

BOLETÍN

DE LA ACADEMIA
PUERTORRIQUEÑA
DE LA
LENGUA ESPAÑOLA



BOLETÍN
DE LA **ACADEMIA**
PUERTORRIQUEÑA
DE LA **LINGUA ESPAÑOLA**



San Juan
2017

BOLETÍN DE LA ACADEMIA PUERTORRIQUEÑA DE LA LENGUA ESPAÑOLA

Revisión de manuscritos: Jennifer Santana
Juan Carlos Santana
Andrea de los Santos
Coral Zayas

Directora: María Inés Castro Ferrer

© 2017 Academia Puertorriqueña de la Lengua Española
Catalogación de la Biblioteca del Congreso: 77. 645050

ISSN: 0252-8916

Correspondencia y pedidos: Academia Puertorriqueña de la Lengua Española
Apartado Postal 36-4008
San Juan, Puerto Rico 00936-4008
Tel. (787) 721-6070 / Fax (787) 724-6463
www.academiapr.org / info@academiapr.org
mi.castro@academiapr.org

ACADEMIA PUERTORRIQUEÑA DE LA LENGUA ESPAÑOLA

ACADÉMICOS NUMERARIOS

D. José Luis Vega
DIRECTOR

D.^a Luce López-Baralt
VICEDIRECTORA

D.^a María Inés Castro Ferrer
SECRETARIA

D. Gervasio Luis García
TESORERO

D. Humberto López Morales	D. Arturo Echavarría
D. ^a Amparo Morales	D. Antonio Martorell
D. José Ramón de la Torre	D. Luis E. González Vales
D. Eduardo Forastieri Braschi	D. Carmelo Delgado Cintrón
D. Edgardo Rodríguez Juliá	D. Francisco José Ramos
D. ^a Mercedes López-Baralt	D. José Jaime Rivera Rodríguez
D. Eduardo A. Santiago Delpín	D. ^a Magali García Ramis
D. ^a Carmen Dolores Hernández	D. Juan G. Gelpí
D. Ramón Luis Acevedo	D. Dennis Alicea

ACADÉMICOS ELECTOS

D. Eduardo Morales Coll
D. Arturo Dávila
D.^a Maia Sherwood Droz

ACADÉMICOS HONORARIOS

D. Julio Ortega	D. ^a Rosario Ferré, † 2016
D. Luis Rafael Sánchez	D. ^a Ana Lydia Vega

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES

D. Bruno Rosario Candelier
D. Sergio Ramírez
D. Antonio Skármeta
D. Leonardo Padura Fuentes

BOLETÍN

DE LA ACADEMIA PUERTORRIQUEÑA DE LA LENGUA ESPAÑOLA

PRESENTACIÓN	9
EDGARDO RODRÍGUEZ JULIÁ La ciudad como colmena	11
FERNANDO IWASAKI El inca Garcilaso, guay de mojón en Montilla	23
FRANCISCO YUS Los efectos de Internet y las redes sociales en el español	55
JAIME LABASTIDA A propósito de Luce López Baralt. Premio Internacional de Ensayo Pedro Henríquez Ureña	77
LUCE LÓPEZ BARALT Discurso de aceptación del Premio Internacional de Ensayo Pedro Henríquez Ureña	85
KEVIN MATOS Cervantes y las letras góticas	99

Premios Academia Puertorriqueña de la Lengua Española

LIMARÍ RIVERA RÍOS (Premio Luis Llorens Torres 2016) Silvio Rodríguez, entre la poesía y la canción	135
---	-----

LETICIA FRANQUI ROSARIO (Premio Ricardo Alegría 2016) Para mirar a <i>La guaracha del Macho Camacho</i> de Luis Rafael Sánchez desde <i>La celosía</i> de Alain Robbe-Grillet	165
---	-----

Lexicografía

Rebecca Arana Las primicias de la lexicografía puertorriqueña: <i>El lenguaje castellano en Puerto Rico</i> (1903) de Teófilo Marxuach	199
---	-----

MAIA SHERWOOD Tesoro.pr. El tesoro lexicográfico del español de Puerto Rico en línea	225
--	-----

