catástrofe** en las **comunidades**,
los amigos de ese país me
08 pusieron un **apelativo** que casi nunca me gustó porque
parecía nombre para
09 pabellón de **cementerio**. Cierta día quise ir a la playa
de nuevo y caminando por
10 la orilla del mar vi una bandada de **gaviotas**, seguí
caminando y vi unas aguas
11 calientes que hasta salía **vapor**, pero ya era tarde y
tuve que regresar al hotel, vi
12 una **turba** de gente con **intención** de reclamar sus
aumentos de sueldo y tuve que

apelativo, metiche, milanese, rehuir, secuestrar y verosímil. En los textos, las resalto con negrita.

- 13 **rehuir** de ese lugar diciendo a los policías algo
14 **verosímil**. En el suelo del hotel vi
15 un **volante** y lo recogí, como el dueño de hotel rara vez
16 tan **metiche** me explicó
17 que era una Teletón al día siguiente me levanté y asistí
18 **puntual** al evento a dar mi
19 **donación** y me quedé observando el espectáculo.
20 En la tarde fui a comer una **milanesa** y en la noche
tomé mi avión para regresar a
Perú y
cuando llegué me di con la sorpresa que mi fama ya
había acabado. Y
podía volver a ser una persona común y corriente.

En cuanto a la superestructura del texto¹⁶, (01) constituye la orientación, (02) y (03) conforman la complicación, (04) y (05) pueden ser considerados como una evaluación y (19-20) expresan la solución. El fragmento comprendido entre (06) y (18) es el que merece mayor atención. Allí se narra una serie de eventos que transcurren durante los días del viaje a Brasil, pero no llega a conformarse propiamente una trama (en el sentido de Van Dijk), es decir, que el fragmento no constituye una serie de episodios provistos de una complicación relevante

¹⁶ Para examinar este asunto, me valdré de las categorías narrativas propuestas en 1967 por Labov y Waletzky (Renkema 1993) y de las que propone Van Dijk (ver cuadro 1). Si bien en ambos casos se trata de esquemas propios de narraciones cotidianas orales, como se verá, la disposición de las partes de las narraciones recogidas responde sin mayores problemas a las estructuras como las que proponen los autores mencionados. Para Labov y Waletzky, las narraciones están constituidas por cinco categorías estructurales: la ORIENTACIÓN (aparece aquí información sobre los personajes, el lugar, el tiempo y la situación), la COMPLICACIÓN (la parte central de la narración, que expresa el nudo de lo narrado), la EVALUACIÓN (expresa una valoración ante lo narrado y puede coincidir con la solución), la SOLUCIÓN (que sigue a la evaluación o puede coincidir con ella; su función es diluir la complicación), y la CODA (cuando aparece, el narrador regresa al inicio de lo narrado para terminar la historia). (Renkema 1993: 121ss).

para la complicación central de (02-03). Examinando este fragmento, nos encontramos con que los eventos están integrados por relaciones de cohesión expresadas por marcadores textuales temporales¹⁷ —*un día* (06), *cierto día* (09), *en el suelo del hotel* (13), *al día siguiente* (15), *en la tarde* (17) y *en la noche* (17)— y porque el sujeto de los eventos principales, que está elidido, es siempre la primera persona del narrador. Nótese también la repetición de *vi* en (10), dos veces, (11) y (13). Veamos el fragmento con más detalle:

- i) *Un día* (06). El narrador va al mar. La inclusión del comentario sobre el *apelativo* que parece *nombre para pabellón de cementerio* resulta claramente irrelevante.
- ii) *Cierto día* (09). El narrador va a la playa. Caminando ve gaviotas y aguas calientes de las que sale vapor. Podemos suponer que la narración del evento *ir a la playa* responde la posibilidad de integrar *gaviotas* (10) y *vapor* (11) al texto: *gaviotas* sostiene un vínculo de cohesión léxica con *playa*, y *vapor* con *agua* que en última instancia hace cohesión con *mar* y *playa*. Después, el narrador debe regresar al hotel. El retorno al hotel abre un espacio para crear el incidente con la turba y la necesidad de “*rehuir*” del lugar diciendo algo *verosímil*.
- iii) *En el suelo del hotel* (13). El narrador encuentra un volante; este incidente permite incorporar al dueño del hotel *metiche*, cuya explicación *que era una Teletón* (15) mantiene una relación cohesiva a través del relativo *que* con *volante*.
- iv) *Al día siguiente* (15). La especificación de la cláusula relativa (15) *que era una Teletón*, además

¹⁷ Salvo la frase *en el suelo del hotel* (13), que especifica un traslado espacial (aunque por eso también temporal).

de revelar lo anunciado en el volante, permite incorporar un evento al que se puede asistir *puntual*.

- v) *En la tarde* (17). El narrador come una *milanesa*, lo que constituye junto con el comentario del *apelativo* lo más irrelevante de la secuencia (06-18).
- vi) *En la noche* (17). El narrador toma su avión para regresar a Perú.

Me parece que se puede ver cómo la manera en que se tejen los sucesos narrados responde a la necesidad de utilizar las palabras encomendadas en la tarea. Sin embargo, me parece también que el fragmento (06-18) busca ser relevante para la historia en la medida en que se señala en (06-07) *mi estadía fue maravillosa, pude ir al mar sin ocasionar una catástrofe en las comunidades*, lo cual, a pesar de que ofrece un problema en el uso de los términos *catástrofe* y *comunidades* (nótese nuevamente que corresponden a la lista de palabras que se debe emplear), puede entenderse como un anticipo de la dilución de la complicación que aparece en (19-20). Lo dicho en (06-07) justifica la enumeración de eventos que ocurre hasta (18) como la serie de acontecimientos que acontece en un viaje tranquilo en que el narrador no era acosado. Si juzgamos, entonces, el fragmento (06-18) como un todo es posible suponer que, a pesar de las inconsistencias de cada uno de los eventos que lo conforman, constituye un esfuerzo por decir cosas que vengan al caso para la historia que se está contando. Esto más aún si consideramos que el título *Vacaciones en Brasil* integra los acontecimientos ocurridos durante el viaje. De todos modos, el texto difícilmente llega ser coherente, dada la gran cantidad de inconsistencias temáticas que contiene; las más saltantes son las ya mencionadas: en (08-09) el comentario sobre el *apelativo* y en (17-18) la mención de *comer una milanesa* antes de tomar el avión. Una vez que el alumno termina la lectura del relato, la maestra interviene:

P: *Todo fue un sueño.*

A: *Sí.*

P: *Si lo hacemos realidad, todos tus compañeros te acosarían. Está bonita, ah. Ha estado bonita tu creación, ah. Fuera de lo común. Está muy bonita. Te felicito.*

A: *Gracias.*

P: *Sale humo de tus orejitas. Muy bien. Muy bien, [A¹⁸]. Muy bien. Y has utilizado todas las palabras, ah. Sí hay coherencia. Se entiende.*

Entiendo que la mención a lo fuera de lo común nos indica que las incoherencias no son ajenas al oído de la profesora. Quizás su desentendimiento del relato, expreso cuando dice *Todo fue un sueño* —y que el alumno deja pasar por alto—, se deba a esto. Si al final el trabajo es calificado como coherente, eso se debe a que la coherencia, a juzgar por el comentario en relación con el texto, se entiende como el uso adecuado de las palabras encomendadas de manera que estas puedan ser mínimamente entendidas, más como unidades a las que se les puede asignar algún referente que como elementos que participan de la construcción semántica de un evento que se integra con otros en el texto. Visto desde esta perspectiva, el texto es coherente, ya que los eventos *me comí una milanesa* o *me pusieron un apelativo* funcionan si se les considera aisladamente y permiten integrar una posibilidad designativa de los términos asignados. Sin embargo, la idea de coherencia que se maneja en el aula requiere de mayores explicaciones que irán apareciendo en la medida en que examinemos más textos.

El texto que sigue corresponde a un alumno que tiene más recursos verbales para contar una historia que el resto de sus compañeros.

¹⁸ Los nombres de los alumnos aparecen con una inicial que coincide con la que presenta su turno de habla. P es la maestra. Esta indicación vale para todas las transcripciones siguientes.

TEXTO 2

Título: Sin título

- 01 llegó el día cuando José fue con su papá al bosque
02 y vio a las **gaviotas** que volaban rumbo al **cementerio**
03 se preguntaba por qué las gaviotas iban al **cementerio**
y luego se respondió
04 seguramente iban a visitar a los muertos
05 en la noche José tuvo una **pesadilla** que algo **catástrofe**
iba a pasar se levantó
06 llorando y fue y contó a su padre lo que había visto en
su sueño y su padre le dijo
07 que no se asustara que solo era un sueño
08 pero José se quedó asustado
09 al siguiente día llamaron por teléfono y le avisaron a
su padre que había habido
10 un **secuestro** en su casa entonces su padre y José
regresaron a su **comunidad** y
11 vieron fuera de su casa una **turba** de gente **metiche**
todo fue muy **verosímil**
12 los vecinos se compadecieron y le llevaban **donativos**

Lo central de la historia es el anuncio de que algo va a ocurrir. La mención de las gaviotas que visitan a los muertos y la pesadilla posterior constituyen un anticipo de que lo que viene no será favorable. Ese es el nudo y por eso allí está la complicación. La orientación está conformada por (01): José y su papá van al bosque. La estructura sintáctica *llegó el día cuando x* (nótese que el núcleo del sujeto es *día* y que el verbo está antepuesto) nos denuncia que la llegada del hecho *x* era esperada o hasta necesaria, y nos prepara para el nudo. La cohesión de (01-02) está garantizada por la conjunción y que coordina las dos proposiciones y porque el sujeto elidido de *vio* (02) es el mismo que el de la subordinada previa, *José*. La secuencia (02-04) es la primera parte de la complicación que funciona como una bisagra para presentar la pesadilla (05-07) que cierra la complicación. Desde (03) hasta (07) la cohesión

está dada principalmente porque el sujeto de los verbos principales es *José*, salvo en la última proposición. El tránsito entre lo que he llamado primera parte de la complicación (02-04) y la segunda (05-07) está marcado con la conexión *en la noche* (05). La expresión *algo catástrofe* (05) responde quizás a que la palabra fue dada por la tarea como sustantivo y no como adjetivo. Nótese en (06) que *lo que había visto* no se hace explícito, lo que, juzgado a la luz de cómo se viene construyendo el anuncio que articula el relato, colabora a conformar la complicación. La evaluación aparece en (08) presentada con la conjunción adversativa *pero*. La oposición que expresa esta conjunción acentúa la relevancia de la pesadilla en la historia: la pesadilla es importante porque Pedro sigue asustado a pesar de la indicación del padre. La secuencia (09-12) es la solución, que se incorpora al relato a través de la conexión *al siguiente día*. Al igual que el resto del texto este fragmento es cohesivo, aunque no llega a ser del todo coherente. Esto último, principalmente, porque *un secuestro en su casa* (10) no llega a ser claramente pertinente como dilución para una complicación que sugiere la idea de muerte (la imagen del cementerio) y menciona una catástrofe. La mención de los *donativos* (12) y la expresión evaluativa *todo fue muy verosímil* no vienen al caso. Nótese, como una cuestión de otro orden, que *metiche* genera un desajuste porque es un término que pertenece a un registro distinto del empleado en el texto. Resulta claro que la incoherencia del texto emerge al final que es justamente cuando la cantidad de las palabras de la lista es mayor; más arriba, salvo la objeción que se le puede hacer a la posibilidad de imaginar un lugar que reúna un bosque con gaviotas, el texto funcionaba sin problemas.

En los dos textos comentados hasta aquí, destaca un intento por contar una historia, que está manifiesto principalmente en que los contenidos narrados procuran construir una complicación y resolverla. Sin embargo, la tarea que hay que cumplir ocasiona que la escritura del relato se vuelva una labor muy difícil, ya que coloca a los alumnos ante la necesidad de imaginar marcos de conocimiento (también

llamados *frames*¹⁹) en que se puedan integrar contenidos semánticos muy dispares entre sí, como lo son los movilizados por los significados de una lista de palabras elegidas al azar. Y las consecuencias de la dificultad de esta labor son justamente las que asoman cuando el texto incorpora elementos irrelevantes –como la irrupción en el texto 2 de un *secuestro* y unos *donativos*– para lo que se viene narrando e incurre por ello en incoherencias.

El siguiente es un texto que, aunque inconcluso, resulta ilustrativo de otras dificultades que se presentaron para componer la narración.

TEXTO 3²⁰

Título: Sin título

- 01 esta historia es de una familia formada por padres
hijos e hijas
02 una de sus hijas la menor llamada Fabiola le habían
regalado un **globo** cuando fue
03 de compras al supermercado ya en casa estaba jugando
y en eso se le reventó
04 se había asustado mucho por eso
05 y en eso vino su abuelo llamado Carlos
06 un señor muy **longeno** [sic] y se la llevó a pasear
07 y en eso entró su hijo Luis que estaba **deprimido**
porque lo había dejado su

¹⁹ Siguiendo a Van Dijk (1978) se trata de los marcos cognitivos, convencionalmente constituidos, que organizan nuestro conocimiento del mundo, de las situaciones y de los acontecimientos esperables. Resultan, como puede entenderse, fundamentales para la construcción de las macroestructuras.

²⁰ Este texto corresponde a otra aula. Esta vez las palabras fueron *piélago*, *globo*, *longevo*, *páramo*, *abrumar*, *cieno*, *torva*, *inexorable*, *agradar*, *conspiración*, *examen*, *deprimido*, *cómplice*, *autónomo*, *raíz* y *trémulo*.

- 08 enamorada y a la vez muy preocupado porque al día
siguiente le tocaba un
09 **examen** muy estricto
10 luego su madre subió a ver a su otro hijo que había sido
cómplice a un **asalto** a
11 uno de sus amigos
12 pero luego de dos días conoció a una amiga que le
comenzó a **agradar** mucho y
13 estuvieron [inaudible: agrega unas pocas palabras más
y concluye la lectura]

La estructura del relato consta de cuatro partes. La primera oración (01) ofrece la orientación. Desde (02) hasta (13) se narra tres episodios, (02-06), (07-09) y (10-13), cuya conexión temática, dada por la orientación en (01), es bastante endeble. El texto no presenta una complicación que justifique que la historia sea contada, y en este sentido no llega a ser propiamente una narración. El primer episodio se estructura con una complicación en (03), una evaluación (04) y la solución en (05-06). La cohesión está garantizada por las conexiones que establecen los marcadores *ya en casa*, de valor temporal (03); y *en eso*, que aparece tanto en (03) como en (05) con función ilativa; la conjunción y (06); y por el conector causal *por eso* (04), que vincula *se le reventó* con su consecuencia *se había asustado mucho*. Asimismo, nótese que el pronombre *le* de (02) refiere a *una de sus hijas*, aunque la frase no presenta la preposición *a*, que podríamos esperar en el ámbito escrito. Si interpretamos este hecho junto con el uso de *y en eso*, forma esperable en la oralidad, nos podemos ir haciendo una idea de la poca familiaridad del alumno²¹ con el ámbito escrito. El segundo episodio (07-09) hace cohesión con el previo

²¹ Hay indicios de que el escribiente se coloca, por momentos al menos, en una situación que juzga propia de la distancia, pero de la que no se logra apropiarse. El texto presenta algunas formas que suelen aparecer en la distancia comunicativa. En el nivel léxico: *padres* (en vez de *mamá, papá, papás* que son los términos que presumiblemente usa habitualmente un escolar de 14 ó 15 años). En el nivel sintáctico, en (02) la frase *la menor llamada Fabiola* y en (05) *su abuelo llamado Carlos*.

por medio del marcador textual *y en eso*. Nótese que en (07) no sabemos a qué lugar entra Luis²² (el verbo de movimiento *entrar* exige una especificación de lugar). Ambos son indicios de los problemas que tiene el escritor para crear adecuadamente el contexto discursivo. Por lo demás, los dos conectores lógicos causales aparecen cumpliendo adecuadamente su función, aunque resulta extraño el uso de *estricto* en (09). Es probable que (07-09) se trate de un intento por configurar una complicación. El conector *luego* de (10) integra al tercer episodio (10-13) con la secuencia previa. Aunque el texto no concluye, (10-11) puede funcionar como una complicación si lo interpretamos desde el *pero* de (12) que anunciaría la disolución de la complicación del asalto. Nuevamente, en (10) aparece un verbo de movimiento, *subió* en este caso, sin el complemento necesario. Es probable que el alumno tenga en mente que *subió a la casa*. En verdad no lo sabemos. Para explicar esto, vale la pena retomar, de manera conjunta, tres fragmentos de estructura similar que tienen también en común la función de introducir un nuevo personaje al relato.

- i) (05) *y en eso vino su abuelo Carlos*
- ii) (07) *y en eso entró su hijo Luis*
- iii) (10) *luego su madre subió*

Dado que en (05) se entiende que el abuelo *vino a la casa* (*casa* aparece en 03), es posible suponer la misma intención para *entró*. Extendamos, entonces, esto para *subió*, apoyados en que el alumno se vale de estructuras similares para introducir nuevos personajes a la historia (¿y a la casa?). Otro problema son las relaciones de posesión. En (07) podría parecer que *su* refiere a *Carlos* (05) o a *Fabiola* (02), pero a juzgar por (10) *luego su madre volvió a subir a ver a su otro hijo, Luis* (07) debe referir a *padres* (01). Ahora bien, estos comentarios, algunas veces más bien conjeturas, no tienen

²² Es probable que a la casa que se menciona en (03). Más abajo ensayo una explicación.

otra finalidad que evidenciar los problemas que el escribiente tiene para desenvolverse en el ámbito escrito que le exige una mayor explicitud del contexto discursivo.

Como se ha podido ver, el texto no fue concluido. Aún así he creído conveniente ocuparme de él porque ilustra un contundente testimonio de incoherencia. Al final no hubo ningún comentario de la profesora. La sucesión de episodios del relato se justifica, otra vez, más por la necesidad de utilizar las palabras de la tarea que por la intención de contar una historia.

Los textos 4 y 5 nos darán algunas ideas más sobre este respecto.

TEXTO 4

Título: El barrio pesadilla

- 01 después de la muerte del hombre todo fue una
maldición las **gaviotas** el
02 alimento del mar que había quedado cerca a la playa
desaparecieron y muchas
03 murieron mucha gente tuvo que **rehuir** del barrio
después los únicos **ramilletes**
04 que había murieron la **milanesa** que era muy consumida
también desapareció y
05 la playa se calentó y empezó a salir **vapor** luego se
empezaron a repartir
06 **volantes** diciendo que el barrio había sido maldecido
y que la **estadía** en ese lugar
07 ya no era posible

El inicio de la narración²³ nos dice que una alegre comunidad es visitada por un hombre que va acompañado por

²³ Ver el texto completo en el anexo.

un grupo de personas. Tanto el hombre como sus acompañantes mueren. Entonces ocurren los hechos (01-07), que constituyen la pesadilla anunciada en el título. Al final las personas de la comunidad se ven obligadas a abandonar el lugar porque reconocen que los hechos (01-07) son causados por los espíritus de los visitantes. Así el lugar se gana el nombre de barrio pesadilla. Los hechos narrados en (01-07) son cuatro: la muerte de las *gaviotas* por falta de alimento, la muerte de los *ramilletes*, la desaparición de la *milanesa* y el calentamiento de la playa. Más allá de que *rehuir*²⁴ y *ramilletes* no aparecen bien empleados, quiero resaltar el intento por darle unidad temática a la sucesión tan incoherente que se narra, que se manifiesta tres veces en las siete líneas. En (01) la primera oración, *después de la muerte del hombre todo fue una maldición*, es temática: vincula la serie de hechos siguiente cuando los presenta como consecuencia de la muerte del hombre. Quizás la elección de la palabra *maldición* busque legitimar la extrañeza de los eventos. En (03) la necesidad de abandonar el lugar vuelve a agrupar la serie de acontecimientos, como la serie de hechos que ocasiona que haya que irse del lugar. En (05-07) se retoma, más informativamente, lo dicho en (03). Una vez que el alumno culmina la lectura, interviene la profesora:

Pero esa parte de la milanesa es la que no, no encaja allí. ¿La milanesa también se desapareció, se acabó, qué hizo? Pero o sea con la parte de arriba no veo la relación. Pero después lo demás sí se entiende.