MARÍA INÉS CASTRO Y MAYORI MATOS Marcas geográficas de Puerto Rico en el <i>Diccionario de la lengua española</i>	235
--	-----

COMISIÓN PERMANENTE Observaciones sobre los puertorriqueñismos en el <i>DLE</i> , abril-mayo 2017	263
---	-----

Reseña

Janette Becerra <i>La isla en el horizonte</i> de Arturo Echavarría	279
--	-----



PRESENTACIÓN

No son pocas las ocasiones en que nuestros trabajos se ven interrumpidos por una plétora de razones, más o menos justificadas, más o menos previsibles. Pero son pocas las ocasiones en que las razones para ello marcan un hito en la historia de un pueblo. Es el caso del evento atmosférico más catastrófico que ha vivido el pueblo puertorriqueño en casi un centenar de años. Con el paso de los huracanes Irma y María en septiembre de 2017 nuestras vidas personales y profesionales se vieron detenidas. En el mejor de los casos la gestión cotidiana requería un esfuerzo extraordinario y una inversión de tiempo y energía inconmensurable. La totalidad del pueblo puertorriqueño se vio afectada, muchos de formas inimaginables. Ante este cuadro de crisis humanitaria nuestras prioridades tuvieron que necesariamente sufrir reajustes en todos los niveles, algunos de los cuales, para bien y para mal, nos acompañarán el resto de nuestros días.

Hoy, algo alejados de la intensidad del evento, confiamos en que saldremos fortalecidos como pueblo, con la esperanza de que la naturaleza se haya ocupado de ponernos la vida en justa perspectiva.

Nos hacemos eco del mensaje de la cantautora chilena Violeta Parra quien en su hermoso himno humanitario titulado “Gracias a la vida que nos ha dado tanto” agradece a la vida por “dos luceros que cuando los abro perfecto distingo lo negro

del blanco y en el alto cielo su fondo estrellado ...”. Agradece a la vida que nos “ha dado el sonido y el abecedario, con él las palabras que pienso y declaro madre, amigo, hermano y luz alumbrando...” Agradece a la vida que nos ha dado tanto: “Me ha dado la marcha de mis pies cansados, con ellos anduve ciudades y charcos, playas y desiertos, montañas y llanos y la casa tuya, tu calle y tu patio... Me ha dado la risa y me ha dado el llanto. Gracias a la vida que me ha dado tanto. Así yo distingo dicha de quebranto, los dos materiales, que forman mi canto. Y el canto de ustedes que es el mismo canto. Y el canto de todos que es mi propio canto. Gracias a la vida, gracias a la vida...”

Con humilde voz solidaria, dedicamos este *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española* de 2017 al pueblo puertorriqueño, especialmente a los menos aventajados. Le agradezco a todos nuestros colaboradores la entrega de tan magníficos trabajos de variadísimos temas.

María Inés Castro
Secretaria
ACAPLE

EDGARDO RODRÍGUEZ JULIÁ

LA CIUDAD COMO COLMENA

Siempre me fascinó cómo la llamada novela “bizantina” y la del siglo XVII —inclusive *El Quijote*— trataba el tema de la ciudad. Esta era como una cantidad encantada y evocativa, sin especificidad —quizás también ocurría esto con la novela picaresca—, donde el viaje es enteramente voluntarioso, apenas sin consecuencias espaciales o temporales. Viajaríamos a las ciudades sentados sobre la alfombra mágica de sus nombres: Barcelona, Estambul, Toledo... Bastaba el nombre para cifrar y conjurar el sitio; no viajaríamos a la ciudad, sino que ésta acudiría a nosotros. Casi sobran las descripciones.

De lo bizantino invocatorio pasaríamos, ya en los siglos XVIII y XIX, a la especificidad de la novela de clases, moradas y costumbres. Aquí la novela se muestra irresoluta entre el campo, la ciudad provinciana y la ciudad contemporánea, esa que identificamos con la industrialización. El realismo no es del todo urbano en *Madame Bovary* (1856), que oscila entre el Yonville de las añoranzas pueblerinas y el Ruan del adulterio citadino; tampoco en *Far from the Madding Crowd*, de Hardy (1874),

¹ Texto leído por el escritor y académico Dr. Edgardo Rodríguez Juliá, el 31 de agosto de 2017, durante la presentación de la edición conmemorativa de la novela *La colmena* de Camilo José Cela, celebrada en la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española en San Juan de Puerto Rico.

donde la ciudad de Dorchester es disfrazada con el nombre de “Casterbridge”. Ahora bien, ya aquí las ciudades van cobrando el peso específico de los modos y clases sociales. La irresolución entre campo y ciudad se resolverá en el realismo de la novela europea de la segunda mitad del siglo XIX, tan centrada en cómo la ciudad transformó la convivencia con el surgimiento del capitalismo industrial y ese tránsito a lo urbano que ya, dentro de poco, cumplirá tres siglos. Reconozcamos cómo la representación novelística de la miseria en la ciudad coincide con los comienzos de la sociología y la teoría económica. De la distancia abismal y vertical entre las clases sociales, dentro de los confines de la ciudad, pasamos a la metrópolis actual donde la criminalidad, particularmente la relacionada con la droga, conforma esa particular horizontalidad atravesada por la figura literaria del detective.

La novela de la provincia y el “estate” se iría especializando hacia romances a la manera de la novela *Jane Eyre*; de ese cultivo por los matizados conflictos de clase pasaríamos al desarrollo, por Wilkie Collins, de la novela policial y la de misterio, nuevamente irresoluta entre campo y ciudad, y que también tendría como espacio privilegiado el paisaje provinciano, curiosidad esta que hoy por hoy nos sorprende: El género por excelencia de la ciudad, la novela policial, anticipado por Edgar Allan Poe, se desarrolla en la provincia inglesa y la casa solariega campestre. De lo gótico a lo policial, de los conflictos de clase y dramas humanos a causa del matrimonio, el dinero y los merecimientos sociales, pasamos a la novela de misterio; todo ello tiene una especial afinidad con la mansión, el “estate” como emblema de privilegios anejos a la gran y pequeña burguesía.

Pero es en Proust donde vemos con mayor claridad esta oscilación entre provincia y ciudad; entre Combray y París se mueve la evocación de una particular clase social, la recuperación del tiempo perdido. En un caso vemos cómo languidece una forma de vida; en el otro extremo vemos la creación de la ciudad

por excelencia de la llamada “belle époque”, luego de la guerra franco-prusiana y las reformas urbanas del Barón Haussmann.

James Joyce se decide por la ciudad; también en lo que toca al habla. Tanto *Dubliners* como *A Portrait of the Artist as a Young Man* se centran en una visión panorámica de los habitantes de Dublín, lo mismo que en la particular manera de su vernáculo, porque el Dublín aún colonial de Joyce habla una de las variantes de ese inglés británico que no es del todo propio. La novela encuentra en esa ciudad una indagación en la lengua dialectal. Con *Ulyses* Dublín ya está anclada, por así decirlo, tanto en un realismo radical lingüístico como en el mito de la Odisea. El oído perfecto de Joyce para capturar la prosodia, los acentos del inglés irlandés, los matices de lo oral y coloquial, convertirían en maestría la ya notable perfección de *Dubliners*.

Cambiando de escenario, en la novela “noir” de Chandler y Hammett el conocimiento de la ciudad queda cifrado en la ruta del crimen; la develación de este resulta en el conocimiento de la ciudad y sus clases sociales. La ciudad se convierte en laberinto con el misterio en torno al crimen y la visita a los distintos vecindarios que la conforman. En esa exploración de la ciudad, el crimen es el gran Minotauro al final de los callejones. Pero la ciudad no es solo textura social; como ha señalado el crítico marxista Jameson en su reciente libro sobre Chandler, las novelas de éste representan un momento en que el lenguaje de la modernidad urbana, tanto en Los Ángeles como en otras ciudades norteamericanas, se estaba codificando. La novela plenamente urbana es representación del espacio citadino y sus proliferaciones; pero también de esa minúscula y apenas advertida huella que el tiempo deja en el habla.