El testimonio de la maestra agrega algo más a lo que veníamos diciendo sobre cómo se entiende la coherencia en el aula. La profesora cuestiona que la *milanesa* desaparezca

²⁴ Como se puede ver, utiliza el término en el sentido de *huir*, como también ocurría el texto 1 (12-13): *tuve que rehuir de ese lugar*. En ambos casos, como es de esperarse, los alumnos asocian el término con aquel cuyo significado conocen y saben usar.

también, y agrega *¿se acabó, qué hizo?* Es decir, cuestiona la viabilidad de la expresión “la milanese desapareció”, y su posibilidad de integrarse con los otros eventos, al sugerir *se acabó* como verbo más adecuado. La entrada *desaparecer* presenta en el DRAE dos acepciones: la primera, transitiva, *ocultar, quitar de la vista con presteza*; la segunda, intransitiva, *dejar de existir*. Creo que la intervención de la maestra nos indica que no interpreta con familiaridad el uso intransitivo de *desaparecer* en el fragmento en cuestión, a diferencia de los otros usos intransitivos en que las gaviotas o las flores (asumiendo que eso se quiso decir con *ramilletes*) *desaparecen* en el sentido de la segunda acepción citada. Por este camino se podría llegar a entender también que la maestra diga *¿la milanese ... se desapareció, se acabó...?*, que ofrece el modelo válido para el segundo verbo mas no para el primero.

El juicio de incoherencia se refiere aquí, entonces, y a diferencia de lo que veíamos para el texto 1, a la conexión temática. Quizás el distinto tenor del comentario se deba a que el problema identificado por la maestra atañe directamente a uno de los términos de la lista otorgada. Pero ya sea esto último cierto o no, creo que lo relevante es que podemos ver que la idea de texto coherente que se está manejando aquí exige más que lo que está implicado en el solo uso adecuado de palabras.

TEXTO 5

Título: La hermosa sirena Mariela

- 01 [...] todas las veces que había una **torva** ella empezaba a
- 02 recordar su infancia junto a sus hermanos los cuales
- hacían un **examen** para ver
- 03 todo lo que habían aprendido durante el tiempo que
- tienen en el mar, su padre la
- 04 quería casar con un joven la cual ella no lo quería él
- le causaba pena, también la

- 05 **abrumaba** porque no lo quería, ella se había enamorado
de otro el cual no podía
06 ver pero de vez en cuando su hermana era su **cómplice**,
la cual lo ayudaba a
07 encontrarse con él, Mariela recordaba todo lo que pasaba
junto a su familia

El relato²⁵ narra la historia de una sirena que pierde a su familia. En el fragmento (01-07) el personaje, ya lejos de sus familiares, está recordando el tiempo que pasó junto a ellos. La historia culmina con la captura de la sirena que es llevada a trabajar en un circo. Dos son los eventos recordados en (01-07): el examen que tomaban los hermanos (02-03) y el episodio amoroso (03-07) que integra al joven favorecido por el padre pero rechazado por la sirena, y al joven preferido por esta y la complicidad de la hermana. Es bastante claro que los sucesos no se logran integrar entre sí. Lo dicho sobre el examen no guarda en absoluto relación con el episodio amoroso y la incoherencia es evidente. De todos modos, hay también aquí, como en el texto 4, un intento por agrupar temáticamente los hechos narrados. En (01-02) la frase *todas las veces que había una torva ella empezaba a recordar* busca presentar, a pesar de los problemas generados por *torva*²⁶, la evocación de las líneas siguientes. Y en (07) la oración *Mariela recordaba todo lo que pasaba junto a su familia* busca tener un valor macroproposicional como oración temática que reúne lo previo. Al final de la lectura el texto recibe, sorprendentemente, un comentario favorable de la profesora:

*Está bonita; sí muy bien. Pero no has colocado torva.
¿La has colocado? ¿Se me ha ido?*

²⁵ Ver el texto completo en el anexo.

²⁶ En la hoja en que escribe el relato, el alumno anota *remolino de lluvia o nieve* como significado de *torva*. Quizás está buscando vincular la idea de movimiento con la generación de recuerdos. Lamentablemente, no siempre cuento con estas anotaciones.

En los comentarios sobre los trabajos de los alumnos, a veces nos tropezamos con juicios sobre palabras y otras, las menos, con juicios que se acercan más a evaluar textos. Creo que lo que ocurre en el aula es que los textos son juzgados como coherentes no tanto porque lo sean en tanto textos sino porque, más bien, pueden llegar a ser considerados así cuando la maestra privilegia que los alumnos hayan cumplido con las indicaciones, es decir, con el conjunto de acciones que había que realizar para la elaboración del texto. Lo coherente es, entonces, la conducta del alumno en relación con el entorno comunicativo en que se desenvuelve, y la paradoja reside en que esa misma conducta que debía guiar la elaboración del texto es la causa central de que el texto sea fallido e incoherente.

No es aventurado decir que difícilmente los alumnos escribirían textos tan enrevesados e inconsistentes como los que hemos comentado si lo hicieran espontáneamente y fuera del marco de las indicaciones aquí vistas. Y esto es, desde luego, lamentable porque la escuela, además de no estar enseñando a escribir, está promoviendo que los alumnos escriban como nunca lo hacen, y que alimenten la ilusión de que lo están haciendo bien. Su sola conciencia de usuarios del lenguaje los prevendría de construir textos como los aquí vistos, pero en el aula esa conciencia puede llegar a suspenderse, ya que el narrador que cuenta algo como hablante resulta ser distinto del alumno que debe narrar para cumplir una tarea. El alumno hace lo que se le encomienda en el aula, pues lo que el aula impone es que el texto funcione en el entorno singular ella misma crea.

EL AULA COMO ENTORNO SOCIO-COMUNICATIVO

En este último subpunto, quiero referirme al entorno social del aula sugerido al final del apartado previo, y a las relaciones que los textos que en ella se elaboran puedan tener con otros textos externos a la escuela, en el sentido en que no

se escriben en ella, pero que colaboran a constituir concepciones valorativas acerca de cómo deben ser los textos escolares y le dan forma, por eso, a las dinámicas de trabajo y a las expectativas sobre los textos que los alumnos deben escribir.

Desde los estudios literarios Bajtín (1985) resaltó la naturaleza dialógica de los usos discursivos y con ello se adelantó a muchos de los postulados que circulan hoy en día sobre las funciones sociales de la lengua escrita²⁷. Para este autor, los usos discursivos que llegan a tener estabilidad en sus recursos lingüísticos y contenido temático, y se constituyen por eso como *géneros discursivos*, se conforman dialógicamente en una dinámica social de interacción entre usuarios y esferas sociales. El diálogo no debe entenderse solo como el intercambio propio de las relaciones comunicativas que se dan en la cercanía entre los interlocutores; la idea de diálogo aquí reivindica la presencia de los otros hablantes, ajenos a la situación comunicativa inmediata, cuyas voces se manifiestan, a manera de ecos dialógicos, en la actualización del discurso de un individuo que emplea el lenguaje en alguna esfera social.

De esta manera, todo discurso es dialógico; los hablantes y escribientes dialogan con lo que otros han dicho antes que ellos. Sus enunciados “no son indiferentes uno a otro ni son autosuficientes, sino que “saben” uno del otro y se reflejan mutuamente.” (Bajtín 1985: 281), tanto internamente, en su constitución lingüística, como externamente, en las tendencias, visiones del mundo y puntos de vista que movilizan. Así pues, los objetivos que el enunciante persigue con lo que dice y la

²⁷ Los estudiosos ingleses y norteamericanos que vienen trabajando dentro de los *New Literacy Studies* han destacado los vínculos entre las funciones de la escritura y el ejercicio de relaciones poder, y se han abocado a entender, desde una perspectiva etnográfica, los usos y funciones de lo escrito en el interior de contextos específicos y grupos sociales. Ver la reciente publicación de Zavala et. al (2004).

forma textual en que los actualiza están moldeados al interior de la esfera social desde la que se expresa. Las condiciones y objetivos de las esferas sociales han determinado formas discursivas, históricamente acumuladas, que resultan ser siempre previas a cualquier discurso actual. El productor de un discurso dialoga con dichas formas y refleja en su texto (responde dialógicamente) las determinaciones que guiaron su producción.

Pensando ahora en el ámbito de la escuela, cabe recordar que esta debe definir y sistematizar qué textos enseña y cómo resulta provechoso llevar a cabo tal tarea. Esto supone una concepción y valoración de los distintos tipos de discurso que son interpretados, y por eso redefinidos, por la institución escolar que funciona así como una esfera social, un ámbito de la praxis humana con condiciones y objetivos determinados. La escuela dialoga con otras esferas sociales con las que conforma una cadena de comunicación discursiva. Dialoga, por ejemplo, con el Ministerio de Educación, con esferas laborales y económicas, y también con sus propias expectativas de lo que serán sus alumnos en la sociedad. Todas estas esferas suponen textos que involucran características lingüísticas específicas y son valorados por la función social que desempeñan.

Ahora bien, teniendo en mente estas ideas, preguntémonos con qué textos, expectativas y valoraciones se relacionan los textos escolares que están siendo materia de análisis. Empecemos mirando en entorno físico del salón de clases:

- i) En la pared del fondo del aula, está el periódico mural. Se destacan algunas precisiones ortográficas: la tildación de los hiatos y la indicación sobre el uso correcto de determinadas grafías. En la parte central del mural, ocupando el lugar preferencial, hay una infografía, probablemente extraída de una enciclopedia, sobre la historia del libro y la aparición de la imprenta.

- ii) En una pared lateral, hay dos murales. Uno tiene como encabezado “Creación Literaria” y aparecen allí algunos poemas escritos por los alumnos; el otro dice “Literatura Peruana” y reúne extractos de distintos autores.
- iii) En la otra pared lateral, hay un mural que tiene por título “Literatura Universal”. Hay allí textos de Gabriel García Márquez.

Como se ve, la imagen que preside la decoración del aula, y articula todos los otros contenidos expuestos, es una nota ilustrada sobre el origen de la imprenta y el libro impreso. Sin embargo, me comentaba la profesora, a propósito de un control de lectura que tenía pensado tomar a sus alumnos, que los alumnos no leen libros:

Obras no se lo leen ni hablar ni hablar; son este fragmentos, ¿no? o sea extractos por ejemplo Gabriel García Márquez también les he dado Relatos de un Naufrago. Les saco copia y les doy.

El libro que llevan todos los alumnos para la clase de lenguaje es el diccionario, y cuando es necesario el profesor lleva algún otro:

Acá el profesor es el que trae los libros [...] a ellos no se les da para nada solo su diccionario.

Los escritores reconocidos y los libros son objetos a los que la escuela busca aproximarse, pero de los que solo tiene una visión fragmentaria. Los libros no llegan al aula, pero esta está empapelada con retazos de ellos. Señalo esto no con el ánimo de caer en un lugar común ni de dramatizar una situación que es bien conocida. Lo señalo porque creo que los textos que hemos analizado son en parte resultado de las ideas y valoraciones que se elaboran en torno de los otros textos que llegan, o lo intentan, al aula. El diccionario, por ejemplo, está a la cabeza de la tarea de composición y delimita,

desde el dictado de una lista de palabras extraídas de él, el marco en que se deben desenvolver los escritos. Creo que esto no es ajeno a una idea de corrección lingüística: si las palabras están en el diccionario son correctas y conforme a los significados que allí se registran habrá que escribir. Me comentó la maestra que esta era una forma de trabajo usual en la clase y que raras veces recurrían allí a otros modos de elaboración:

Yo más les he hecho así en esta forma. ¿Para qué? Para que se socialicen un poco con palabras nuevas.

El sentido que pueda tener acá el verbo *socializar* resulta ilustrativo de los propósitos de la tarea del aula. Me parece que el libro diccionario se está planteando acá tácitamente como un medio de socialización *correcto*, en el sentido en que debería moldear el comportamiento lingüístico comunicativa y socialmente adecuado, ya que desde él emergerían no solamente las palabras bien empleadas sino también los usos y las estrategias lingüísticas que competen a los textos, si es que estos se consideran solamente como una reunión de palabras. A este respeto es sugerente el siguiente comentario correctivo de la maestra, posterior a la lectura de una narración:

A la lectura de [A] como que le faltó un poquito de coherencia en lo que había colocado. Entonces tienen que leer nuevamente para ver, omitir añadir alguna otra palabra, ¿ya?

El asunto de la coherencia en el aula y la necesidad de utilizar bien las palabras se conecta también con algunas determinaciones que vienen desde el Ministerio de Educación. La escuela visitada trabaja con el programa curricular tradicional del MED; así es llamado este currículo desde el lanzamiento de la denominada Nueva Secundaria. Muchas escuelas siguen rigiéndose por el currículo tradicional. La directora de la escuela me indicó que su institución considera

el currículo tradicional como una pauta desde la cual estructura sus contenidos, aunque aplica su propia metodología. Para el curso de Lenguaje y Literatura, este currículo señala como objetivo del área *escribir*: “redactar con claridad, coherencia y corrección diferentes tipos de textos” (MED 1995: 6), y agrega como primer contenido básico para la consecución del objetivo el “empleo de palabras con propiedad en narraciones, descripciones, comentarios y otros tipos de textos” (loc. cit). Creo que salta a la vista que los textos que hemos analizado están determinados en su forma por una lectura de esta indicación, que aparece ligada en el aula a una idea de corrección vinculada al diccionario.

Pero la corrección se arraiga principalmente en el aspecto ortográfico y, de una manera más general, en las características visuales (mediales) del texto. No es gratuito el lugar de las precisiones sobre este respecto en el entorno decorativo del aula. Este fue el dictado de las indicaciones iniciales:

P: Creación literaria, aparte a ver les dicto el enunciado: elabora una narración libre usando la lista de palabras que a continuación se dan. Dos puntos les dicto [escoge palabras que va leyendo del diccionario]. Horizontal o vertical como quieran [menciona todas las palabras dos veces]. Intención, pesadilla, ramillete, turba con b labial, vapor, volante, catástrofe, gaviota, estadía, veinte palabras me avisan ah, donativo, comunidad cementerio, caducar, apelativo, metiche, milanese, rehuir, con hache intermedia, secuestrar cuando digo secuestrar, termino en verbo la conjugación ustedes lo pueden hacer este sus derivados, ah. ¿Cuántas van?

A: Dieciocho.

P: Dieciocho. Faltan dos. Verosímil, tilde con uve, puntual. [...] Punto seguido. Recuerda, apunten. Recuerda que debes de colocarle un título. Punto. No estoy colocando en cuántas líneas; libre es.

Quiero destacar algunas cosas. El título de la tarea define al texto como una creación literaria. Además, el carácter libre de la narración se apoya en la cantidad indeterminada de líneas. El modo como se formula esta indicación, la apelación a una categoría medial como lo son las líneas, no parece ser fortuito. Se han hecho otras seis indicaciones sobre aspectos mediales: una sobre el sentido la linearización (horizontal o vertical), tres sobre el uso correcto de determinadas grafías y dos sobre signos de puntuación²⁸.

Atendamos nuevamente a los murales de la clase para verlos en relación con lo que se escribe en el aula. Dijimos que en los murales laterales hay textos literarios en prosa y verso. En prosa y verso escriben los autores célebres. Y es en prosa y en verso que los alumnos hacen también sus textos. Las indicaciones iniciales de la profesora le pusieron *creación literaria* como título a la tarea. Cuando escuché las clases de quinto de secundaria, esta fue la indicación que dirigía la tarea:

Vamos a elaborar un texto como yo les había enseñado redacciones que les ponía palabras recuerdan en prosa yo les daba palabras y ustedes lo colocaban en su creación literaria, pero no vamos a hacer en prosa hoy día. Vamos a hacer en verso. Van a elaborar una poesía.

Las categorías textuales que se manejan en el aula son principalmente estos dos. La prosa en que se escribe está

²⁸ La insistencia en la ortografía se debe no solamente al énfasis puesto sobre la corrección, sino que también se vincula, y quizás más profundamente, con las expectativas que el aula tiene sobre sus alumnos. En palabras de la maestra: *No está su capacidad para razonar así cosas bravas [...] Lo más importante es que los chicos aprendan como dices tú textos, buena ortografía, buena caligrafía. Es lo básico que lo van a usar para toda su vida, ¿no? Eso es lo primordial.* Nótese también el paralelismo, y la consecuente relación semántica, entre *textos*, *buena ortografía* y *buena caligrafía*.

ligada a una idea de creación que lo *fuera de lo común*, celebrado después del texto 1 a pesar de la incoherencia, sea tenido por creativo.

Si nos hubiéramos tropezado con los textos comentados sin tener una idea previa de cuál es la tarea del aula en que se enmarcan, probablemente no habríamos sabido qué pensar. Todo texto supone una idea sobre su deber ser arraigada en el usuario. Nadie quiere decir incoherencias ni frases articuladas sin sentido y, en la medida de las posibilidades que nos da nuestra competencia, procuramos que nuestro texto diga algo, porque sabemos que para eso es que hablamos o escribimos. Dentro de los límites de la tarea escolar es lamentable tener que decir que los alumnos deben suspender por momentos su condición de hablantes que dicen textos con sentido. La escuela, y todo espacio en el que se instruya aprendices en la tarea de escribir, es un laboratorio de textos que configura una situación comunicativa particular con objetivos definidos. Que sea un laboratorio no reviste en sí un problema, en la medida en que las condiciones que lo conforman estén estructuradas de manera tal que quien escribe no resulte desvanecido por una tarea vana que no le permita decir con sentido. Destaca Camps (2002) la necesidad de prestarle atención a la manera como los alumnos escolares se representarán las tareas de escritura. El alumno sabe que ingresa a la escuela para aprender, sabe también que la función del profesor es enseñar; y es dentro de esta clave interpretativa que les otorga significado a todas las actividades que se desarrollen en el aula. El modo como se realiza la tarea define los parámetros de la actividad de escribir. ¿Quién escribe? ¿El alumno como aprendiz, como joven que quiere expresar su opinión, como narrador que persigue contar una historia? ¿Qué propósito tiene el texto? ¿A quién se dirige el texto? Tiene razón Pontecorvo (2002) cuando señala que no resulta suficiente escribir para el docente, pues los textos tienen vida en el uso y por el uso.

TEXTO 4

Título: El barrio pesadilla

En una comunidad donde la gente era muy metiche y donde había ocurrido una cantidad de catástrofes por lo que obtuvo el apelativo de barrio pesadilla porque antes este barrio era muy alegre, pero todo comenzó cuando llegó un hombre. Según él, llevaba un donativo pero realmente no tenía buenas intenciones. El hombre llegó con una turba de personas, lo cual no se sabe qué pasó con esas personas ya que desaparecieron. Muchos dicen que fueron secuestrados y enterrados vivos en el cementerio. El hombre no pudo aguantar su [inaudible] tolerar y nadie lo ayudaba. Un día enfermó y murió. Después de la muerte del hombre todo fue una maldición. Las gaviotas, el alimento del mar que había quedado cerca a la playa desaparecieron y muchas murieron. Mucha gente tuvo que huir del barrio. Después los únicos ramilletes que había murieron. La milanese que era muy consumida también desapareció y la playa se calentó y empezó a salir vapor. Luego se empezaron a repartir volantes diciendo que el barrio había sido maldecido y que la estadía en ese lugar ya no era posible. Entonces al día siguiente muy puntual se levantaron muchas personas y se fueron por lo que quedó muy poca gente. Esta gente muy verosímil pensó que todo lo causaba los espíritus del hombre y sus acompañantes. Al caducar el mes de enero casi no quedó gente, y así fue como se ganó el apelativo del barrio pesadilla.

TEXTO 5

Título: La hermosa sirena Mariela

En un lejano piélago vivía una hermosa sirena, la cual era muy penosa su vida porque no tenía a su madre y solo

tenía un hermoso collar la cual le obsequió su mamá. Siempre estaba deprimida, vivía allí hace mucho tiempo, cuando al salir a pasear con su familia ella desvió el camino y ya nunca más volvió a ver a su familia. Ella entonces empezó a buscar un páramo donde pueda vivir hasta que se haga longevo para toda la vida. Todas las veces que había una torva ella empezaba a recordar su infancia junto a sus hermanos los cuales hacían un examen para ver todo lo que habían aprendido durante el tiempo que tienen en el mar. Su padre la quería casar con un joven la cual ella no lo quería él le causaba pena, también la abrumaba porque no lo quería, ella se había enamorado de otro el cual no podía ver pero de vez en cuando su hermana era su cómplice, la cual lo ayudaba a encontrarse con él. Mariela recordaba todo lo que pasaba junto a su familia. Un día Mariela al estar paseando por el mar vio un barco muy bonito que le agradó mucho a ella. Este barco se dirigía a donde estaba ella y sin miedo Mariela quiso ver quiénes eran. Ella muy sorprendida vio a unos hombres los cuales echaron unas redes y la atraparon, ella pedía auxilio pero nadie [sic] la escuchaba, al estar dentro de una pecera enorme le pedía inexorable ruegos al dueño para que la dejara libre. Al llegar a un ceno vio que estaba en tierra en un pueblo muy lejano de donde vivía ella. La habían llevado para que trabaje en un circo y la gente autónomo pudiera apreciarla y ver su escena. Mariela al salir por primera vez se sintió muy trémula sin saber qué hacer.

BIBLIOGRAFÍA

- BAIN, Daniel y Bernard SCHNEUWLY
 2002 "Hacia una pedagogía del texto". En: Lomas, Carlos (comp.). *El aprendizaje de la comunicación en las aulas*. Barcelona: Paidós. pp.145-160.
- BAJTÍN, Mijail.
 1985 "El problema de los géneros discursivos". En: *Estética de la creación verbal*. México D.F: Siglo XXI. pp. 248-293.

BLANCHE-BENVENISTE, Claire.

1998 *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*. Barcelona: Gedisa.

BROWN, Gillian y George YULE

1993 *Análisis del discurso*. Madrid: Visor.

CAMPS, Anna

2002 "La enseñanza y el aprendizaje de la composición escrita". En: Lomas, Carlos (comp.). *El aprendizaje de la comunicación en las aulas*. Barcelona: Paidós. pp.123-144.

CASSANY, Daniel.

1999 "Lo escrito desde el análisis del discurso". En: *Lexis* Vol. XXIII. N° 2. pp. 213-242.

1993 *La cocina de la escritura*. Barcelona: Anagrama.

1989 *Describir el escribir. Cómo se aprende a escribir*. Barcelona: Paidós.

CHAROLLES, M

1983 "Coherence as a principle in the interpretation of discourse". En: *Text*, 3, 1. pp. 71-97.

COSERIU, Eugenio

1989 [1956] "Determinación y entorno". En: *Teoría del lenguaje y lingüística general*. Madrid: Gredos.

EZCURRA, Álvaro

2004 *Textos en la escuela peruana: una aproximación a sus aspectos internos y externos*. Tesis de licenciatura no publicada. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

GATTI, Carlos y Jorge Wiese

2003 *Técnicas de lectura y redacción*. Lima: Universidad del Pacífico.

- HALLIDAY, Michael. y Ruquaiya HASAN
1976 *Cohesion in English*. London: Longman.
- MARTÍNEZ, María Cristina
2001 *Análisis del discurso y práctica pedagógica*. Santa Fe: Homo Sapiens.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN
1995 Programa curricular. Tercer grado de secundaria. Lima: Abedul.
- OESTERREICHER, Wulf
1997 "Pragmática del discurso oral". En: Berg, Walter; y Markus Schäffauer. *Oralidad y Argentinidad. Estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina*. Tübingen: Narr (ScriptOralia 98), 1997. pp.86-97.
1996 "Lo hablado en lo escrito. Reflexiones metodológicas y aproximación a una tipología". En: Kotschi, Thomas; Wulf Oesterreicher; y Klaus Zimmermann (eds.). *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*. Frankfurt am Maine: Vervuert (Biblioteca Ibero-americana 59). pp. 317-340.
- PONTECORVO, Clotilde
2002 "Las prácticas de alfabetización escolar: ¿es aún válido "escribir bien para hablar bien"?" En: Ferreiro, Emilia. (comp.). *Relaciones de (in)dependencia entre oralidad y escritura*. Barcelona: Gedisa. pp. 133-149.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA
2001 Diccionario de la lengua española. Vigésima segunda edición. Madrid: Espasa Calpe.
- RENKEMA, Jan
1993 *Discourse studies. An introductory textbook*. Philadelphia: John Benjamins.

- VAN DIJK, Teun Adrianus
 1997 [1978] *La ciencia del texto*. Barcelona: Paidós.
 1980 *Estructuras y funciones del discurso*. Madrid: Siglo XXI.
- WIESSE, Jorge
 1998 *Algunos aportes de la lingüística del texto a la enseñanza del discurso científico*. En: Lexis vol.12. N° 2. Lima: PUC.
- ZAVALA, Virginia, et al. (eds.)
 2004 *Escritura y sociedad. Nuevas perspectivas teóricas y etnográficas*. Lima: Red para el desarrollo de las ciencias sociales en el Perú.

DON QUIJOTE, VARGAS LLOSA Y UNA CRÍTICA DE LA LECTURA*

Fernando Rodríguez Mansilla

Hace poco más de veinte años, Fernando Savater publicó un ensayo llamado “Instrucciones para olvidar el *Quijote*” en el que cuestionaba el mito que se ha formado sobre este libro y su protagonista. La primera instrucción para olvidar aquel *Quijote* mitificado era leer el *Quijote*, por supuesto, el que efectivamente escribió Cervantes y no el que anda en el frágil imaginario colectivo o en la boca de ciertos políticos o de periodistas que, sin haberlo leído, hablan de lo “quijotesco” o de una “quijotada”. En ese sentido, es encomiable que para este año la Asociación de Academias de la Lengua haya tenido a bien publicar el texto editado por Francisco Rico hace ya unos años para el Instituto Cervantes (1998). Se trata de una edición económica y de fácil acceso que Mario Vargas Llosa ha tenido el honor de prologar. No obstante, me permitiré discrepar de algunas de las ideas que éste vierte en su texto “Una novela para el siglo XXI”. Me mueve el afán de evitar

* A propósito de Vargas Llosa, Mario. “Una novela para el siglo XXI”. *Don Quijote de la Mancha*. Por Miguel de Cervantes. Edición de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española - Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004. XIII-XXVIII.

malentendidos, pues me parece que la lectura vargasllosiana de *Don Quijote de la Mancha* no deja de ser algo desmesurada hasta el grado de caer en algunos despropósitos de los que ya nos advirtió Savater en el ensayo referido. No es mi afán disentir gratuitamente, sino proponer al mismo tiempo y de manera constructiva una reconsideración de este libro clásico ciñéndome a un mínimo de rigor filológico, necesario para la comprensión de la novela y de los propósitos de su autor.

El *Quijote* del que habla Vargas Llosa no se parece mucho al *Quijote* cervantino. No es gratuito, entonces, que desde la primera línea se nos sitúe en la evocación libre del mito: "Antes que nada, *Don Quijote de la Mancha*, la inmortal novela de Cervantes, es una imagen" (XIII). Pues bien, precisamente es la "imagen" de don Quijote generada por siglos y siglos de comentarios ligeros lo que hay que evitar. Imágenes de don Quijote hay muchísimas, sin contar la de Miguel de Unamuno en su *Vida de don Quijote y Sancho*, que es tan útil para comprender a la generación del 98, pero no tanto para comprender la novela en cuestión. Dejemos esas imágenes de lado y démonos a la tarea este año de considerar el *Quijote* por sí mismo.

En primer lugar, el concepto que Vargas Llosa se hace de los libros de caballerías, de sus autores y su público no deja de guardar un parecido sumamente dudoso a su teoría, ya tan sabida, de la literatura como producto de la insatisfacción frente a la cruda realidad, expuesta en *La verdad de las mentiras*. Así, según él, las caballerías fueron creadas por los hombres

para huir de algún modo de la inseguridad y el salvajismo en que vivían y para encontrar refugio en una sociedad de orden, de honor, de principios, de justicieros y redentores civiles, que los desagraciara de las violencias y sufrimientos que constituían la vida verdadera para los hombres y las mujeres del Medioevo. (XIV)

Esta descripción algo oscura de la Edad Media, con sus “salvajismos”, “violencias” y “sufrimientos” puede ser cierta, pero parcial. La corriente de estudios conocida como *New Medievalism*, así como la obra de críticos tan agudos como Michael Gerli o Ian Michael, ha venido a cambiar la imagen que nos legó el positivismo de aquel periodo. Sí, había crueldades, pero también erotismo y subversión carnavalesca, como lo demuestran los trabajos de Mijail Bajtin o las lecturas culturalistas que se han llevado a cabo del *Libro de buen amor*, las jarchas mozárabes o la poesía cancioneril. Asimismo, dentro de la percepción vargasllosiana, la realidad que engendra las caballerías nada tiene que ver con ellas y lo mismo sus autores y lectores. Según él, se trata de una literatura que

es una respuesta genuina, fantástica, cargada de ilusiones y anhelos, y sobre todo, de rechazo, a un mundo muy real en el que ocurría exactamente lo opuesto a ese quehacer ceremonioso y elegante, a esa representación en la que siempre triunfaba la justicia, y el delito y el mal merecían castigo y sanciones, en el que vivían sumidos en la zozobra y la desesperación, quienes leían (o escuchaban leer en las tabernas y en las plazas) ávidamente las novelas de caballerías. (XIV)

Las dicotomías tienen una gran fuerza retórica, pero no soportan a menudo el análisis. En realidad, los lectores u oyentes de este género narrativo eran muy variopintos: desde aquellos que vivían “en zozobra y desesperación” hasta el emperador Carlos V. Y ese “mundo muy real” existía, claro, pero mezclado con otro que lo complementaba: el de la nobleza, el público objetivo del género, según las investigaciones de Maxime Chevalier en su *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*. Antes que “rechazo”, lo que existía, más bien, era la identificación de un sector social. No olvidemos a Garcilaso de la Vega, que era caballero y poeta, encarnación de los ideales de tales libros, así como el propio Miguel de Cervantes en su malograda carrera de soldado de fortuna en

el Mediterráneo. Carlos V retó a Francisco I. a la usanza de los libros de caballerías. San Ignacio de Loyola los leía en su vida anterior al proyecto jesuita (aunque organizó su orden como una milicia). Lo mismo Santa Teresa de Jesús. El cronistas Bernal Díaz del Castillo no duda en afirmar que los palacios que encuentran él y sus compañeros en México parecen salidos de un libro de caballerías. Además, la actual California debe su nombre a una isla de la geografía fantástica del *Amadis de Gaula*, con lo que resulta que antes que una oposición absoluta hay una interacción.

En el razonamiento de Vargas Llosa, entonces, la novela recogería ese supuesto espíritu reivindicativo del género y al imponerse Alonso Quijano su imitación estaría trayendo a la vida real la ficción. Esto lo lleva a sostener que “el gran tema de *Don Quijote de la Mancha* es la ficción, su razón de ser, y la manera como ella, al infiltrarse en la vida, la va modelando, transformando” (XV). No exactamente. Propongo reemplazar “ficción” por “locura” y nos acercaremos más al objetivo de Cervantes.

Para situar a la ficción como tema, Vargas Llosa desestima, naturalmente, la locura. Afirma que en ella “hay que ver una alegoría o un símbolo antes que un diagnóstico clínico” (XV). Para el siglo XVII, el que a uno se le “secase el cerebro” y se volviese “colérico” en demasía no era ni alegórico ni simbólico. Eso sí que era real, totalmente fáctico para los lectores. No se dudaba en que alguien con aptitudes sobresalientes en cualquier campo padeciese algún grado de desequilibrio. R.O. Jones da en el clavo cuando sitúa en este panorama el caso de don Quijote: “La anormalidad mental –y en esta relación se hacía poca o ninguna distinción entre locura y tonería [caso de los bufones]– se miraba de modo ambivalente: era cómica, pero al mismo tiempo se pensaba que el loco podía ser más cuerdo que su prójimo” (266). Quien desestabiliza la realidad es la locura, no la ficción: lo que está en juego en la disputa del yelmo o bacía, episodio central en la obra, es quién está sano y quién desequilibrado. Este juego

de burlas y veras es lo que vuelve sumamente rico y fascinante a nuestro personaje, inserto en el motivo que el *Elogio de la locura* de Erasmo de Rotterdam asentó en la Europa del Renacimiento: “Todos los hombres están locos”. En el largo episodio del palacio de los duques, quienes se la pasan tomándoles el pelo a don Quijote y Sancho, el narrador nos lo deja entrever cuando afirma que Cide Hamete “tiene para sí ser tan locos los burladores como los burlados, y que no estaban los duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahínco ponían en burlarse de dos tontos”(II: LXX).

La incomprensión de la gravedad de la locura que padece el hidalgo y sobre todo de su carácter desestabilizador le impide a Vargas Llosa estimar en su justa medida la vuelta a la cordura de don Quijote que cierra la novela:

Este final es una anti-clímax un tanto deprimente y forzado, y, tal vez por ello, Cervantes lo despachó rápidamente, en unas pocas páginas, porque hay algo irregular, incluso irreal, en que don Alonso Quijano renuncie a la “locura” y vuelva a la realidad, cuando esta, en torno suyo, ha mudado ya, en buena parte, en ficción. (XVI)

Quienes han mudado –y de forma pasajera– son algunos personajes, que no pueden evitar ser contagiados por la locura quijotesca. La realidad no se muda por la sencilla razón de que nadie sabe bien cómo es. A este fenómeno lo llamaba Américo Castro la “realidad oscilante” y Leo Spitzer, con imprescindibles matices, “perspectivismo lingüístico” en Cervantes. Ambos estudiosos sabían bien que el asunto poco tiene que ver con la ficción, sino con algo más profundo que eso para los hombres de la época. Como bien lo estudió Michel Foucault, “*Don Quijote* esboza lo negativo del mundo renacentista; la escritura ha dejado de ser prosa del mundo; las semejanzas y los signos han roto su viejo compromiso; las similitudes engañan, llevan a la visión y al delirio; las cosas permanecen obstinadamente en su identidad irónica” (54).

Ahora bien, el retorno a la cordura se justifica por dos motivos que Cervantes tenía muy presentes. El primero es de índole práctica: evitar continuaciones de la novela a manos de otros, como ya había ocurrido con Alonso Fernández de Avellaneda, quien lanzó su *Segunda parte del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* en 1614. Muerto don Quijote, no habría forma verosímil de resucitarlo y escribir más sobre él. El segundo obedece a que, desde el principio, Cervantes ha declarado que su libro es una invectiva (esto es, un ataque) contra los libros de caballerías. Todas las aventuras fallidas y las golpizas –que son muchísimas– están orientadas a ello, a que el lector de la época desestime completamente esas lecturas perniciosas. Que don Quijote no se arrepintiese al final sería tan inconcebible como que el don Juan de Tirso de Molina no muriera a manos del fantasma del comendador don Gonzalo de Ulloa. Cervantes era un hombre de su época y no podía prescindir del principio compositivo del *prodesse et delectare* horaciano que impregna toda la literatura del Siglo de Oro: la literatura debe enseñar y deleitar. Por otro lado, no se puede tildar de “irreal” algún aspecto de la novela, sea este el que fuere, sino de verosímil o inverosímil dentro de la poética neoaristotélica imperante. En todo caso, tan “irreal” como su arrepentimiento lo sería el 90% de la novela, repleta de encuentros increíbles difíciles de atribuir al mero azar; palizas que deberían producir, como mínimo, una fractura; y, sobre todo, una conjunción de mujeres hermosísimas que a un lector de novela realista también le parecerán “irreales”.

Vargas Llosa se admira al descubrir que existen personajes, como los duques y don Antonio Moreno, que se entregan a “desrealizar la realidad” a través de espectáculos: “¿No es esto vivir la ficción, teatralizar la vida, como lo hace don Quijote, aunque con menos ingenuidad y más malicia que éste?” (XVII). Recordemos, no obstante, que los personajes pertenecen a una sociedad preindustrial, de antiguo régimen, donde los límites entre ficción y realidad no estaban tan claros como para proponer que estos puedan colocar a una por encima de la otra. El estamento privilegiado se valía de los fastos

espectaculares para su entretenimiento, pero a su vez para mostrar a los demás su posición preeminente en la sociedad. Un hombre de inicios del siglo XVII no piensa en “desrealizar la realidad” sino en recrearla, tal como lo sabe hacer consigo mismo. La de Cervantes es una época en la que la metáfora del hombre como un pequeño mundo y el mundo como reflejo del hombre está en plena vigencia¹.

Y este individuo erigido por el Renacimiento construye su identidad a través del comportamiento y el lenguaje, por ello el mundo, que se considera su extensión, se encuentra teatralizado: los espectáculos, los juegos de rol, las mascaradas y aquel sistema complejo de símbolos que denominamos “fiesta barroca” (y que está a la vuelta de la esquina del *Quijote*) es el pan de cada día. Que la novela recoja esta dinámica es un cierto cervantino, pero en ningún caso se trata de llevar la ficción a la realidad, porque ambas categorías no existen tal como las conocemos ahora gracias a los frutos del racionalismo cartesiano y el método científico de Newton.

La insistencia de Vargas Llosa por enfrentar “realidad” con “ficción” corre parejas con su uso, inadecuado para juzgar a Cervantes, del término “realista”². Así, valora la interpolación de historias que contiene la novela pues estas configuran “un paisaje hecho de palabras y de imaginación que se superpone, hasta abolirlo por momentos, al otro, ese paisaje natural tan poco realista, tan resumido en formas tópicas y de retórica convencional” (XVIII). Antes que hablar de paisajes más o menos realistas es más adecuado hablar de “regiones de la imaginación” como denomina Félix Martínez Bonati a los

¹ Francisco Rico ha dedicado un libro al análisis de la metáfora en España: *El pequeño mundo del hombre: varia fortuna de una idea en la cultura española*. Madrid: Alianza, 1986.