Si por limitación de tiempo nos saltamos paradigmas decimonónicos de las ciudades ibéricas —de la provincia en el caso de *La Regenta*, de la capitalina en el caso de *Fortunata y Jacinta*—, nos encontramos que *Locos*, de 1936, escrita en

inglés por Felipe Alfau, vendría a ser el equivalente historicista de *La Colmena*. Esta novela también está ambientada en un café, el llamado “Café de los locos”. Aquí la visión de la antigua capital de España, Toledo, está contenida en un espacio simbólico, en que el tiempo de la ciudad reclama los detalles de un ámbito protegido por su propia historia, esa pesadilla que pretendió representar Joyce con su *Finnegan’s Wake*. Si *La Colmena* es *sincrónica*, y su pretensión es retratar la actualidad de tres días en la vida citadina del Madrid posterior a la Guerra Civil, *Locos* es *diacrónica* y visionaria, su ambición es centrar la locura de la historia española en una ciudad más perteneciente al pasado que al presente.

La colmena es un “clásico” de la representación de la ciudad como ambición de la literatura contemporánea. Repasemos algunas definiciones de un clásico literario; algunas son benignas con el lector y el autor —la más hermosa siendo aquella de que un clásico sobrevive al ser elocuente para los lectores de todas las épocas— y otras son malignas con los autores. La que concibo más maliciosa sería ésta: un clásico literario contiene esa semilla casi inconfesa del aburrimiento. O esta otra: un clásico literario es una lectura que nunca hicimos y que hemos olvidado por vergüenza: “Hace tiempo que lo leí”, en vez de admitir que nunca llegué a leer el dichoso libro. Un clásico también es un libro cuya lectura jamás terminamos, o está justo a mitad de camino entre la lectura placentera y la lista de lecturas para el examen de doctorado. A diferencia de *La familia de Pascual Duarte*, *La colmena* es un clásico difícil, que requiere gran paciencia y una bien afinada memoria antecedente —la que ya me va fallando— a causa de su muchedumbre de personajes. Si lo clásico también contiene, como *Finnegan’s Wake*, el germen de la ilegibilidad, *La colmena* exige gran esfuerzo por entenderla, siendo como es una de las propuestas literarias más radicales de nuestra lengua.

La colmena nos presenta el Madrid de la posguerra —la que siguió a la Guerra Civil Española— como gran muchedumbre.

Hay aquí una negación de ese principio de identidad irreductible que le otorga corporeidad a los personajes; de hecho, pienso que hay un cuestionamiento de tales categorías —las de los personajes protagónicos y secundarios, las de las llamadas siluetas—, siempre en favor de la ciudad concebida como protagonista principal, casi único. La ciudad, y los personajes ahora concebidos como texturas, se convierte en una especie de mural. Es un mural en que las figuras apenas están insinuadas, o privilegiadas según su protagonismo; en la mayoría de los casos estas resultan borrosas, episódicas y hasta efímeras. El conjunto de personajes responde más a lo episódico y evanescente que a una caracterización bien lograda. En este particular, Cela nos muestra su filiación evidente con Pío Baroja. Ahora bien, y he aquí la diferencia, este escritor de la llamada generación del 98, menos radical, siempre vuelve narrativo lo episódico a través de un puñado de personajes dramáticos, bien caracterizados. Lo mismo ocurre con Roberto Arlt en su novela *Los siete locos*. Cela sabía todo esto; quiso ir más allá. Este mural de Cela que es *La colmena* convierte lo episódico en una ambición de simultaneidad, justo como la colmena, en que los habitáculos y sus moradores apenas están diferenciados y el retrato distintivo apenas se vuelve boceto indiferenciable. Así como el expresionismo abstracto quiso restarle profundidad al lienzo, convirtiéndolo en pura superficie, así quiso Cela convertir la ciudad, el Madrid de su momento, en tejido de identidades, superficie de actantes.

Entonces, ¿se refiere esta novela a un extenso mural de tipos humanos que habitan la ciudad? En todo caso, ¿estaría a mitad de camino entre estos personajes llamados tipos y los llamados episódicos, o siluetas?