² El “realismo” es, ante todo, un método de representación literaria surgido tras la revolución industrial que, bajo ciertos principios heredados del discurso científico que lo precede, intenta brindar en todo caso la sensación de una realidad verídica.

distintos principios de estilización que producen el *Quijote* o, simplificando un poco, de géneros narrativos. Así se reconocen una región pastoril, una región caballeresca, bastante afín a la primera, y una región picaresca, entre otras varias que se pueden reconocer en él (cada región sea equiparable, por tanto, a un género). De más está, acaso, decir que quien no comprende las características particulares de cada región (las leyes compositivas que la rigen) no sabrá apreciar la habilidad de Cervantes cuando se aplica a ellas capítulo tras capítulo. Se trata de una auténtica hazaña para la narrativa de su tiempo que un lector lego pasará por alto en desmedro del esfuerzo cervantino.

Tras la propuesta, desaforada según he pretendido demostrar, de ver el *Quijote* como la intromisión de la ficción en la realidad, Vargas Llosa considera un segundo aspecto para su valoración: “El *Quijote* es un canto a la libertad” (XVIII). Efectivamente, pero no en los términos que él plantea. Olvida que don Quijote está loco y que, por lo tanto, sus acciones – juzgadas en esa perspectiva– están completamente erradas. No son heroicas, son ridículas. Sin embargo, en su afán de demostrar el valor *per se* del accionar de don Quijote llega a sostener que este desconfía de la autoridad real, cuando, más bien, como buen hidalgo, respeta al monarca hasta el punto de que cuando Dorotea, vuelta princesa Micomicona (y ella no está llevada por la ficción, sino que recrea su identidad), le pide ayuda, el caballero aclara que la ayudará como no sea “en daño o mengua de mi rey” (I: XXIX). Vargas Llosa se pregunta dónde está la autoridad en el libro y no la encuentra por ningún lado:

Tenemos que salir de la novela para saber que el rey de España al que se alude algunas veces es Felipe III porque, dentro de la ficción, salvo contadísimas y fugaces apariciones, como la que hace el gobernador de Barcelona mientras don Quijote visita el puerto de esta ciudad, las autoridades brillan por su ausencia. (XX)

Nos hallamos ante un exceso interpretativo. Esa omisión de Cervantes no debe ser considerada una “denuncia silenciosa”

de la autoridad. Ningún escritor de la época hubiera declarado quién era el rey vigente, salvo si su historia estaba ubicada en el pasado. Creer que ese silencio es sintomático es propio de un lector de novelas realistas que espera como menos una radiografía de la sociedad, cosa que el *Quijote* no es (es algo parecido, pero no igual: un retablo de personajes, como el *Decamerón*). Conviene tener en cuenta que la historia de don Quijote era un “libro de entretenimiento” y, como tal, no cabía esperar de él una denuncia del orden político. Si Cervantes hubiera pensado, efectivamente, en un concepto tan diáfano y revolucionario de la libertad, como cree Vargas Llosa, hubiera escrito cualquier otro libro, menos el *Quijote*. No niego que la libertad esté presente en el libro y sea parte de los ideales del protagonista, pero esta se ubica dentro de los márgenes que su mentalidad obcecada le permitía³.

Otro de los problemas que se desprenden de no considerar que Alonso Quijano está loco es que se sobredimensionan sus hechos. “La novela está llena de episodios donde la visión individualista y libérrima de la justicia lleva al temerario hidalgo a desacatar los poderes, las leyes y los usos establecidos, en nombre de lo que es para él un imperativo moral superior” (XX). Con esta afirmación nos ubicamos en una lectura absolutamente romántica y reductora de la novela. Algunos de los arrebatos de don Quijote pueden ser muy bien intencionados, pero recordemos que, a la par de estos, hay otros en los que cae en mayúsculas arbitrariedades y desata violencia gratuita con una furia que tiene poco de justiciera: cierra el paso a unos mercaderes toledanos para que declaren que Dulcinea es la mujer más hermosa del mundo; obstruye a una procesión de disciplinantes pensando que llevan raptada

³ La libertad en el *Quijote* es un tema tan profundo, que merece la pena remitir al lector diligente al estudio, ya clásico, de Luis Rosales, *Cervantes y la libertad*. Me basta con señalar que se trata de un trabajo publicado en dos gruesos volúmenes para dar fe de la complejidad del concepto en la obra cervantina.

en quien no sabe movimiento ni sentimiento alguno. Yo velo cuando tú duermes; yo lloro cuando cantas; yo desmayo de ayuno cuando tú estás perezoso y desalentado de puro harto. (II: LXVIII)

Así, si Sancho es libre, don Quijote está atrapado en su locura y esta no le permite una felicidad y paz que sí tiene su escudero. Don Quijote, el gran defensor de la libertad, no puede revertir la situación que no le permite ser libre a él mismo. Nótese también que en esta descripción del comportamiento de Sancho está cifrada la filosofía de este, su "buena vida". La locura caballeresca, en cambio, tiene el llanto y la afección que denota don Quijote. Su persistencia en el error y la fe ciega en los ideales caballerescos, que se quiebran al chocar con un mundo que no responde a lo que él ha leído en sus libros favoritos, son los que vuelven al protagonista en cierta medida tragicómico, pero esto no lo erige en ningún momento como modelo a seguir sino más bien de reprender: los personajes de una obra, según la preceptiva literaria al uso, debían llevar a la imitación o al escarmiento. Don Quijote fue narrado por Cervantes para estar más cerca de lo segundo que de lo primero, así como para provocar más risa que pena. Como "libro de entretenimiento" la historia debía ser tomada en serio en su mensaje, aunque no fuese necesariamente así en el tratamiento de su asunto. La libertad está presente en el libro, pero de manera específica en el personaje de don Quijote se muestra como algo difícil de conseguir a cabalidad. La del hidalgo es una libertad problemática.

El último apartado del prólogo de Vargas Llosa se llama "un libro moderno" e intenta aclarar en qué reside la vigencia del *Quijote*. Reitera la visión romántica del libro:

La modernidad del *Quijote* está en el espíritu rebelde, justiciero, que lleva al personaje a asumir como su responsabilidad personal cambiar el mundo para mejor, aun cuando, tratando de ponerla en práctica, se equivoca, se estrelle contra obstáculos insalvables y sea

golpeado, vejado y convertido en objeto de irrisión.
(XXIII)

Rebelde, sí. Justiciero, a veces. Loco risible, siempre. El patetismo que se desprende de la descripción hecha líneas arriba poco tiene que ver con lo que sabemos actualmente sobre la recepción de la novela por sus contemporáneos. Para ello nos ayudará nuevamente el hispanista R.O. Jones:

Todas las pruebas indican que en los siglos XVII y XVIII *Don Quijote* fue solo considerado como una obra maestra de la comicidad. Hasta los románticos, don Quijote mismo no fue visto como un personaje de noble patetismo; para sus contemporáneos —a quienes la expresión “triste figura” indicaba un objeto de ridículo— el Caballero de la Triste Figura era todo menos patético. (264)

Con ello no quiero decir que el libro sea una pieza de museo o un fósil de dinosaurio. Abogo por una comprensión del *Quijote* partiendo de su contexto, que es requisito *sine qua non* de la interpretación literaria. Solo entonces descubriremos episodios subversivos y arriesgados que su autor compuso con suma maestría: el escrutinio de la biblioteca de don Quijote, que es una parodia de los procesos inquisitoriales (I: VI); el episodio de la pastora Marcela, en que esta destruye todo el discurso sobre la mujer elaborado por género pastoril (I: XIV); el cuento de la Torralba, que encierra una reflexión complejísima sobre el arte de narrar (I: XX); la disputa sobre el yelmo de Mambrino, que acaba por ser “baciuelmo” para estupor del barbero robado (I: XLIV-XLV), por espigar cuatro episodios de la primera parte. En la segunda, el encantamiento de Dulcinea por Sancho Panza, que implica una inversión de los papeles asignados hasta ahora a caballero y escudero (II: X); el episodio de la Cueva de Montesinos, cuando se siembran dudas sobre la veracidad de don Quijote (II: XXII-XXIII); la gobernación de Sancho Panza, de cuyo análisis sí podría colegirse más claramente el concepto que Cervantes tenía de la política y la justicia (II: XLV, XLVII, XLIX, LI, LIII); o el

encuentro de Sancho con su vecino el morisco Ricote, que ha sido expulsado de España, pero ha regresado, pese a la prohibición, por sincero amor a la patria (II: LIV). Precisamente en este último episodio acontece una de las escenas más bellas del libro, cuando Sancho, el morisco y los mendigos alemanes comen y beben en un ágape que no distingue naciones ni idiomas. Cómo no conmoverse ante la exclamación del alemán que brinda con Sancho diciéndole, en una lengua inexistente: "*Español y tudesquí, tuto uno: bon compañero*", a sabiendas que hacia 1615 se gestaba en España un rechazo visceral a todo lo extranjero que se plasma de manera inigualable en la poesía satírico-burlesca de Francisco de Quevedo.

Por ello, entre otras cosas más, el *Quijote* es un libro provocador, tanto en materia como en forma, pero para su justa valoración se requiere el auxilio de una guía de lectura (la más recomendable es la clásica *Aproximación al Quijote* de Martín de Riquer), notas a pie de página y un imprescindible repaso de la historia cultural de la España del Siglo de Oro. De lo contrario, se cae en lo trillado y falaz, producto de la deturpación que ha sufrido el libro a manos de lectores algo inocentes que no han podido desprender la herrumbre que los años han impregnado en su superficie.

Con esta revisión veloz de episodios más o menos significativos también quisiera sacar a relucir el hecho de que el *Quijote* nos habla de un hidalgo loco, pero este no está solo. La lectura de Vargas Llosa lo aísla como el héroe romántico contestatario que se enfrenta él solo a los molinos de viento, episodio tan sobreexplotado del libro. Cervantes encontró en la locura caballeresca de Alonso Quijano y su vagar en busca de aventuras el mejor recurso para insertar una serie de personajes e historias que recogiesen distintas perspectivas del mundo y la vida. El primero de estos otros personajes es Sancho Panza, quien encarna el sentido común del que carece a menudo don Quijote, trastornado por sus ideales. Sin embargo, Vargas Llosa no destina mayor comentario a la función de Sancho, quien tradicionalmente ha sido visto como el "materialista" de la

historia, el reverso de su amo, cuando a él Cervantes lo colocó más bien como un “amortiguador humano” (cfr. Gilman 93) para los reveses que sufría don Quijote en aquel panorama degradado de venteros, mozas del partido y cuadrilleros de la Santa Hermandad. Sin Sancho, el libro hubiera sido repetitivo, una prolongación *ad infinitum* de, exclusivamente, golpes y porrazos (que no obstante los hay por doquier).

Vargas Llosa destina la parte final de su prólogo a explicar las innovaciones narrativas que debemos a Cervantes. Aquí solo haré algunas precisiones y glosas. El hallazgo del narrador y las “cajas chinas” es correcto, pero en honor a la verdad ya hubo intentos anteriores en la literatura italiana de los siglos XV y XVI, que era la más vanguardista de la época antes de ceder terreno a la española gracias, entre otros, a Cervantes, pero también a Mateo Alemán y su *Guzmán de Alfarache* (publicado poco antes que el *Quijote* en dos partes: en 1599 y 1604). En lo que respecta al manejo del tiempo, Vargas Llosa resalta el hecho de que los personajes de la segunda parte han leído la primera:

Así nos enteramos de que existe otra realidad, otros tiempos, ajenos al novelesco, al de la ficción, en los que el Quijote y Sancho Panza existen como personajes de un libro, en lectores que están, algunos dentro, y otros “fuera” de la historia, como es el caso de nosotros, los lectores de la actualidad. (XXV)

Efectivamente, es un logro de Cervantes, pero obedece, en su momento de escritura, a un asunto más apremiante: refutar la segunda parte apócrifa de Avellaneda. Solo haciendo referencia a la primera parte como algo fáctico, se puede llevar a cabo una negación constante de la calidad del apócrifo. No olvidemos que en la segunda parte cervantina aparece un personaje de Avellaneda, el caballero don Alvaro de Tarfe (II: LXXII). Para esto, además, Cervantes explotó el recurso de la presunta “historicidad” de don Quijote, cuyos hechos se hallarían compilados en distintas fuentes; una de ellas –la

preeminente para el narrador— es la de Cide Hamete Benengeli, *alter ego* del propio Cervantes.

Otro de los valores que encuentra Vargas Llosa en el libro es “la elegancia y potencia de su estilo” (XXVI). ¿Deberemos insistir en que este juicio se formó *a posteriori*? El mayor preceptista contemporáneo, Baltasar Gracián, no se lo reconoció, como sí lo hizo con Mateo Alemán, el gran novelista olvidado. Sorprendería tal vez saber que la mayoría de los elogios a Cervantes se orientó más a sus *Novelas ejemplares* (1613), las cuales ofrecieron una pauta narrativa que prosiguieron los escritores españoles durante todo el siglo XVII. Asimismo, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, su obra póstuma, se leyó y editó más que el propio *Quijote* en ese mismo siglo. El problema (y la gran virtud) del *Quijote*, como bien lo intuía el sagaz Pierre Menard, es que es irrepetible, pues se basta a sí mismo.

Siguiendo con su elogio del estilo, nuestro prologuista reconoce dos de ellos bastante nítidos en el libro, los cuales

corresponden a los dos términos o caras de la realidad por la que transcurre la historia: el “real” y el ficticio. En los cuentos e historias intercalados el lenguaje es mucho más engolado y retórico que en la historia central en la que don Quijote, Sancho, el cura, el barbero y demás aldeanos hablan de una manera más natural y sencilla. En tanto que en las historias añadidas el narrador utiliza un lenguaje más afectado —más literario— con lo que consigue un efecto distanciador e irrealizante. (XXVI)

No existe ninguno de esos dos términos o caras de la realidad. Aquí es operativo nuevamente el concepto de “región de la imaginación” de Martínez Bonati. De esa forma se entiende que los lenguajes cambian en razón también de las regiones. No hay lenguaje más o menos afectado o más o menos literario. Todo el lenguaje del *Quijote* es literario en la medida en que nadie hablaba *realmente* como Sancho Panza,

como el cura o como Sansón Carrasco. El escritor del siglo XVII llevaba a cabo la *mimesis*, es decir la imitación de las acciones humanas, pero ella está regida por el “decoro”, cada personaje debía hablar de acuerdo con su condición. Si era un rey, como rey; si villano, como villano. En todos los casos existía una retórica, una lengua codificada que para los campesinos era el sayagués, para los criminales la germanía y para los enamorados el habla propia del amor cortés. Esto no obedece a un afán “realista” sino al criterio del “decoro”, en el cual residía buena parte del mérito literario de un escritor. *La Celestina* se elogiaba precisamente por ello. Según Juan de Valdés hablando de sus dos autores, Fernando de Rojas y el anónimo, estos “esprimieron a mi ver muy bien y con mucha destreza las naturales condiciones de las personas que introdujeron en su tragicomedia, guardando el decoro dellas desde el principio hasta el fin” (254). Similar elogio se merece Cervantes por el *Quijote*.

Luego de verter las ideas ya reseñadas sobre el libro, Vargas Llosa cierra su prólogo con un retorno al mito romántico:

En la historia literaria ellos [don Quijote y Sancho] son dos figuras inconfundibles, la una alargada y aérea como una ojiva gótica y la otra espesa y chaparra como un chanchito de la suerte, dos actitudes, dos ambiciones, dos visiones. (XXVIII)

No obstante fundidas, como lo reconoce líneas más abajo aludiendo a un verso de José Asunción Silva (“una sola sombra”). Cabe, en la senda desmitificadora que emprendimos al inicio de este texto, aclarar que en ninguna parte del libro se dice que Sancho Panza sea de baja estatura. La única descripción con la que contamos se encuentra en el capítulo IX de la primera parte, cuando se describe una pintura del escudero: “Debía ser que tenía, a lo que mostraba la pintura, la barriga grande, el talle corto y las zancas largas”. Jamás se dice que sea chaparro. Este detalle fue añadido por la tradición que quiso ver en ambos personajes una oposición

absoluta y radical⁴, idea que no tiene demasiado sustento salvo en lo más exterior: uno villano y gordo, el otro hidalgo y flaco. Ambos son representaciones de recusado origen folclórico: el hidalgo rural y pobre (“hidalgos y galgos, secos y cuellilargos”, así reza el proverbio que evoca el *Lazarillo*), y el villano antisemita, aunque prudente (“al buen callar llaman Sancho”, donde “buen callar” es viso de prudencia), que se vanagloria de ser cristiano viejo rancioso. En suma, figuras típicas, inacabadas y, por ello, complementarias.

Después de todo esto, da la impresión de que el prologuista ha leído el *Quijote* descafeinado o con los prejuicios críticos que achacan al libro de Cervantes un realismo fuera de sitio y al mismo tiempo un idealismo de lo más sospechoso. Excesos como los deslizados en este prólogo, más allá de la persona de quien vengan, deben advertirnos sobre la necesidad de cultivar el humanismo. El *Quijote* es un clásico y precisamente por ello se merece un trato especial. En palabras de Julio Picasso aplicables a nuestro libro:

Los clásicos no deben ser gigantescos y organizados ficheros ni nosotros, sus celosos guardianes. Nuestra misión es aceptarlos, comprenderlos, y replantearlos y replicarles. Esta superación cronológica de los clásicos se llama humanismo, y consiste en la voluntad constante de buscar lo humano, aunque sea en el seno de una sociedad cosificada. (132)

Por ello recomendamos la lectura de la edición popular del *Quijote*. Con ella podremos dar el primer paso del humanismo: aceptar. El segundo, comprender, solo será posible con comentarios fidedignos producto de la investigación, de la que carece mayormente el prólogo vargasllosiano. No cabe sino escuchar al buen Sancho Panza, tan olvidado por nuestro

⁴ En buena medida obedece, quizás, a los ilustradores, de los cuales el más destacado fue Gustavo Doré.

prologuista, cuando, sabiamente, renuncia a su gobernación: "Bien se está San Pedro en Roma: quiero decir que bien se está cada uno usando el oficio para que fue nacido" (II: LIII).

BIBLIOGRAFÍA

FOUCAULT, Michel

1974 *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas.* México: Siglo XXI editores.

GILMAN, Stephen

1989 *The novel according to Cervantes.* Berkeley-Los Ángeles - London: University of California Press.

JONES, R.O.

1974 *Historia de la literatura española. 2. Siglo de Oro: prosa y poesía.* Barcelona: Ariel.

PICASSO MUÑOZ, Julio

2004 "Prólogo". *Bucólicas y Geórgicas.* Por Virgilio. Edición y traducción de Julio Picasso Muñoz. Lima: Fondo editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae, 121-147.

RIQUER, Martín de

2003 *Para leer el Quijote.* Barcelona: Acantilado.

SAVATER, Fernando

1995 "Instrucciones para olvidar el *Quijote*". *Instrucciones para olvidar el Quijote y otros ensayos generales.* Madrid: Taurus, 17-31.

VALDÉS, Juan de

1982 *Diálogo de la lengua.* Edición de Cristina Barbolani. Madrid: Cátedra.

NOTAS

ESTUARDO NÚÑEZ Y LA TEORÍA SOBRE LIMA DE HERMAN MELVILLE*

Carlos Eduardo Zavaleta

A quienes hemos sido y aún somos discípulos de Estuardo Núñez, nos satisface íntimamente este homenaje en el seno de un Instituto del cual él fue promotor y guía durante años. Un tronco de viejo roble como él es y debe ser el centro, el imán que reúna amigos y admiradores en torno al significado multicultural de su obra.

Pocas veces en la historia peruana, un hombre laborioso y visionario como él no eligió la política para gobernar o medrar, sino buscó la razón en medio del desorden, y asimismo el goce estético, para difundirlos en los demás como una sombra benigna. Los maestros son, por fortuna, hombres reales, pero con sus ejemplos se vuelven una fuerza poderosa, invisible, y se quedan en el aire de nuestra respiración, digo, en el ambiente, en la época, y por ello es fácil convocarlos mediante sesiones como ésta.

Él enseñó en la universidad de San Marcos desde 1946. Dos años más tarde, yo llevé su curso de Teoría Literaria,

Conferencia en el Instituto Cultural Peruano - Norteamericano, octubre 2004.

donde él además se explayaba en temas de literatura comparada. Los alumnos recibimos el minucioso encargo de bucear en el menudo laberinto de *las traducciones literarias en el Perú*, desde el Inca Garcilaso en adelante. Luego, al publicarse su ensayo en la revista *Mar del Sur* (julio-agosto 1951), vimos en conjunto la hazaña de innumerables voces, trayéndonos a las otras distantes para un deleite casi personal. No habrá amor literario más devoto que el de la traducción. Y Nuñez fue tan generoso que inclusive vimos en letras de molde nuestras modestas contribuciones. Hasta hoy en día, es el mejor estudio panorámico al respecto.

De algún modo, a él le debo mis primeras lecturas de Shakespeare, Pound y Eliot. A él le entregué las copias de mis primeras tesis sobre Faulkner, y tuve además la suerte de verlo sentado en ambos jurados – los del bachillerato y del doctorado – que presidieron las ceremonias. En 1956, él publicó su primer libro medular sobre influencias de *Autores ingleses y norteamericanos en el Perú*. Hasta hoy en día es asimismo el mejor libro al respecto. Está lleno de noticias no sólo eruditas, sino de las otras, pintorescas y aun espectaculares. ¿Quién, si no Núñez, por ejemplo, podía estudiar los vínculos entre el sabio Hipólito Unánue, y sus plausibles *Observación sobre el clima de Lima*, con las *Notas sobre el Estado de Virginia*, de Thomas Jefferson? Además, Unánue fue un juicioso admirador del poeta John Milton, y por otro lado, vivió la tristeza sin remedio del joven viudo que trató de consolarse leyendo a otro poeta y joven viudo, como Edgar Young (1687-1765), en su famoso libro *La queja, o los pensamientos nocturnos de vida, muerte e inmortalidad* (1742). Por otra parte, Núñez llama a José Joaquín Olmedo el “traductor ejemplar de Alexander Pope”, en especial del volumen titulado *Ensayo sobre el hombre*, y él estudia asimismo los lazos fructíferos entre el citado poeta y Juan de Arona. Aparte, Núñez inició en el país los estudios sobre Shakespeare, cuya suerte entre nosotros ha sido tan variada que se permite hablar de “luces y sombras en sus influencias”. De un lado, estaría el admirable José Arnaldo Márquez, a quien ya debiéramos llamar el mejor

traductor de Shakespeare en lengua española, y por otro, la curiosa traducción del erudito Nemesio Vargas, quien, junto a cierto esmero, se equivoca, pero nos divierte usando vocablos familiares y risibles. Por ejemplo, en la escena del cementerio, cuando Hamlet pregunta a quién van a enterrar, el sepulturero responde: “*Jajaylas*, a una que fue mujer”. Luego, entre los dos sepultureros se tratan de oye, oye, cholo, y por si fuera poco, cuando la Reina oye a Polonio decir que su hijo está loco, ella comenta:

– Válgame el señor. Polonio, menos espuma y más ginger-ale.

Por otra parte, no olvida la profunda obsesión de Chocano por crear y representar un nuevo *Hamlet*.

De entre los autores norteamericanos, aparecen nítidos los fragmentos de versiones peruanas de Fenimore Cooper, Washington Irving, Edgar Allan Poe, Walt Whitman, Mark Twain, y los respectivos comentarios de Núñez, culminando el largo ensayo con las nuevas versiones de Eugene O'Neill, Ezra Pound, T.S. Eliot (sin duda, el autor más influyente), Theodore Dreiser, Upton Sinclair, John Steinbeck y William Faulkner. Inclusive, Núñez adelanta juicios sobre posibles influencias de Dreiser sobre Vallejo y de Steinbeck sobre Ciro Alegría.

¿Por qué los escritores peruanos habrán leído con mucha atención a los norteamericanos? Hay una cita de nuestro colega Sebastián Salazar Bondy, recogida por Núñez y que dice así:

Tuve una formación esteticista a base de recuerdos *dadás*, surrealistas ... Eso enseña que lo único que importa es crear una obra de arte, es decir, algo bello. Posteriormente –a partir de mis lecturas de los realistas norteamericanos– llegué a la conclusión de que una obra de arte tiene validez en cuanto es reflejo de un momento histórico de la vida del hombre, y precisamente,

de la condición de estar limitada a una realidad, de ahí proviene su belleza¹.

Por una sola vez, y de paso, en este buen libro de 1956, Núñez cita a “Melville”, a secas, y nada más. Sin embargo, en su otro y monumental volumen sobre *Viajes y viajeros extranjeros por el Perú* (1989), hay varios y excelentes capítulos sobre el notable autor de *Moby Dick*, *La ballena blanca*, la fascinante novela de 1851. Esta vez voy a permitirme comentar tales juicios y añadir mis propias ideas, incitado por el maestro Núñez, quien explicaba la notoria influencia de la ciudad de Lima, de su singular cielo y de algunas de sus costumbres sobre el propio Melville, al punto de que éste habría esbozado una especie de “teoría de Lima”².

Las miradas y observaciones de Melville sobre Lima se dispersan por varios de sus libros, aunque las principales se ven en *Moby Dick* y en *Benito Cereno*. Hablemos pues, de Lima y *Moby Dick*³.

El vínculo más continuo, rico y profundo es el cielo de Lima, que, al parecer, disgustaba a Melville por ser blancuzco, mortecino, indeciso y aun enfermizo, un cielo digno de herejes, o sea, de alguien que no cree en un Ser Supremo, un cielo que con su apacible aspecto provocaba y conducía a la angustia. En fin, repite aquello de “cielo sin lágrimas, pues que nunca producen lluvia”, como emblema de una *esterilidad*.

Decir esto es decir sólo la mitad menos interesante de las cosas. Profundicemos la cita que toma Salazar Bondy para su pequeño libro titulado *Lima la horrible* (1967):

¹ Estuardo Núñez, *Autores Ingleses, norteamericanos en el Perú*. p. 186.

² Ver Núñez, *op. cit.*, pp. 420-422.

³ Citaremos en adelante la edición de *Moby Dick*, Madrid, Bruguera. Tr. Julio C. Acerete, 1978.

Lima ... donde los muros de las casas se apoyan unos con otros como castillos de naipes ... no son todas estas cosas las que hacen de Lima la ciudad más triste que pueda contemplarse, sino *que es por su velado tono blanco*, aumentando la blancura el horror de su angustia. (M. Dick, 204).

Lima conserva nuevas sus ruinas, gracias a esta blancura, que no admite el verdor de las ruinas comunes, y que muestra, a lo largo de las decrepitas murallas, la lividez de una muerte convulsa. (M. Dick, 204)

Bien, pues encima de estos calificativos, cuyos extremos son el velo blanco, a un lado, y la esterilidad y la muerte, al otro, no debe olvidarse que el capítulo XLII, en que aparece esta suerte de invectiva, está dedicado íntegramente a las cualidades positivas y negativas de la blancura, en diversos paisajes del mundo, e incluso en paisajes del sueño y del inconsciente. Melville mismo enumera como explicación del terror a lo blanco dos razones: una, el inolvidable influjo de los “mares congelados y nocturnos teñidos por la blancura de la leche”⁴, imagen inolvidable para un marino y viajero a la Antártica como él. Habla de que el fantasma de las aguas blancas puede causar el mismo horror que la realidad de una aparición; y como *segunda razón*, dice que para “un indígena del Perú, la visión de los Andes ... encapuchados de nieve, nada tiene de terrible ... (excepto) si imagina la desolación de las nieves eternas a tales alturas, o en virtud del miedo que sentiría si se hallara extraviado en aquella inhóspita soledad”. Y añade que igual puede sentir un norteamericano en la pradera del Oeste, cuando ella se le presente “como un ilimitado horizonte cubierto por la blancura inmóvil de la nieve”.

Pero también, para el autor de *Moby Dick*, la blancura produce una admiración sana: “es sabido que la blancura, por

⁴ Ésta y los demás citas de *Moby Dick* corresponden al capítulo XLII del libro, pp. 199-207, titulado “La blancura de la ballena”.

su pureza, realza la belleza de muchas cosas naturales: mármoles, lacas, perlas..." Añade que "tanto los reyes bárbaros de la antigua Polinesia se definían, como 'señores de los elefantes blancos', así como los modernos reyes de Siam ostentan en su estandarte el mismo blanco cuadrúpedo. La bandera de Hanover lleva la imagen de un caballo blanco como la nieve. Y el gran imperio cesáreo de Austria, heredero de la tiranía romana, ha tomado asimismo ese color como símbolo de su poder imperial".

Ahora, como se ve, en las mismas páginas aumentan los elogios a la blancura, que es el símbolo de la pureza del poder divino... de la palabra que en latín significa blanco deriva el nombre de los vestidos sagrados, que los sacerdotes cristianos llevan sobre sus capas, como el alba y otros... En los fastos sagrados de la Iglesia romana, el blanco sirve para el oficio de la Pasión de Nuestro Señor". En la visión del evangelista Juan "los que se salvan llevan vestidos blancos. Y los ochenta ancianos vestidos de tal color nos son presentados de pie ante el gran trono blanco, en que se sienta el Todopoderoso, blanco también como la lana"⁵.

Las descripciones poéticas y elogiosas continúan: ahí está el indescriptible albatros, "el blanco, fantasma que vuela sobre todas las imaginaciones". Y enseguida, el caballo blanco de las praderas, que forja, según Melville, "el relato más celebre en nuestros anales del Oeste, un magnífico corcel lechoso, con grandes ojos, cabeza pequeña y pecho robusto, y tan soberbio como mil monarcas con su porte altivo y desdeñoso", caballo que al correr junto a otros forma "los ejércitos de las luces". ¿Existe un elogio, una admiración más grande a los animales de este color? ¿Y oiremos acaso una metáfora más bella al referirse a los mares del sur como a los de "ráfagas blancas"? ¿No son algunos marinos y viajeros también unos excelentes poetas?

⁵ Op.cit., p.201

Sin embargo de esta *dualidad* de significados, Melville afirma que “esta acumulación de todo lo que es bueno, honorable o sublime, “*no se contradice* con una especie de misterioso temor, que se esconde en la idea que suele formarse de este color, algo que sobrecoge el alma con un pánico horroroso mucho más que el rojo dramático de la sangre”. Pánico, sangre y horror, que son por supuesto el anticipo de la muerte, el otro extremo que se opone, pero que al mismo tiempo culmina y transfigura la vida. ¿Y después qué? “El aspecto de los difuntos es la palidez de mármol que los cubre, como si fuera el símbolo de la consternación ante la otra vida...”

Pánico, horror, muerte, pero también belleza y pureza de lo blanco, el color de la ballena, el enorme animal que es la materia y tema de esta novela apocalíptica, donde podrán desaparecer seres pequeños y débiles como nosotros, pero jamás la gigantesca ballena que, desde la cabeza a la cola, descrita y simbolizada por menudos fragmentos en el inolvidable texto, significa la eternidad de la vida bajo el cielo y el mar.

El conocido poeta francés Charles Baudelaire, tan afecto y tan buen admirador de Edgar Allan Poe, pudo muy bien inspirarse en el libro de Melville para escribir su poema “El hombre y la mar”, en el cual postula la identidad de ambos como “seres tenebrosos a la vez que discretos”. He aquí un fragmento del poema:

Hombre libre, ¡tú siempre preferirás la mar!
Es tu espejo la mar, y contemplas tu alma
En el vaivén sin fin de su lámina inmensa,
Y tu espíritu no es menos amargo abismo,
Y gozas sumergiéndote al fondo de tu imagen,
Tus miembros la acarician y hasta tu corazón
se olvida por momentos de su propio rumor,
Ante el hondo quejido indomable y salvaje⁶.

⁶ Chales Baudelaire, *Las flores del mal*, citado por Morton Dauwen Zabel, *Historia de la literatura norteamericana*, Buenos Aires, Losada, 1960, pp. 102-105. Hay otras ediciones.

Además de lo dicho, lo importante es que Núñez no sólo haya descubierto datos y actitudes de Melville en sus viajes, entre 1841 y 1843, por las costas de Chile y el Perú, sino que descubrió asimismo la identidad del protagonista, del fanático, mesiánico, atrabiliario y desaforado Capitán Ahab, cuyo modelo real sería el capitán de la marina Valentine Pease; y como si fuera poco, Núñez también ha descubierto las correrías del conocido capitán Delano, hombre real y personaje de la novela *Benito Cereno*, y en tercer lugar, el crítico peruano también encontró fuertes lazos entre Melville y su amigo el pintor William H. Meyers, cuyos paisajes y acuarelas confirman imágenes y símbolos de los textos literarios, pues Meyers fue alguna vez compañero de viaje de Melville, además de respetado amigo.

En resumen, cuando, en el mundo de Melville, Lima entra en su relación de ciudades, lo hace, sobre todo, por la apariencia y por el significado de su cielo y por su blancura. Así como Baudelaire tiene una teoría de vínculos entre los perfumes, colores, y sonidos, así como Rimbaud tiene su teoría de vocales, colores de oscuridad y blancura de vapores, glaciares, de sangre, de risa y labios, así Melville tiene una notable y coherente teoría de la blancura, para él siempre inmersa en el Bien y el Mal; la blancura como concepto dual, bifronte, ganado por los dos extremos; en uno están la belleza, la pureza, la atracción mística, el paraíso en el mundo real; en el otro están el pavor y el terror, la angustia, o el simple malestar del rechazo. Así, caben en los ejemplos de la blancura, las perlas, el marfil, los huesos, el hábito sacerdotal, el famoso caballo indio de las praderas norteamericanas, las nieves monumentales de los Andes, los misteriosos animales como el albatros, el elefante blanco, el tiburón, y las ciudades de Venecia y de Lima, puestas en el mismo rango de atracción y repudio, por ser vínculos con el bien y el mal.

Dicho sea en concreto, el blanco es el color del misterio, pues, según Melville, "el blanco quizá sea menos un color que una ausencia del mismo, a la vez que una mezcla de todos los

colores". Y luego él se pregunta: "¿Es esto lo que en definitiva confiere su sentido de vida al mudo vacío de un vasto paisaje nevado, ese algo sin color o coloreado por *la ausencia de Dios*, lo que nos hace retroceder de espanto?" Y en fin, dice que "los demás colores de la tierra sólo son sutiles ilusiones".

Por todo ello, si un valioso escritor peruano como Sebastián Salazar Bondy transcribió sólo un extremo de aquel concepto dual de la blancura, es porque deseó subrayar algo a sabiendas *unilateral*, pues en *La ballena blanca* aparece como un concepto lleno de equilibrio por el otro significado opuesto. Y por lo demás, reconozcamos también, por último, a Estuardo Núñez, el haber subrayado la niebla y sus dos caras del bien y del mal, la niebla y su mundo indeciso, dudoso, que le sirve muy bien a Melville para pintarnos el misterio tanto del tema como de los co-protagonistas Amasa Delano y Benito Cereno en esa otra novela, asimismo celebrada y plausible, la novela que une a la vez las costas del Perú y Chile. Ahí, en *Benito Cereno*, Melville se vuelve historiador de viajeros testimoniales, pero donde asimismo despliega su imaginación y la confunde con la búsqueda del misterio de la vida y de la muerte.

UN DELICADO AGITADOR

Alonso Cueto

La foto en su casa de Barranco que aparece en la portada de sus recientes Obras Completas (Ediciones Petroperú. Lima, 2000) es reveladora. Valdelomar tiene veintitantos años, pero aparenta más. Es o parece un caballero limeño, el monóculo clavado en el ojo izquierdo, la raya recta de pelo sobre el derecho, la corbata bajo el chaleco, el terno grueso, las piernas terminando en escaupines, la pared de encaje al fondo, una dócil planta a sus pies. Es un ser elegantemente extasiado, entregado al lente. El orgullo de su rostro de labios grandes tiene una tranquilidad desafiante. Esta mezcla de insolencia y de elegancia iban a fraguar el sello personal de una vida que concibió como un acto de creación y de exhibición permanente. Mucho de lo que sabemos hoy de Valdelomar –sus poses, sus anécdotas, sus artículos– parece un conjunto de estrategias diseñado para ser reconocido. Los numerosos textos periodísticos incluidos en esta edición muestran que su necesidad de provocar es tan grande como la de halagar. Sus elogios a Lima son tan notables como sus diatribas a otras ciudades (en esta edición se incluye un artículo contra Chosica y los chosicanos, “Chosica never more”).

Este movimiento expansivo, en busca de un auditorio, está vinculado a una famosa frase falsa del autor: “El Perú

es Lima, Lima es el Jirón de la Unión, el Jirón de la Unión es el Palais Concert y el Palais Concert soy yo". Nunca he encontrado escrita por él esta última frase ("El Palais Concert soy yo") aunque tampoco hay que descartar que la dijera en alguna conversación. En "Valdelomar por él mismo" de Ricardo Silva Santisteban (Ediciones del Congreso, 2000), en cambio aparece una entrevista del diario *La Crónica* en diciembre de 1918, donde dice "El Perú no es Lima ni se parece a Lima".

Cuando Valdelomar, que era de una familia iqueña numerosa y de clase media baja, llega a estudiar al Colegio Guadalupe, ha decidido imponerse a la capital. Sus motivaciones no excluyen su propia valoración como escritor. En una entrevista al diario *La Reforma* de Trujillo en mayo de 1918 diría que el primer deber de un escritor en el Perú es evitar ser aplastado. Para lograrlo, lo primero que buscó fue obviamente ser más aristócrata que los propios capitalinos. El cambio de su nombre es su primera afirmación. Niega su origen plebeyo firmando como el Conde de Lemos. La belleza, el arte, el espíritu son territorios aristocratizantes por excelencia. Gabriel D'Annunzio, es su símbolo. En "Valdelomar por él mismo", Silva Santisteban recoge una anécdota de Luis Alberto Sánchez: "Si para llamar la atención tuviera que salir vestido de amarillo, lo haría sin titubear. ¿O cree que un zambo como yo atraería de otra manera la atención de estos cholos gordos, espesos y universitarios de su Lima?". Sus anécdotas son numerosas y de dominio público. Llama "quechua" a los mozos de las confiterías, ridiculiza a otros provincianos que quieren pasar por cultos, y cuando un poeta trujillano se le presenta, Valdelomar le da la mano y le ordena: "Di en Trujillo que has estrechado la mano de Abraham Valdelomar". Una historia extendida, quizá falsa pero no inverosímil, cuenta que frente al espejo del baño del Palais Concert decía: "¿Quién soy? ¿No soy un zambo huachafo?".