Ya en 1897 Galdós, en su discurso de incorporación a la Academia Española, mostraba preocupación por la creación de personajes tipos; se refería a cierta inestabilidad de la tipología novelística en época de cambio social. Jameson también nos

habla de la inestabilidad de los posibles personajes tipos en el Los Ángeles de Chandler. En la reciente novela *Cinco esquinas*, de Mario Vargas Llosa, también reconocemos esa inestabilidad, casi la provisionalidad y titubeo del novelista, sobre todo en los diálogos, ante las transformaciones sociales y urbanas de Lima. ¿Sería posible para un novelista, ya octogenario, lograr que sus caracteres sean elocuentes, y a la vez veraces, para un público lector contemporáneo?

¿Cómo describir la camaleónica ciudad contemporánea desde los signos de su inestabilidad? ¿Cómo anclar un proyecto novelístico en el habla popular y su rápida caducidad? ¿Será la crónica urbana, a la Carlos Monsiváis, la única posibilidad para este callejón sin salida de la novela contemporánea?

En su magnífico ensayo que acompaña esta edición conmemorativa de *La colmena*, titulado “La construcción simbólica de *La colmena*”, Jorge Urrutia nos habla del impostergable problema del lector y su desconocimiento del Madrid que siguió a la Guerra Civil. ¿Es elocuente, todavía, esta novela? Urrutia se muestra indeciso al contestar, por momentos evidencia hasta cierto escepticismo a nivel teórico: la historicidad radical de esta novela, esos tres días, en esta colmena de vidas casi anónimas, tiene como efecto la erosión, con los años, del significante, la pérdida de significación para nosotros, problema al que se dirigió Jean Paul Sartre en su ensayo *¿Qué es la literatura?* Hay una erosión del significado que se origina en la historicidad de cualquier novela que no sea narrada como parábola. Su especificidad e historicidad contienen el germen de su desfase. En el caso de una novela tan plantada en cierta historicidad, concreta e irreductible, como *La colmena*, el único antídoto sería la veracidad y drama de sus personajes. Pero aquí estos resultan borrosos, cónsonos con la propuesta de Cela de la ciudad como colmena; el dramatismo casi nunca ocurre como simultaneidad de acción en los muchos, sino como confrontación y conflicto en unos pocos. Según

Urrutia, los personajes más memorables de *La colmena* son el poeta Martín Marco y Doña Rosa, la dueña del Café, mujer con simpatías hitlerianas y filiación franquista, que ha volteado lápidas para usarlas como topes de mármol en sus veladores, las mesas redondas donde los personajes de las tertulias y el ocio ven transcurrir la vida. La señorita Elvira también nos cautiva, aunque casi como huidiza silueta. En un elíptico final donde se nos proyecta la amenaza anónima de la persecución franquista sobre el intelectual Martín Marco, este, muy tardíamente, se convierte en héroe, y hasta provoca cierta señal de solidaridad social entre algunos de los personajes.

Resulta curioso que esta novela tenga unos parentescos literarios tan extraños, porque su tono amargado tiene mucho de la mirada de Galdós y también de esa lengua mordaz y caricaturesca que conocimos en Valle Inclán, y que nos evoca, precisamente, a Raymond Chandler, es decir, ese “hard boiled” norteamericano ¡que hasta recalca en Saul Bellow! Abundan las comparaciones extravagantes, a veces hiperbólicas, que vienen a delinear el drama, aunque no a matizarlo. La propuesta de Cela es extrema en lo que toca a eso que más adelante se llamará conductismo, o en Francia la notoria “nouveau roman”; la narrativa está centrada en la exterioridad, apenas se adentra en la interioridad, la introspección se dosifica. A la postre, y quizás por la premeditada ausencia de drama, la novela resulta solo tangencialmente historicista. Conozco el Madrid de la primera mitad del siglo veinte mejor a través del decimonónico Galdós —ya casi sesenta años después de la publicación de *Fortunata y Jacinta*— que a través de *La colmena*. Es como si la elocuencia social de aquella no cesara de alcanzar, y transparentarse, en las opacidades voluntariosas de esta. En lo que sí resulta elocuente *La colmena* es como testimonio de la emigración del campo a la ciudad. En las semblanzas en miniatura de muchos personajes reconocemos ese tránsito. Todo el mundo ha llegado de la campiña, o de un pueblo pequeño. En estos años tanto España

como Latinoamérica comienzan a ver la emigración más grande de su historia del campo a la ciudad.

Por otra parte, lo que sí cautiva es, justamente, ese tono amargado de Cela, que va de la ironía al sarcasmo, y de la mordacidad al escarnio. *La colmena* es como un manual para aprendices de eso que los españoles llaman *mala uva, mala leche y mala sangre*: Así describe Cela a Doña Rosa: “parece que está siempre mudando la piel, como un lagarto” (pág. 30), o, al describir su boca: “dientecillos negros, llenos de basura”. La ironía es la forma contenida de su sarcasmo. De Martín nos dice: “A Martín Marco le preocupa el problema social. No tiene ideas muy claras sobre nada, pero le preocupa el problema social” (pág. 89). A la casquivana de la señorita Elvira le concede esta joya: “Antes de dormirse, la señorita Elvira siempre piensa un poco”. Aunque raras veces, la voz en tercera persona, desapegada, atenta más a la conducta que a la interioridad, se vuelve urgente de compasión, y hasta de ternura: “La noche cierra, al filo de la una y media o de las dos de la madrugada, sobre el extraño corazón de la ciudad” (pág. 241).

La colmena llega a ser una muchedumbre en busca de trama, y me pregunto, ¿cómo es que la Academia Española decidió honrar con una postura novelística tan radical el centenario de Cela! ¿Por qué no honrarlo con *La familia de Pascual Duarte*? Quizás, pienso, porque no es lo mismo una obra maestra que una obra perfecta. Obra maestra es *Cien años de soledad*; obra perfecta es *Crónica de una muerte anunciada*. La obra maestra encarna la mayor ambición literaria de un gran escritor, aunque al libro le sobren páginas y a veces desfallezcamos con su lectura. La obra maestra nos enseña, hasta en sus equivocaciones y excesos. A la perfecta no le sobran páginas y simplemente nos asombra. *Salambó* es una obra maestra, *Madame Bovary* es la novela perfecta, *La tentación de San Antonio* una extravagancia narrativa.

De todos modos, estamos ante un gran clásico que no sabemos si podría clasificarse de “fracaso interesante”. Eso sí, el acompañamiento crítico de esta edición, con sus magníficos ensayos, prólogos y hasta manuscritos originales, sin olvidar ese conmovedor testimonio del hijo del autor, Camilo José Cela Conde, y que tituló tan acertadamente “Hablando de mi melliza”, pretende una suerte de rescate. Y he aquí otra definición de una novela clásica: es una novela que merece un apuntalamiento académico para no desplomarse como mero dato bibliográfico. En ese sentido, lo más significativo del aparato crítico que acompaña esta edición es el censo de personajes al final. Será nuestro hilo de Ariadna. Muchas ediciones de *En busca del tiempo perdido* tienen estas guías de personajes. En el caso de Proust los personajes se merecen salir del laberinto. En el caso de *La colmena* no sabemos si el auxilio nos llegaría demasiado tarde, o si recurriríamos a unos hipotéticos “cliff notes” para el examen doctoral.

Descubrimos por esta edición que originalmente esta novela se tituló *Caminos inciertos*, quizás sugiriéndonos la connotación de laberinto en vez de colmena, de cruce de caminos biográficos que se encuentran en la ciudad. Ese concepto, que en todo caso sería lineal y coincidente, sería enmendado por Cela a favor de la idea de simultaneidad indiferenciable, que está en el centro mismo de la novela, un concepto más de cacofonía que de armonización de las distintas voces del Madrid de la postguerra civil española.

Otro aspecto que atiende con esmero esta edición crítica es la revisión de manuscritos originales a raíz de la censura franquista. Resulta asombroso los escrúpulos de esta censura respecto de los pasajes que alguien podría considerar eróticos. Veamos como muestra un pasaje que se encuentra entre las páginas 227 y 228 de esta edición. Podemos imaginarnos a Cela, entre 1947 y 1950 —fechas de la composición y revisión

de la novela—, forcejeando con el ángel invisible de la censura, adivinando lo que el censor objetaría. La autocensura es quizás el arma más efectiva del censor, que siempre se mueve entre la gravedad paranoide y cierta puerilidad no exenta de significado.