Su elogio a Lima era en realidad un síntoma de su provincianismo. Su entrega a todas las actividades posibles —el periodismo, las artes gráficas, la lucha política, la diplomacia,

el teatro, la poesía y la narrativa—, fue la señal más clara de una vocación por un sueño provinciano: convertirse en un protagonista de Lima. Su esteticismo y sus luchas políticas son dos premisas de su vocación de agitador. Cantor de Lima (en su “Psicología del gallinazo” dice que es un noble animal negro de la capital y sugiere ponerlo en el escudo de la ciudad), no dejo de ser un foráneo que se reía de ella (en sus caricaturas a Pardo y otros políticos y en sus cuentos humorísticos). Quiso ser aristócrata, pero también un rebelde. Abrazó con pasión la causa de Billinghurst, cuando muchos limeños tradicionales veían con desconfianza al futuro presidente que introducía temas sociales a favor de los trabajadores. Pero también celebró lo que él llamaba el “señorío” y la “tradición” de la ciudad (en 1919 fue significativamente uno de los que acompañó el ataúd de don Ricardo Palma pocas semanas antes de su propia muerte en noviembre de ese año). Sin embargo, sobre todo hacia el final de su vida, imaginaba el futuro del Perú en las provincias (en sus giras llegó a lugares tan distantes como Puno, Etén y Catacaos donde proclamaba los derechos de los trabajadores y los provincianos). La edición de Petroperú incluye todos estos discursos. Ismael Pinto había ofrecido una versión detallada sobre uno de estos viajes en su “Valdelomar en Moquegua”.

Una magnífica biografía reciente de Manuel Miguel de Priego (“El Conde Plebeyo”, Ediciones del Congreso, 2000), muestra una foto de 1912, en la que aparece en el restaurante Estrasburgo de Lima con su grupo de amigos: Leonidas Yerovi, el periodista Luis Varela y Orbegozo (profesor suyo en el Guadalupe, apodado “Clovis” y tío de Blanca Varela) y José Gálvez. Sin embargo su grupo de amistades no excluye a los provincianos. Iba a ser uno de los primeros lectores de César Vallejo que iba a escribir uno de los textos más emotivos a su muerte. Cuando viaja a Roma enviado por el gobierno de Billinghurst, la nostalgia lo devora. Pero su corazón no estaba exactamente en Lima, dominio del Valdelomar público, sino en su aldea frente al mar de Pisco.

Los relatos agrupados en “Cuentos Criollos” en la Edición de Petroperú abundan en descripciones de la caleta, el mar y el puerto. Estos aparecen como un escenario brumoso, donde surgen personajes de ensueño como la mujer espectral en “Los Ojos de Judas”. En esta misma colección, dos relatos, “El Caballero Carmelo” y “El Vuelo de los Cóndores” son casi perfectos. Una de las escenas inolvidables del “Caballero Carmelo” relato escrito durante su viaje a Europa, es la inicial. El hermano mayor, Roberto (nombre también del hermano mayor de Valdelomar), llega a la casa y saca los objetos de la alforja: “Quesos frescos y blancos, envueltos por la cintura con paja de cebada, de la Quebrada de Humay; chancacas hechas con cocos, nueces, maní y almendras; frijoles colados, en sus redondas calabacitas...”. Este descripción tiene una concreción y una musicalidad, que la literatura peruana de entonces rara vez había conocido. Cada uno de los objetos que va apareciendo parece a la vez específico, único y extrañable. La cualidad física de los elementos está integrada a su resonancia espiritual.

Su percepción de la vida es inseparable de la de sus historias. “El Caballero Carmelo” es un ser singularizado por su belleza y su armonía, como lo es la accidentada “Miss Orquidea”, en el “Vuelo de los Cóndores” y el torero Belmonte en su “Belmonte el trágico”. Valdelomar tiene una concepción trágica basada en la idealización de una criatura hermosa y efímera, cuyo único destino puede ser un final violento. El destino de Miss Orquidea y el del Caballero Carmelo son coincidentes: se trata de figuras hermosas y efímeras, cuya belleza fatal contradice la banalidad del mundo a su alrededor. Su sino trágico está basado en su singularidad. Por su factura formal y por la fuerza de sus personajes, estos relatos muestran a un creador en su plenitud. “El Caballero Carmelo” es la prueba de que más allá de las poses, las frases, las anécdotas de su biografía, nos queda un artista delicado y esencial, íntimamente unido a sus personajes y escenarios.

En noviembre de 1919, durante una de sus giras, en un banquete en el Hotel Boloñesi de Ayacucho, Valdelomar se

levanta, presa de una gran ansiedad. Necesita salir en busca de alguna droga. Junto a él o poco después, va un joven que lo acompañaba en todos los viajes, Artemio Pacheco. Las especulaciones sobre lo que ocurrió esa noche han incluido la falsa versión de su caída en un silo. Nadie sabrá bien lo que ocurrió antes de que Valdelomar desde el segundo piso de una escalera cayera a un montículo de piedras. Lo encuentran varias horas después, con la columna quebrada. La agonía dura menos de 48 horas (sus últimas palabras son “Madrecita, ven”). Es enterrado en Ayacucho pero un mes después, el cadáver embalsamado viaja cargado por dieciséis peones, hasta Huancayo desde donde sigue en tren a Lima (en el camino de ida, había comentado, al paso, que le gustaría morir en esos lugares remotos). Su madre, Carolina Pinto que nunca se recuperaría de la muerte de su hijo predilecto y que en 1942 sería enterrada con él en el Presbítero Maestro, pasaría entonces a vivir en casa de su hija menor María, casada con el científico polaco Witold de Szyszlo. El hijo de ambos, Fernando de Szyszlo, traza un magnífico recuerdo de su abuela, en la biografía de De Priego.

Su muerte parece la secuela natural del frenesí de los últimos años. No sé si hubiera vuelto a escribir relatos como “El Caballero Carmelo” pero es un hecho que habría continuado su lucha política. Es tentador imaginarse a Valdelomar como testigo activo del oncenio de Leguía, el militarismo y el pradismo.

Con respecto a la edición de Petroperú vale la pena recalcar el magnífico trabajo de Ricardo Silva Santisteban. Varios de los textos de esta edición han sido recuperados de archivos privados y de la Biblioteca Nacional. Los prólogos y notas son impecables. Los tomos no ofrecen grandes obras inéditas y por lo tanto no agregan nada a nuestra admiración por Valdelomar. Sin embargo, en muchos de los discursos y artículos (algunos bastante malos y otros simplemente huachafos y anacrónicos que escribía rápidamente y no corregía), encontramos fragmentos de una inspiración y de una

originalidad que compensa largamente su lectura. No lo admiramos más con esta edición pero lo conocemos mejor.

Pero quizá, como ocurre con muchos escritores, nunca lo conoceremos. En “El Caballero Carmelo”, el gallo agoniza durante varios días después de la pelea y antes de expirar se acerca a la ventana, agita las alas y se queda un largo rato mirando el cielo. Luego abre otra vez nerviosamente las alas y canta, antes de morir. El Carmelo era la imagen que Valdelomar tenía del artista: una vida corta e intensa, una muerte violenta. Fue su vida.

ONOMÁSTICA ANDINA

CHIRIMOYA

Rodolfo Cerrón-Palomino

“Tiene la carne blanca y suavísima, con un agridulce apetitoso, de suerte que, a juicio de muchos, es la fruta mejor y más regalada de todas las naturales de Indias”.

Cobo ([1653] 1964: IV, VII, 240)

0. Los vocabularios modernos de indigenismos del área andina dan por sentado que *chirimoya*, el nombre vulgar de la *annona cherimolia*, es de origen quechua. Sin embargo, como se verá, existen sobradas razones para poner en duda por lo menos el carácter prístino de dicha etimología. En la presente nota nos ocuparemos de la biografía de esta palabra, para lo cual nos serviremos de los datos novedosos e insospechados que nos proporcionan las fuentes lexicográficas mochicas de reciente aparición.

1. SUPUESTO QUECHUISMO

La palabra *chirimoya* fue consignada como voz de procedencia quechua, a veces de manera implícita, desde por lo menos la segunda mitad del siglo XVII. Así, la registran,

en orden cronológico, Cobo ([1653] 1964: 240), Alcedo ([1786] 1967: 292), Pereira ([1816] 1893), Arona (1892), Lenz ([1905] 1977), Farfán (1957), Tascón (1961) y Ugarte (1997). Como quechuismo también figura en los diccionarios botánicos de Girault (1984: 205), de De Lucca y Zalles (1992), y de Brack Egg (1999). Sin embargo, no siempre los autores mencionados etimologizan el significado de la palabra. En efecto, de los lexicógrafos citados, sólo Alcedo, Lenz, Tascón, y Ugarte lo hacen; y de los tres botánicos mencionados, solamente los dos primeros lo hacen igualmente. El significado, con ligerísimas variantes, es el propuesto por Alcedo: “fruta de la semilla fría, porque lo es en sumo grado” (*op. cit.*, 292). Obviamente, la significación no podía ser sino resultado de una etimología popular, en este caso motivada por la interpretación del parcial *chiri*, que en quechua significa efectivamente ‘frío’; pero también de su segundo componente, es decir *muya*, que seguramente fue asociado con *muyu*, en cuya acepción de ‘círculo’ o ‘cosa redonda’, se ha querido encontrar una base para su extensión a favor de ‘fruto’ o ‘semilla’. De esta manera, se creyó que estaba asegurada la interpretación eminentemente quechua del vocablo. Sin embargo, sobra decir que, en términos de plausibilidad semántica, resultaba muy forzada una interpretación como la propuesta, y ello explicaría por qué Cobo, un gran experto en botánica tan dado a ofrecer etimologías, no se pronuncia en el presente caso, o un eximio filólogo como Lenz, tan cuidadoso en cuestiones etimológicas, no terminaba por convencerse del significado que él mismo sugería.

2. QUECHUISMO EN TELA DE JUICIO

La hipótesis del carácter genuinamente quechua del término tropieza por lo menos con dos aspectos críticos relacionados tanto con la naturaleza formal de la palabra cuanto con su documentación colonial. En efecto, tocante al primer punto, como ya lo señalaba Carrión (1983: 230), el mismo hecho de que el vocablo tuviera una estructura compleja (compuesta en este caso), y no simple, lo torna sospechoso

poniendo en duda su carácter originario; y, con respecto a su registro, llama poderosamente la atención que el término esté del todo ausente en los repositorios coloniales no sólo del quechua sino también del aimara. De hecho, dejando de lado a Cobo, la palabra *chirimoya* aparece consignada en los vocabularios quechuas o en los glosarios de quechuismos sólo a partir del siglo XVIII en adelante. Sintomáticamente, entre los viajeros quechuistas del siglo XIX sólo Markham (1864) la incluye, pues está ausente tanto en Tschudi (1853) como en Middendorf (1891), quienes, con su omisión, parecen haber dudado del origen nativo del vocablo. Los vocabularios modernos del quechua, a su turno, la registran simple y llanamente, unas veces aceptando la etimología propuesta, y otras asumiendo tácitamente su carácter genuinamente nativo (cf. Cordero [1895] 1992, Lira [1941] 1982, Torres 1982, Academia del Cuzco 1995).

Ahora bien, de acuerdo con lo señalado hasta aquí, no hay duda de que el vocablo que nos ocupa, si bien de apariencia quechua, no puede ser una designación originaria del fruto respectivo. De hecho, en el mejor de los casos, tenemos allí un compuesto, mas no un primitivo léxico, de carácter descriptivo y no denotativo *strictu sensu*, por lo que cabe preguntarse si, al no registrar el quechua una raíz originaria, tampoco existiría el referente material respectivo. El hecho de que la voz esté ausente en los vocabularios tempranos apuntaría justamente en esa dirección. Es más, la misma “propuesta andina” del origen del fruto, como la llama Carrión, carecería de sustento desde el momento en que el aimara, al igual que el quechua, tampoco registra un término propio, y sólo tardíamente consigna <yuructira>, una voz igualmente compuesta, aunque esta vez de procedencia mucho más oscura aún (cf. De Lucca 1983)¹.

¹ De hecho, asumiendo que esta voz es igualmente compuesta, presenta una fisonomía más bien quechua antes que aimara, por lo menos con relación a su primer elemento, para el cual postulamos la variante

Quien, en efecto, postula un origen importado del fruto, es nada menos que el propio Bernabé Cobo. Oigamos lo que nos dice al respecto el eximio naturalista historiador:

Ha pocos años que se da en este reino del Perú la *chirimoya*, la cual, donde yo primero la vi fue en la ciudad de Guatemala el año de 1629, caminando para México; y parecióme fruta regalada, que sentí careciese della este reino; y así, envié desde allí una buena cantidad de sus pepitas a un conocido, para que las repartiese entre los amigos, como lo hizo. De manera que cuando volví yo de México, al cabo de trece años, hallé que ya habían nacido muchos destos árboles y llevaban fruto [...] (*op. cit.*, 240-241).

Como puede apreciarse, según el testimonio del historiador jesuita, no habría lugar a dudas: la *chirimoya* sería un fruto proveniente de la América Central. Ello explicaría, naturalmente, la inexistencia de términos primigenios nativos que la designen en las lenguas andinas mayores. Las denominaciones de *chirimoya* y *yuructira*, lexemas compuestos registrados modernamente en quechua y aimara, respectivamente, serían acuñamientos tardíos introducidos luego de conocerse el referente. En última instancia, para redondear la hipótesis del origen extrandino del fruto, parecería que tampoco “el habitat de la planta corresponde al ecúmeno quechua”, como lo sugiere nuestro colega y amigo Carrión (*op. cit.*), cuyos pueblos se asientan en efecto por encima de los 2,600 metros de altura sobre el nivel del mar. ¿Qué podemos decir al respecto?

yuruq de *yuraq* ‘blanco’, registrada en las hablas ecuatorianas. Quedaría el parcial *tira*, que en aimara significa ‘cuna’ o ‘parte baja de un terreno’. Quizás, entonces, *yuruq-tira* podría significar, figuradamente, algo así como ‘(la fruta) cuya parte interna es blanca’, expresión que en efecto describe la pulpa de la *chirimoya*.

3. FRUTA NATIVA Y NOMBRE DERIVADO

La hipótesis del origen mesoamericano de la chirimoya, no obstante la opinión aparentemente autorizada de Cobo, choca frontalmente con las evidencias aportadas tanto por la arqueología como por la botánica. En efecto, no sólo son comunes y familiares los huacos prehispánicos que ostentan representaciones de la fruta apetecida sino que también es frecuente hallar semillas de anonáceas en los entierros del precerámico (cf. Bonavia 1991: cap. V, 130). De otro lado, está probado el carácter nativo de la planta, como arbusto que crece, incluso en estado silvestre, entre los 2,000 y 2,700 metros sobre el nivel del mar, en los valles occidentales, interandinos y orientales del norte, centro y sur del Perú (cf. Weberbauer 1945: 625)². ¿Cómo conciliar entonces la ausencia de la palabra con la presencia de la cosa? Lo más probable es que la fruta, aunque familiar a los pobladores de pisos ecológicos más bajos, como los de la costa norte peruana, haya sido ajena a la dieta de los serranos quechuas y aimaras, habitantes de zonas ubicadas por encima del límite de distribución de las anonáceas. Ello quiere decir que, habiendo sido conocida por los costeños, particularmente por los mochicas, debió haber tenido una designación nativa, propia de las lenguas de dichos pobladores. Cuando tales poblaciones fueron sometidas al imperio incaico, quechuas y aimaras habrían conocido finalmente la apreciada fruta, como ocurrió con otras, según nos lo cuentan algunos cronistas³. Fue entonces cuando se

² Si bien, por lo que acabamos de ver, lo sostenido por los académicos cuzqueños del quechua (cf. *op. cit.*), en el sentido de que la chirimoya habría sido domesticada por los incas (del mismo modo en que la papa lo habría sido también, como si huaris y tiahuanacotas no la hubiesen conocido!), no tiene el menor sustento, no deja de ser un error, esta vez por parte de la Academia de la Lengua Española, seguir manteniendo que el chirimoyo sea únicamente "originario de la América Central y Venezuela" (cf. RAE 2001).

³ Tal parece haber sido el caso, por ejemplo, del pepino (*solanum muricatum*), introducido al quechua como <cachum> y al aimara como <cachuma>, hoy palabra casi obsoleta ya. Cuenta el cronista soldado,

habrían acuñado las designaciones modernas mencionadas, particularmente la de **chirimuyu*, recurriendo no al préstamo (como habría sido el caso de *palta*, por ejemplo), sino a la descripción o al calco, o a ambas estrategias a la vez, pero empleando recursos léxicos nativos. Nuestro paso siguiente está destinado a indagar sobre esto último.

4. EL APOORTE MOCHICA

Gracias al esmero de José Antonio Salas, joven investigador peruano, podemos contar ahora con una edición cuidadosa del vocabulario mochica del estudioso germano Enrique Brüning ([1924] 2004), uno de los últimos recopiladores del léxico de la otrora lengua regional de la costa norte del Perú, que se extinguió al promediar el siglo XX. A diferencia de los vocabularios mochicas previos (ver ahora Salas 2002), que simplemente no registran el equivalente de *chirimoya*, el de Brüning lo hace, por primera y única vez, consignando la voz <maça>, es decir *masa*. Que la voz no debió ser desconocida del todo, al menos entre los especialistas, nos lo demuestra el botánico cuzqueño Herrera, quien registra <masa>, como equivalente de la *annona cherimolia*, y el híbrido <masa samba>, como el nombre vulgar de la *annona montana* (cf. Herrera 1941: 243). Por lo visto, además, todo parece indicar que en verdad *masa* era un nombre genérico para designar a las especies de la familia anonácea. Es más –ahora lo sabe-

que estando Huaina Cápac de paso por el Chimo, “ques [don]de agora está la çibdad de Trujillo, estava un yndio viejo en un[a] sementera, y como oyó que pasava el rey por allí çerca, y que cojó [tres] o quatro pepinos y que con su tierra y todo se los llevó y le dixo: “Ancha hatun apo mico cambia”, que quiere dezir: “Muy gran señor, come tú esto”; y que delante de los señores y más jente, tomó los pepinos y comiendo el uno dellos, dixo mirando a todos por agradar al viejo: “Xulluy ancha misqui cay”, que en nuestra lengua quiere dezir: “En verdad ques muy du[l]çe esto”, de que todos reçibieron grandísimo plazer” (Cieza de León [1551] 1983: LXVI, 198). De paso, las expresiones quechuas son propias de un aprendiz de la lengua, que era el caso de Cieza.

mos-, el término podía emplearse, en tiempos en que florecían las sociedades de la costa norte peruana, como epíteto o nombre propio de los gobernantes locales. Así, en la genealogía de los descendientes del Chimo Capac que nos ha transmitido Cabello Valboa figuran <Pongmassa> y <Pallesmassa> (cf. Cabello [1586] 1951: III, XVII, 329). Tales nombres, como se ve, son compuestos que conllevan como núcleo común la palabra *masa*, y cuyo primer elemento, a manera de modificador, se puede interpretar como <pong> ‘piedra’ y <paxllæc> ‘pallar’, respectivamente⁴. De manera mucho más interesante, los cronistas iniciales de la conquista reportan el nombre del cacique de Tumbes como <Quilimasa> (Francisco de Jerez [1534] 1987: 162), <Chilimasa> (Estete [1535] 1987: 286), <Chirimasa> (Ruiz de Arce [1545] 1968: 418), y <Chile Masa> (Pizarro [1571] 1968: 23). No hay duda de que aquí también tenemos al frente el mismo nombre de *masa*, pero esta vez, de manera mucho más crucial, precedido de un modificador cuya forma básica puede ser restituida como *chili* alternando con *chiri*. Queda por averiguar la etimología de este nombre que, a menos que caigamos en el mismo error en el que incurren los quechuistas aficionados, no puede ser tomado tan a la ligera como equivalente del quechua *chiri* ‘frío’.

Pues bien, para seguir con el mochica, ocurre que esta lengua registra la voz <chelli>, con las acepciones de ‘rizado’ y ‘desigual’, según lo anotó Middendorf (cf. Salas, *op. cit.*, 152). ¿Será esta palabra auténticamente mochica? De no ser porque el aimara collavino registra *chhiri*, con el mismo significado de ‘ensortijado’ o ‘crespo’ (cf. De Lucca, *op. cit.*), o mejor aún *chhilli*, en la variedad acoreña de Puno (cf. Büttner y Condori 1984), en la que alterna con la primera forma, nada impediría que la

⁴ De paso, notemos que la voz <paxllæc>, del que deriva nuestro *pallar*, está presente también en los nombres dinásticos mochicas, comenzando por el del mítico <Ñaimpaxllæc>, del cual deriva el nombre de Lambayeque. De éste y de otros aspectos de la onomástica propia de la lingüística norcosteña se ocupa Salas (en preparación).

diéramos por originariamente mochica. Sin embargo, frente al registro apabullante del término por parte del aimara, creemos que hay suficiente razón para sostener que la voz mochica no sería sino un préstamo de aquella lengua. Debemos apurarnos en señalar, empero, que la palabra no habría sido tomada directamente del aimara sino a través del quechua. Para ello conviene recordar que al tiempo en que los pueblos de la costa norte son incorporados al imperio incaico (ca. 1470) los conquistadores incas no sólo acababan de mudar de lengua, abandonando el aimara a favor del quechua, sino que la mayor parte de sus huestes provenían del altiplano (cf. Cerrón-Palomino 2003). Dentro de dicho contexto no debe extrañar que un término como *chhiri*, o mejor aún, su variante *chhilli*, haya pasado al mochica, como muchos otros quechumaranismos sobre los que llamamos la atención en anterior oportunidad (cf. Cerrón-Palomino 1989). En el paso de una lengua a otra, como es natural, se habrían efectuado algunos reajustes tanto en el timbre vocálico como en la simplificación de la africada aspirada inicial. Como quiera que hubiese sido, el hecho es que, gracias al registro de la palabra, tanto en el aimara como en el mochica, ahora podemos saber que el significado de <Chilimasa>, nombre del cacique tumbecino, sería literalmente ‘Chirimoya ensortijada’. De paso, la expresión nos confirma que *masa*, nombre genérico, podía especificarse mediante un modificador como *chilli*, para aludir descriptivamente a la cáscara de la fruta, que presenta “pequeñas protuberancias y escamas, con frecuencia cubierta por franjas negras a modo de una malla” (Tschudi [1846] 2003: IX, 160). Ello explicaría, además, en el imaginario andino, no sólo aquello de la *masa samba* sino también el hecho de que, en algunos dialectos del quechua, se moteje de *chirimuya uma* ‘cabeza de chirimoya’ al que tiene cabellos ensortijados.

5. CALCO SEMÁNTICO

Una vez demostrado, si bien indirectamente, el empleo de la expresión mochica *chilli-masa*, creemos estar a un paso de dar, finalmente, con la etimología de *chirimoya*. En efecto,

la designación mochica, en sí misma híbrida, conforme lo sugerimos, pudo haber pasado directamente, bajo dicha forma, al quechua; sin embargo, tal parece que se prefirió el calco parcial del segundo elemento del compuesto, es decir *masa*, que fue interpretado como ‘fruto’. Para ello, el quechua disponía por lo menos de dos lexemas: *ruru*, más genéricamente, y *muhu*, que primariamente significaba ‘semilla’. Esta última raíz tenía, como hasta ahora, una variante en la forma de *muyu*, registrada en los dialectos quechuas del norte, en especial del Ecuador (cf. Stark y Muysken 1977). De esta manera se habría tenido *chilli-muyu*, que a su vez alternaría con otra similar, pero que en esta oportunidad se habría valido de la variante *chiri* en lugar de *chilli*. Así llegamos, en efecto, a la denominación de *chiri-muyu*⁵. Lo demás es historia fácil de explicar, comenzando por el hecho de que, una vez ingresada al castellano, la expresión tuvo que atender a la necesidad, sistemática en esta lengua, de distinguir entre el árbol y la fruta, y así como de *palta* y *lucma* se derivaron *palto* y *lucmo*, respectivamente, para designar al árbol, en el caso de *chiri-muyu*, que sólo podía interpretarse como nombre del árbol, fue necesario derivar *chiri-muya* para referir a la fruta. Esta es la forma, más ortodoxa desde el punto de vista del quechua, que recoge y canoniza precisamente el cronista Cobo. De paso, el parcial derivado *muya* sería en adelante una de las trampas en las que cayeron los etimologistas aficionados, entre ellos Markham (*op. cit.*), quien creyó ver en él la voz quechua *muya* ‘huerto’. Pero también el elemento *muyu* desorientó por igual a los espontáneos, al igualarlo con la raíz quechua *muyu* ‘redondo’, ‘redondez’, por desconocimiento de la variante *muyu* de *muhu* ‘semilla’. En suma, queda claro que la voz *chirimoya* fue el resultado de distintos procesos poliglósicos de remodelamiento formal y semántico, en los que intervinieron

⁵ La toponimia peruana registra los nombres híbridos de *Chilifruta* (Huanayo, Junín) y *Chillifruta* (Azángaro, Puno), que obviamente parecen estar aludiendo a la *chirimoya*, aunque finalmente se nos escape la motivación directa de los mismos.

por lo menos tres de las lenguas más difundidas del antiguo imperio incaico (quechua, aimara y mochica, en ese orden), a las que se incorporó, dándole su toque final, el castellano. ¿Termina aquí nuestra pesquisa etimológica? No lo creemos así.

6. ¿MOCHICA O QUINGNAM?

Queda, en efecto, un problema final por resolver, y que tiene que ver con la voz *masa*. Ocurre que <Pongmassa> y <Pallesmassa>, los jefes descendientes de la dinastía del Chimo Capac, hablarían la lengua de su propio reino, que era la quingnam y no la mochica. Si bien parece que estas dos lenguas se superpusieron entre los valles de Chicama y Jequetepeque (Trujillo), sede aproximada del reino de Chimor, como lo han tratado de establecer los estudios lingüísticos más recientes (cf. Cerrón-Palomino 1995: cap. I), llama poderosamente la atención que los gobernantes chimúes, de habla quingnam, se nombrasen recurriendo a una voz mochica, propia de los vencidos. Lo mismo puede decirse de <Chilimasa>, el cacique de Tumbes, que parece haber sido descendiente de los jefes locales establecidos por los gobernantes chimúes, ya que, como refiere el cronista agustino, “el Chimo [...] fue conquistando los Indios Yungas, i aziendo tributarias las Provincias destos llanos desde Paramonga asta Payta y Tumbes” (cf. de la Calancha [1638] 1977: III, II, 1235). ¿No sería entonces más lógico pensar que el nombre *masa* fuera de origen quingnam, incorporado luego al mochica? ¿O es que, como se ha señalado tradicionalmente, el quingnam y el mochica no serían sino dos dialectos de una misma lengua? En todo caso, sin ánimos de entrar aquí en este debate, quisiéramos reconocer, humildemente, que los lingüistas no disponemos de mayores informaciones sobre la lengua quingnam, más allá de algunos indicios de carácter documental y onomástico. Como quiera que, por lo demás, no es novedad que nuestros historiadores y arqueólogos suelen hacer hablar a los chimúes en mochica, por lo menos para ellos, el problema planteado al inicio de esta sección no sería tal.

ACADEMIA QUECHUA

1995 *Diccionario quechua-español-quechua*. Cuzco: Municipalidad del Cuzco.

ALCEDO, Antonio de

[1786] 1967 *Diccionario geográfico histórico de las Indias Occidentales o América*. Madrid: BAE, Ediciones Atlas. Tomo IV.

ALVAREZ VITA, Manuel

1990 *Diccionario de peruanismos*. Lima: Ediciones Librería Studium.

ARONA, Juan de

1884 *Diccionario de Peruanismos*. Lima: Librería Francesa Científica, J. Galland.

BONAVIA, Duccio

1991 *Perú: hombre e historia. De los orígenes al siglo XV*. Lima: EDUBANCO.

BRACK EGG, Antonio

1999 *Diccionario enciclopédico de plantas útiles del Perú*. Cuzco: C.E.R.A. "Bartolomé de Las Casas" y PNUD.

BRÜNING, Hans Heinrich

[1924] 2004 *Mochica Wörterbuch. Diccionario mochica-castellano/castellano-mochica*. Lima: Universidad San Martín de Porres.

BÜTTNER, Thomas y Dionisio Condori

1984 *Diccionario aymara-castellano*. Puno: Proyecto Experimental de Educación Bilingüe.

CABELLO VALBOA, Miguel

[1586] 1951 *Miscelánea antártica*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- CALANCHA, Antonio de la
[1638] 1977 *Crónica moralizada*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Tomo IV.
- CARRIÓN ORDÓÑEZ, Enrique
1983 *La lengua en un texto de la Ilustración*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- CERRON-PALOMINO, Rodolfo
1989 "Quechua y mochica: lenguas en contacto". *Lexis*, 12: 1, pp. 47-68.
1995 *La lengua de Naimlap (reconstrucción y obsolescencia del mochica)*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
2003 "El aimara como lengua oficial de los incas". *Lengua*, 16, pp. 57-76.
- CIEZA DE LEÓN, Pedro de
[1551] 1985 *Crónica del Perú. Segunda Parte*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- COBO, Bernabé
[1653] 1956 *Historia del Nuevo Mundo*. Madrid: BAE, Ediciones Atlas. Tomo I.
- CORDERO, Luis
[1895] 1992 *Diccionario quichua-castellano y castellano-quichua*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- DE LUCCA, Manuel
1983 *Diccionario práctico aymara-castellano / castellano-aymara*. La Paz: C.A.L.A.
- DE LUCCA, Manuel y Jaime Zalles
1992 *Flora medicinal boliviana. Diccionario enciclopédico*. La Paz: Editorial "Los amigos del Libro".

ESTETE, Miguel de

- [1535] 1987 *El descubrimiento y la conquista del Perú*. En SALAS, Alberto *et al.* (eds): *Crónicas iniciales de la conquista del Perú*. Buenos Aires: Ed. Plus Ultra, pp. 269-319.

FARFÁN, J. María B.

- 1959 *Quechuismos: su ubicación y reconstrucción etimológica* (Sobretiro de la *Revista del Museo Nacional*, Tomos XXVI-XXVIII).

GUIRAULT, Louis

- 1984 *Kallawayá. Guérisseurs itinérants des Andes*. Paris: Editions de l'ORSTOM.

HERRERA, Fortunato L.

- 1941 *Sinopsis de la flora del Cuzco*. Lima: Samarti. Tomo I.

JEREZ, Francisco de

- [1534] 1987 *Verdadera relación de la conquista del Perú y provincia del Cuzco*. En *Crónicas iniciales de la conquista del Perú*, pp. 147-251.

LENZ, Rodolfo

- [1905] 1977 *Diccionario etimológico de las voces chilenas derivadas de lenguas indígenas americanas*. Santiago: U. De Chile, Seminario de Lingüística Hispánica.

MARKHAM, Clements R.

- 1864 *Contributions towards a Grammar and Dictionary of Quichua*. London: Trübner & Co.

MIDDENDORF, Ernst W.

- 1890 *Wörterbuch des Runa Simi oder der Keshua-Sprache*. Leipzig: Brockhaus.

- [1891] 2002 *[Vocabulario mochica-castellano/castellano-mochica]*. En SALAS, José Antonio (Ed.), pp. 149-204.

PEREIRA Y RUIZ, Antonio

[1816] 1967 *Noticia de Arequipa*. En CARRIÓN, Enrique (ed.), pp. 365-446.

PIZARRO, Pedro

[1571] 1978 *Relación del descubrimiento y conquista del Perú*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.

REAL ACADEMIA

2001 *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe S.A.

RUIZ DE ARCE, Juan

[1545] 1968 *Advertencias [...]*. En *Biblioteca Peruana*. Lima: ETA. Tomo I, pp. 407-437.

SALAS, José Antonio

2002 *Diccionario mochica-castellano/castellano-mochica*. Lima: Universidad San Martín de Porres.

2005 *Historia de las lenguas de la costa norte*. Tesis en preparación.

STARK, Louisa y Pieter Muysken

1977 *Diccionario español-quichua/quichua-español*. Quito-Guayaquil: Publicaciones de los Museos del Banco Central del Ecuador.

TASCÓN, Leonardo

1960 *Diccionario de provincialismos y barbarismos del valle del Cauca y Quechuismos usados en Colombia*. Cali: Biblioteca de la U. del Valle.

TORRES, Glauco

1982 *Diccionario kichua-castellano, yurakshimi-runashimi*. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

TSCHUDI, *Johann Jakob von*

[1846] 2003 *El Perú: esbozos de viajes realizados entre 1838 y 1842*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.

1853 *Die Kechua-Sprache*. Wien: Aus der Kaiserlichen Hof-und Staatsdruckerei.

UGARTE CHAMORRO, Miguel Angel

1995 *Vocabulario de peruanismos*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

WEBERBAUER, Augusto

1945 *El mundo vegetal de los Andes Peruanos*. Lima: Ministerio de Agricultura.

RESEÑAS

PINTO VARGAS, Ismael: *Sin perdón y sin olvido. Mercedes Cabello de Carbonera y su mundo*. Lima: Universidad de San Martín de Porres (Escuela Profesional de Ciencias de la Comunicación, Instituto de Investigaciones), 2003. 793, (1) p.; ilusts. (láms.) (Serie Periodismo y literatura).

En Historia, como en cualquier otro campo humanístico o científico, las buenas obras son fruto de largo aliento, de meditada hechura. Raro es el libro o artículo de mérito que no haya demandado muchas horas de proyecto, investigación, redacción, revisión, etc. Incluso hay materias que solo pueden abordarse en forma al cabo de añosa maduración, o de un cierto período de reflexión. Este es el caso del libro cuyas señas encabezan la presente nota.

Mercedes Cabello de Carbonera (Moquegua, 1842-Lima, 1909), considerada una figura capital en el proceso de la novelística peruana, tuvo una de esas existencias dignas de investigación profunda y comprensiva. Los méritos de su obra tanto como su controvertida trayectoria justificaban largamente el esfuerzo. Ismael Pinto Vargas, coterráneo de la escritora, asumió con entusiasmo juvenil la no fácil tarea y, fruto de su dedicación, nos entrega el grueso volumen *Sin perdón y sin olvido. Mercedes Cabello de Carbonera y su mundo*, que no es otra cosa que la biografía requerida por uno de los más interesantes personajes de las letras nacionales del último tercio decimonónico. Ciertamente, como suele ocurrir, han sido

la simpatía y la admiración los principales motores del esfuerzo, pero también el propósito de hacerle justicia a doña Mercedes, víctima más o menos inocente, como tantos, de la ignorancia, la confusión, la maledicencia y la incomprensión. Pinto Vargas ha echado un haz de luz diáfana allí donde, a pesar del viejo aunque pionero trabajo de Augusto Tamayo Vargas, reinaban las sombras o el claroscuro. Verdadero aporte que la comunidad académica peruana ha aplaudido generosamente.

Cabello de Carbonera fue una de las más brillantes mujeres intelectuales del Perú del siglo XIX. Vino al mundo en una familia terrateniente de Moquegua, en la que el trabajo intelectual no era quehacer ajeno. Logró una elevada cultura académica merced a su esfuerzo de autodidacta y a las facilidades materiales que solo personas de su nivel social podían lograr. Su matrimonio no fue feliz. En la década de los setenta empezó a figurar en diversas publicaciones literarias limeñas, y bien pronto sus ensayos reivindicadores le alcanzaron justo renombre. Durante la amarga posguerra del Pacífico, las novelas que dio a luz le ganaron un elevado sitio en el universo letrado, pero también no pocos sinsabores porque las denuncias que contenían, conformes al realismo que las inspiraba y a la fuerte personalidad de la autora, le suscitaron no pocas críticas y detracciones. Los últimos años de su vida los pasó internada en el manicomio de Lima.

Fue Cabello de Carbonera una de las raras mujeres intelectuales que hicieron suyas las ideas y propuestas del positivismo, la masonería y el liberalismo. Ello la enfrentó a los elementos que no creían ni pensaban así, los cuales la atacaron duramente. Pero doña Mercedes no se amilanó y siguió difundiendo, a través de sus bien logrados ensayos, esos planteamientos. Más allá de su valor o pertinencia, es claro que los propuso de buena fe y sabiendo que arriesgaba su prestigio y tranquilidad. Lamentablemente, la insania fue anunciándose poco a poco, incluso en sus obras, lo que añadió a su caso un elemento patológico perturbador que, sin duda,

operó en su contra en forma fatal. Incluso pudo haber enfrentado una mayor condena, lo que no ocurrió dadas la reconocida valía de su pluma, la claridad de sus ideas, las buenas relaciones que mantenía, el alto nivel social que ocupaba, el respeto que siempre había merecido, etc.

Varios son los méritos que cabe hallar en *Sin perdón y sin olvido...* Entre otros, la investigación profunda y en la dirección correcta; la vastedad de fuentes (documentales y bibliográficas), en especial periodísticas y hemerográficas; el estilo ameno y sugestivo, con mucho de fina crónica local, como ya poco se encuentra; y, sobre todo, el cabal conocimiento del tema –vida y obra de doña Mercedes– y del tiempo en el que transcurre. Pinto Vargas ha contado con el poderoso auxilio de su larga carrera de historiador de Moquegua, de sus gentes y de sus costumbres, pero sobre todo con su desarrollado y poco común sentido investigador, gracias al cual ha podido develar algunos de los misteriosos episodios de la existencia de doña Mercedes. Merecen relieve el sagaz empleo de algunos testimonios orales –sobre ocurrencias que no han quedado registradas en el papel– logrados mediante la pausada conversación con informantes abordados en diversos lugares del Perú, así como el buen uso de la fuente literaria, especialmente de la autoría de doña Mercedes, espigada en sus novelas y ensayos. Al respecto, es claro que el conocimiento del personaje le ha permitido leer entre líneas, advertir el fondo autobiográfico presente aquí y allá, descubrir entre los bastidores literarios las frustrantes ocurrencias de una existencia no plenamente realizada y sí en ciertos aspectos muy infeliz.

Tales méritos no impiden advertir que parece excesivo el número de capítulos (cuarenta y cuatro, divididos disímilmente en tres partes), y que constituye una sentida ausencia la falta de referentes cronológicos en los títulos y subtítulos. Una bibliografía general, tan útil siempre aunque en alguna medida repita las notas al pie de página, y un índice de nombres propios al final, habrían hecho más

provechosa la consulta del enjundioso volumen, enriquecido con numerosos anexos literarios debidos tanto a la biografiada como a otros escritores. Y aunque en general se advierte ponderación en el análisis, parece infundado acusar a Ricardo Palma de preferir a doña Mercedes, con otros escritores, en una carta-prólogo sobre 'las famosas veladas literarias que animara Juana Manuela Gorriti, pues allí don Ricardo solo quiso mencionar por sus nombres a los ya difuntos (salvo la excepción de Acisclo Villarán). El aprecio de Palma a doña Mercedes quedó demostrado en la presentación o prologuito que escribió al frente de su novela "Eleodora" en *El Ateneo de Lima* (1886), en la galante poesía "En una tertulia literaria" (*Poesías*, 1887) y sobre todo al no borrar de la tradición "El Manchay-puito" (1876) la dedicatoria con que se la ofrendó, no obstante el público agravio que doña Mercedes le hizo en 1898, al lado de su hijo Clemente, acusándolo de envidia y otras lindezas. Sin duda, Palma debió considerar su confundido estado mental para proceder como lo hizo. Ello no impide reconocer que ciertamente hubo un deterioro en la estrecha amistad que los ligaba, amistad que Angélica Palma recordó en olvidada página sobre aquellas veladas que da pie a más de una lectura o interpretación:

"Aplausos, plácemes, golosinas, refrescos; los caballeros atendían a las damas, formábanse corrillos. De uno de ellos se separaron dos señoras y arrastrando las faldas de larga cola, recargadas de volantes y plegados, acudieron a la llamada que les hacían desde el ángulo opuesto de la habitación. En el grupo quedó solo una mujer; era hermosa, de opulentas formas, con abundantes cabellos negros y expresivos ojos; sombreábale el vello la boca carnosa y bien dibujada; se burlaba de convencionalismos y hablaba con desenfado.