Este pasaje que Cela finalmente sometió para aprobación o censura está escrito con el nerviosismo de saber que alguien nos está escudriñando la escritura por encima del hombro. Para adivinar la intención del censor, que lo suprimió en su totalidad, quizás deberíamos pensar que el censor no es alguien que carece de imaginación sino alguien para quien la palabra resulta enferma, dañada por una serie proliferante de connotaciones. El escritor denota, sugiere e insinúa, connota sutilmente. El censor salta a las connotaciones más extravagantes de un significante. En el pasaje que citaremos en breve hay varios detalles que pienso que perturbaron al censor. Antes de pasar a revisarlo, ofreceremos la caracterización que Cela hace de los personajes protagonistas de este juego amoroso. Nos dice Cela con su sequedad misantrópica: “Pablo Alonso es un muchacho joven, con cierto aire deportivo de un hombre de negocios, que tiene desde hace quince días una querida que se llama Laurita.” El pasaje lee así:

La pareja se besa de pie, ante el espejo del armario. Los pechos de Laurita se aplastan un poco contra la chaqueta del hombre.

—*Me da vergüenza, Pablo.*

Pablo se ríe.

—*¡Pobrecita!*

La muchacha lleva un sostén minúsculo.

—*Suéltame aquí.*

Pablo le besa la espalda, de arriba abajo.

—*¡Ay!*

—*¿Qué te pasa?*

Laurita sonríe, agachando un poco la cabeza.

—*¡Qué malo eres!*

El hombre la vuelve a besar en la boca.

—*Pero, ¿no te gusta?*

La muchacha siente hacia Pablo un agradecimiento profundo.

—*Sí, Pablo, mucho. Me gusta mucho, muchísimo...*

¿Cuáles son los detalles que incitan la imaginación del censor? Quizás el espejo del armario, posiblemente ese beso por toda la espalda, sin duda los tres parlamentos finales, que insinúan una coquetería algo perversa, zafia, de parte de Laurita:

—*Ay.*

—*¿Qué te pasa?*

Laurita sonrío, agachando un poco la cabeza.

—*¡Qué malo eres!*

La novela pasó por la censura franquista y luego, en 1951, ya para publicarse en Argentina, se sometió a la censura peronista, quizás justicia prosaica para la perversidad de un escritor que recibió en Venezuela, con gran beneplácito, los mejores auspicios del dictador Pérez Jiménez.

Jorge Urrutia cita al propio Camilo José Cela, quien finalmente nos tranquiliza con su atrabiliario optimismo sobre *La colmena*: “En esta novela están puestas las cosas con el suficiente desorden para que puedan entenderse”.

FERNANDO IWASAKI

EL INCA GARCILASO, GUAY DE MOJÓN EN MONTILLA

DÉJAME QUE TE cuente, Montilla. Déjame que te diga la gloria del aroma en la boca y la memoria del viejo caldo de Moriles, Montalbán, Monturque, La Rambla, Lucena, Baena, Espejo, Fernán Núñez, Montemayor, Nueva Carteya, Santaella, Puente Genil, Cabra, Doña Mencía, Aguilar de la Frontera y por supuesto Montilla, la única parte del territorio peruano que se encuentra en Europa, porque gracias a San Francisco Solano y al Inca Garcilaso los montillanos pueden sentirse peruanos en mi país y todos los peruanos sabemos que Montilla vale un Perú.

Ustedes nos enviaron un santo y nosotros les mandamos un escritor. No estuvo nada mal el intercambio, porque San Francisco Solano fue el primer misterio de un rosario al que siguieron Santo Toribio de Mogrovejo, Santa Rosa de Lima, San Juan Macías y San Martín de Porres; mientras que el Inca Garcilaso se convirtió en otro eslabón de una cadena literaria donde ya estaban Quevedo, Lope de Vega, Góngora y Cervantes. Más adelante retomaré a Góngora y Cervantes, porque ahora me gustaría decir que para que la justicia sea absoluta, el Fútbol Club San Francisco Solano de Arequipa debería jugar en la primera división peruana, aunque antes les aclaro que —a

diferencia de España— los peruanos jamás le ponemos a los equipos el mismo nombre de nuestros pueblos y ciudades, porque no nos gusta que la marca de nuestra patria chica termine goleada. Para eso están los poetas, los héroes y los santos.