- Basta de melindres —exclamó, siguiendo con la vista a las que se alejaban—. Ahora que estamos entre hombres, cuéntenos usted, Ricardo, algo subidito de color. Rieron todos, mirando al interpelado, varón de edad madura, alto, cenceño, de color moreno, amplia y

despejada frente y poblado bigote; chispeábanle de inteligencia los ojos negros tras los gruesos cristales de los anteojos, pendientes de un cordoncito tejido con el cabello de su mujer.

La dama insistió:

- Vamos, Palma, ¡no se haga usted de rogar!

- Siempre me ha gustado que me rueguen las buenas mozas, y si se trata de Mercedes Cabello, la boca se me hace agua.

- Demasiada galantería para un recién casado -opinó agudamente Villarán.

- ¡El cuento! ¡El cuento! -dijeron los demás ("Veladas del ochocientos", 1935).

Ismael Pinto Vargas, abogado y periodista sanmarquino de fecunda trayectoria como promotor cultural y editor, es autor de numerosos libros sobre Moquegua, su tierra, y de antologías de Luis Alberto Sánchez, su maestro. Es también un reconocido bibliófilo. El volumen que aquí se examina será seguido por dos más con la obra principal de doña Mercedes, lo que hará posible la lectura de sus artículos, ensayos y novelas. Todo ello merece el pleno respaldo de la academia y de la sociedad cultivada. Sin duda, una tarea de rescate —el de una vida y obra que el paso del tiempo hizo casi inaccesible— digna de ser imitada en relación a otros escritores.

Oswaldo Holguín Callo
Pontificia Universidad Católica del Perú

PÉREZ SILVA, Jorge Iván. Los castellanos del Perú (Lima, Proeduca, 2004, 76 p.+1 video)

Este pequeño libro presenta todo un desafío para aquel que cree que éste es un país posible para todos los peruanos; pero además es un reto y un compromiso educativo para el docente en general, y sobre todo, para el que tiene la misión de formar individuos con conciencia crítica desde la edad escolar. Conciencia que permita de una vez por todas desterrar el prejuicio de que quienes hablan un castellano diferente a la forma estándar, lo hablan mal. Jorge Iván Pérez Silva ha dejado grabado el reto en su pequeño libro, aunque ambicioso en su propósito, *Los castellanos del Perú*.

El autor trabaja el tema de las variedades lingüísticas del castellano en nuestro país de forma objetiva y minuciosa. Ha tratado de que el lector tome conciencia como hablante de que su manera de manejar el castellano es valiosa en sí misma porque a través de ella expresa todo lo que piensa, cree y siente. Para lograrlo ha conducido con mucha claridad al lector para que explore e interiorice que su manera de hablar el castellano no es la única, sino que existen muchas formas de dar vida a una lengua. Estas formas dependen de las variedades geográficas, sociales, situacionales, adquisicionales, etc. Estas variedades se distinguen entre sí por rasgos de tipo fonológico, léxico y gramatical.

El libro desarrolla el tema en cuatro capítulos y los refuerza con un video esclarecedor. En el primer capítulo se revisa la diversidad de formas de hablar una lengua. En el segundo se hace un breve recorrido a la aparición del castellano en nuestro país y a cómo se fue vinculando con las lenguas nativas y dando forma a un castellano propiamente peruano. El autor presenta el cambio lingüístico como un hecho propio de las lenguas vivas y que las innovaciones lingüísticas evidencian que los hablantes crean y enriquecen la lengua. Por lo tanto, así como no hay mejores hablantes que otros, tampoco existen variedades lingüísticas superiores a otras. El tercer capítulo se centra con más detalle en la variedad de castellano andino, surgido del contacto del castellano con las lenguas andinas originales. Esta variedad es hablada por un grueso de individuos en el Perú. Para el último capítulo, ya el lector viene formándose una sólida idea sobre el castellano en el Perú y puede entender con claridad a qué se le llama discriminación lingüística y los problemas de autoestima que ésta genera en los hablantes que se sienten inferiores por hablar una variedad no estándar. Pérez Silva apela aquí al docente, que es a quien en realidad va dirigido este libro, a desaparecer de las aulas los criterios errados que impiden a los hablantes sentirse orgullosos de su castellano, y propone a la escuela promover el desarrollo de una **conciencia lingüística crítica**.

Pérez Silva se vale de dos buenos recursos pedagógicos: uno, el video, que nos muestra “en vivo” estas diferencias del castellano en los distintos niveles lingüísticos, y es así que oímos de múltiples hablantes que el castellano es una sola lengua con muchas manifestaciones. Escuchamos a peruanos confesando su temor al ridículo por presentar “un castellano incorrecto”, los vemos conscientes de las diferencias pero no del valor que deben darle a **su** castellano. Otro recurso pedagógico es la sección de preguntas y actividades colocadas al final de cada capítulo. Las actividades están orientadas a despertar esa conciencia lingüística crítica, todas ellas invitan a que el maestro ponga en contacto al alumno con esta lengua

viva entrevistando hablantes, escuchando y analizando sus usos.

Todo texto que despierta conciencia es un buen texto que merece ser difundido. *Los castellanos del Perú* es uno de éstos.

Cecilia Cisneros

SALAZAR ORVIG, Anne. *Les mouvements du discours. Style, référence et dialogue dans les entretiens cliniques*. Paris, L'Harmattan, 1999; 294 p.

La metodología de la lingüística ha conocido un gran número de aplicaciones en diversos campos del saber. Muchos de estos intercambios no han conocido buen destino¹ y han echado mayores sombras que claridades. Empero cuando el trabajo ha sido realizado por una mente donde el juicio ha ido de la mano del talento y la pasión por el descubrimiento ha sido flanqueada por la honestidad intelectual, entonces nuestra disciplina ha conocido momentos profundos y potentes. El libro que hoy reseñamos lleva aquella impronta.

Salazar Orvig elige como tema de análisis las entrevistas clínicas, objeto que le ha sido caro durante un importante período y del cual nos ha dado noticia ya en varios artículos². Similares

¹ Por ejemplo, Lacan o Derrida (por mencionar sólo dos).

² Caben ser destacados (a modo de ejemplo): Salazar Orvig, A. (1979) Texte et continuité dans le discours psychotique, *Etudes de Linguistique Appliquée*, 36, 122-138; Salazar Orvig, A. (1987) Remarques sur la construction de l'espace discursif: l'exemple d'un entretien clinique, *Modèles Linguistiques*, IX, 1, p.53-64; Salazar Orvig, A. (1988) Le fonctionnement textuel de la négation: deux exemples en psychopathologie, *Modèles Linguistiques*, X, 2 p.133-146; Salazar Orvig, A. (1992 b) Référence et organisation discursive chez des patients schizophrènes,

inquietudes han sido abordadas por otros lingüistas (Labov, por ejemplo³) y también por psicólogos dados a conocer los mecanismos inherentes a la herramienta privilegiada de su quehacer (por ejemplo Rochester y Martín⁴). La originalidad de la autora radica en desarrollar un análisis centrado en el diálogo como lugar privilegiado de intercambios, movimientos expresivos y reconocimiento, al interior de la entrevista clínica. Esta (como todo intercambio verbal) deja de ser vista a la usanza ingenua del modelo emisor – receptor que denunciase Bakhtine⁵, para dar paso a un lugar donde la alteridad reclama que quien se tome por receptor lo es hasta que decida transformarse en emisor; donde el fin de la actividad lingüística no queda en la mera información sino en la realización del enunciado como objetivo de crear una respuesta en el otro. El oyente al comprender el significado lingüístico del discurso toma una posición activa de respuesta (está o no de acuerdo, parcial o totalmente, con el discurso) preparándola en todo el proceso de audición y comprensión, incluso desde el inicio. Condición ulterior: el oyente se convierte en hablante, se entabla un diálogo.

El primer capítulo (“Sujet, style et mise en mots”) considera el tema (asaz espinoso la más de las veces) del “sujeto” y su relación con la situación de enunciación. Salazar Orvig nos recuerda que para Benveniste⁶ es en y por el lenguaje

Psychologie Française, n° 37-3-4, p. 255-266; Salazar Orvig, A. (1995). Misunderstandings and the construction of dialogue in a clinical interview, *International Journal of Applied Psycholinguistics*, 11, n° 2 [31], 227-247; Salazar Orvig, A. (1998) Interpreting and diverging in clinical interviews in *Pragmatics* 8:2, 167-183; Salazar Orvig, A. (2003) Le devenir de la parole de l'autre: pour une typologie des mouvements interprétatifs dans l'entretien clinique. *Psychologie de l'interaction*, n° 15-16, 195-221.

³ Labov, W. y Fanshel, D. (1977) *Therapeutic discourse. Psychotherapy as conversation*. New York: Academic Press.

⁴ Rochester, S. y Martín, J. R. (1979) *Crazy talk. A study of schizophrenic speakers*. New York: Plenum Press.

⁵ Bakhtine, M. (1984) *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard.

⁶ Benveniste, É. (1956/1993) De la subjetividad en el lenguaje. En *Problemas de lingüística general I*. México D. F.: Siglo XXI, 179 - 187.

como el hombre se constituye como sujeto, el lenguaje funda la realidad misma de su ser bajo el concepto de “ego”; esta subjetividad, precisamente, es la capacidad del locutor de plantearse como “sujeto”. No se emplea “yo” sino en dirección hacia alguien que será en mi alocución un “tú”.

Las aproximaciones de Benveniste son complementadas por la autora con las de Bakhtine⁷, para quien la lengua no existe por ella misma sino por su relación con la enunciación concreta en tanto que manifestación individual, y es a través de ésta que la lengua se asocia a la comunicación social, se llena de sus formas vivas y deviene como realidad. De esta manera el “sujeto” queda ligado a su historia y este concepto puede emanciparse de todo idealismo (pp. 17-19).

En esta línea de pensamiento Salazar Orvig remarca la necesidad de reconocerle su heterogeneidad fundamental, la del locutor / enunciador y de diferenciar al sujeto “concreto”, de “carne y hueso” del sujeto del discurso. Este último objeto del análisis del discurso que permite “(re)construir una imagen del sujeto hablante tal como se manifiesta en el discurso y en la interacción entre el discurso y sus determinaciones externas” (p. 23). Estas consideraciones son de especial importancia si uno se interna en el terreno de la entrevista clínica: cuando se analizan los actos discursivos de un paciente psiquiátrico uno puede notar, con mayor definición que en otros casos, hacia quién habla, qué papel juegan las situaciones y las circunstancias así como los otros sujetos de interacción. Puede notarse que la suma de la heterogeneidad de los discursos no producirá un sujeto acabado y delimitado y, en este sentido,

Benveniste, É. (1970/1993) El aparato formal de la enunciación. En *Problemas de lingüística general II*. México D. F.: Siglo XXI, 82-91.

⁷ Puede consultarse, a este respecto, Bakhtine (1929/1997): *Le “discours d’autrui”*. En *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d’application de la méthode sociologique en linguistique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 161-172.

la multiplicidad de “voces” que un sujeto convoca. En este aspecto aparece nuevamente la heredad bakhtiniana de la autora. Recordemos que Bakhtine⁸ acuña la noción de “polifonía” dentro del marco de análisis de los personajes de las novelas de Dostoievski, descubriendo que la “voz” de Dostoievski pareciera fundirse con la de algunos de sus héroes: *como si el héroe no fuese objeto del discurso del autor sino el portador autónomo de su propia palabra*. Recalca Bakhtine, *la pluralidad de voces y conciencias independientes, la auténtica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievski. Todo en la vida es contrapunto, es decir, contraposición*.

Salazar Orvig rescata esta noción para colocarla dentro del campo de la lingüística: la polifonía se centra en el intercambio, en la intersubjetividad con la cual el diálogo se construye, toma en cuenta los diversos roles que los participantes pueden asumir, no sólo a nivel de personajes dentro de la interacción sino al interior de sus discursos mismos, donde una serie de enunciadores pueden ser convocados a propósito del sostenimiento de la instancia de la palabra.

Una vez echadas estas bases, la autora aborda otro tema complejo, cercado por múltiples debates (“Objet de discours, sujet y alterité”): aquel que concierne a la “referencia” y que atraviesa no sólo el terreno de la lingüística sino también el de la filosofía y de la lógica. Si el sujeto concreto ha de ser diferenciado de aquél que se plasma en el discurso, algo similar ha de acaecer con en la relación entre los objetos del mundo y aquellos que son puestos en palabras. El *Crátilo* es desterrado de este análisis. Desde el punto de vista de la autora, “se entiende por referencia no al nexo con alguna realidad extralingüística sino, más bien, al modo en el cual ésta puede

⁸ Bakhtine, M. (1929/1986) La novela polifónica de Dostoievski y su presentación en la crítica. En *Problemas de la poética de Dostoievski*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica. 15-70.

ser vista a través de un discurso. Ella corresponde al trabajo de representación de una experiencia gracias a la ayuda de un cierto sistema de signos (que éste se restrinja al lenguaje o que incluya otros aspectos de la comunicación, poco importa). Si se adopta esta aproximación será necesario no solamente distinguir significado y referente sino también el objeto extralingüístico del objeto del discurso" (p. 58) Se suscita una alteridad entre el locutor (sujeto del enunciado) y sus objetos de discurso, la cual luego se proyecta hacia el espacio donde discurre el discurso.

Este es el hilo que persiguen los siguientes tres capítulos ("Dialogisme et mise en mots", "Unités de discours et jeux discursives y "Dialogue et space discursif"), al plantear un espacio donde el diálogo se da como lugar de intercambios y descubrimientos: esta dimensión bakhtiniana ha de ser unida a lo que este autor entendía por dialogismo, a saber⁹, el primado del diálogo o de la interacción verbal en la naturaleza humana y el hecho de que no existe discurso que haya sido concebido o elaborado de manera separada por una instancia aislada de la circulación discursiva. Por un lado la autora presenta la manera por la cual los enunciados del intercambio dialógico contribuyen a la construcción de un espacio discursivo y, asimismo, los diferentes aspectos a los que conlleva esta articulación.

Tal como se señalaba desde el capítulo II, ninguna referencia es neutra; ésta proviene siempre de cierto "punto de vista" y éste, a su vez, es producto del diálogo y dependerá de "la definición de la situación de interlocución, del marco en el cual el discurso se inscribe" (p. 94).

Llegado el capítulo V se han abordado "tres aspectos de este trabajo (el del uso del lenguaje a cargo del locutor): el de la relación del sujeto con el objeto de discurso que pone en palabras; el de la manera en la cual se articulan diferentes voces a través del discurso; el de, finalmente, la interacción entre la multiplicidad de voces de las unidades lingüísticas y los movimientos discursivos del sujeto" (p. 155).

Los dos últimos capítulos (“Discontinuités et inattendus” y “Des divergences dans le dialogue”) se consagran al funcionamiento del diálogo, su desenvolvimiento a pesar de la heterogeneidad propia al espacio discursivo. Vale decir cómo el intercambio se produce y construye para dar lugar a un sentido que emerge de éste gracias a los movimientos de convergencia y divergencia.

La mayor contribución de este texto acaso sea la de presentar, por un lado, los tópicos más relevantes de la lingüística y del análisis del discurso de una manera directa y clara; por otro, utilizar el marco de las entrevistas clínicas y numerosos ejemplos extraídos de éstas para ilustrar aquello señalado a niveles teóricos. Esto último es de crucial importancia, sobre todo cuando en determinadas obras se atacan aspectos teóricos desprovistos de todo ejemplo.

Por otra parte, al escoger el campo de la entrevista clínica, la autora demuestra a través de sus lineamientos, cómo es falso todo modelo de la interacción que se considere basado en un emisor y un receptor estáticos: Bally decía que “el oyente es una plaza fuerte que el hablante debe tomar por asalto”, lo cual es cierto con la condición de que aquél tome luego la posición de éste, tal es el verdadero espacio donde la actividad lingüística permite el reconocimiento del otro, la construcción de lo intersubjetivo.

Este libro, rico en dilucidaciones y en preguntas fecundas es de especial importancia para quienes se interesan en el análisis del diálogo, en la patología del lenguaje, en la lingüística general y los nexos que ésta puede entablar con otras disciplinas científicas. Confiemos, entonces, en una pronta traducción al español.

Ernesto Reaño Carranza
Universeté Sorbonne Nouvelle - París III (ILPGA)

⁹ Estos conceptos se desarrollan en un artículo de la misma autora próximo a aparecer: *Les facettes du dialogisme dans une discussion ordinaire*.

REGISTRO



REGISTRO

El segundo semestre del 2004 convocó a la Academia a dos pruebas dolorosas con motivo del fallecimiento de los académicos Javier Sologuren y Jorge Cornejo Polar.

En noviembre del 2004 se reunió en Rosario (Argentina) el Congreso de la Lengua convocado por la Asociación de Academias. La Academia Peruana estuvo representada por su presidente, que presidió la Comisión de Lenguas Indígenas.

La Academia de Madrid ha nombrado, a sugerencia de la Academia Peruana, al profesor Jorge Iván Pérez Silva, de la Pontificia Universidad Católica, como encargado de la revisión del Diccionario de Americanismos. El profesor Pérez Silva venía colaborando en la revisión del nuevo texto de la *Gramática*.

El académico Rodolfo Cerrón-Palomino viajó a España para asistir a la reunión de los encargados de redactar el nuevo texto de la Gramática de la RAE.

En noviembre del 2004, en el gran auditorio de la Pontificia Universidad Católica, la editorial Santillana presentó la edición del *Quijote* publicada por la Asociación de Academias. La ceremonia, presidida por el Rector esa universidad, adquirió el esperado relieve.

ÍNDICE DEL TOMO 39

ARTÍCULOS

- Marius Sala. *El rumano, idioma románico* 9-29
- Washington Delgado. *El posmodernismo y Abraham Valdelomar* 31-60
- Álvaro Ezcurra Rivero. *Textos y contextos: narraciones en una escuela de Lima* 61-105
- Fernando Rodríguez Mansilla. *Don Quijote, Vargas Llosa y una crítica de la lectura* 107-125

NOTAS

- Carlos Eduardo Zavaleta. *Estuardo Núñez y la teoría sobre Lima de Herman Melville* 129-137
- Alonso Cueto. *Un delicado agitador* 139-144

ONOMÁSTICA ANDINA

- Rodolfo Cerrón-Palomino. *Chirimoya* 147-161

RESEÑAS

- Ismael Pinto Vargas. *Sin perdón y sin olvido, Mercedes Cabello de Carbonera y su mundo (Oswaldo Holguín Callo)* 165-169

Jorga Iván Pérez Silva. *Los castellanos del Perú* (Cecilia Cisneros) 171-173

Anne Salazar Orvig. *Les mouvements du discours. Style, référence et dialogue dans les entretiens cliniques* (Ernesto Reaño Carranza) 175-180

REGISTRO 183

Se terminó de imprimir en el mes de mayo del 2005
en los talleres de Servicio Copias Gráficas S.A.C. (RUC: 20100699126),
Jr. Jorge Chávez 1059, Telefax: 424-9693, Lima 5-Perú