En efecto, en la liga peruana se enfrentan el Mariscal Sucre contra Santa Rosa, Juan Aurich contra Mariano Melgar o San Martín de Porres contra el Coronel Francisco Bolognesi; pero el Fútbol Club San Francisco Solano juega en la tercera regional de Arequipa y ni siquiera ganando la Copa Perú podría subir a primera división. Por si acaso, no hay que confundir al Fútbol Club San Francisco Solano de Arequipa con el Atlético San Francisco Solano del área metropolitana de Buenos Aires, equipo que encima acaba de cambiarse oportunistamente de nombre, pues ahora se llama Alianza Papa Francisco. Su Santidad se ha sentido muy honrado con semejante detalle, pero ha rezado novenas para que este equipo nunca ascienda a primera, porque el Papa Francisco es hincha de San Lorenzo —otro club con nombre de santo— y porque San Lorenzo contra el Papa Francisco además suena fatal. ¿No sería bonito que en un futuro torneo de verano se enfrentaran en el Estadio Municipal de Montilla el San Francisco Solano de Arequipa contra el Inca Garcilaso del Cusco? Sería todo un «clásico» de los Andes convertido en un *derby* montillano.

Quiero confesarles que he tratado en vano de conectar a San Francisco Solano con los vinos de Montilla-Moriles, pero ha sido imposible porque aquel hombre era un santo verdadero y jamás bebió otro líquido que no fuera agua. Así es, cuando el criollo fray Jerónimo de Oré vino desde el Perú con la finalidad de recoger en Montilla testimonios para la beatificación de Solano, todos los testigos hicieron hincapié en los mortificantes ayunos del santo y en su estricta dieta de pan y agua. Y que conste que Solano acompañaba a los vendimiadores al campo para cantarles coplas que alegraran aquellas faenas de sol a

sol, como declararon en 1613 Juan Ruiz de Lucena y Francisco de Aranda, vecinos de Montilla, quienes recordaron cómo San Francisco Solano cantaba:

*Milagro, milagro cierto,
soberano y muy divino,
que en forma de pan y vino,
Nuestro Señor viene encubierto¹*

Huelga decir que la copla del santo no hacía alusión a las propiedades espirituosas del vino sino a sus influencias bienhechoras para el alma a través de la Eucaristía, porque en el mismo trayecto de regreso de la viña los testigos recordaron que San Francisco Solano improvisaba otra letra para que los vendimiadores no se vinieran arriba:

*A ti, Señor, te alabamos
los pobres hijos de Adán.
Y muchas gracias te damos
porque nos disteis agua y pan²*

Cuando se convocaron en Lima los testimonios para el proceso diocesano de San Francisco Solano, dos montillanos se presentaron como testigos en 1610. A saber, el soldado Juan Fernández y el labrador Martín Gómez, quienes revelaron que solían visitar al santo para hablar de los parientes, amigos y vecinos de Montilla. Me ha interesado la figura del labrador Martín Gómez, porque declaró que vivía en “la chacara de Juan Sambrano Beçerra”.³ ¿Y quién era Juan Zambrano Becerra? Un pájaro denunciado muchas veces como testafarro de los regidores que controlaban los precios de la carne⁴ y que en 1635

¹ Iwasaki, Fernando. *Proceso Diocesano de San Francisco Solano*, 1610-1613. Montilla: Gráficas Mvnda, 1999, p. 323.

² *Ibidem*.

³ *Proceso Diocesano de San Francisco Solano...*, p. 43.

⁴ Lohmann Villena, Guillermo. «Los regidores andaluces del cabildo de Lima». *Andalucía y América en el Siglo XVI*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1983, vol. II, p. 256.

estaba en la cárcel por apropiarse de las tierras de los indios Cabayllos para anexarlas a su hacienda de Collique.⁵ Zambrano Becerra falleció en prisión, aunque antes de morir dispuso que su mujer entrara en un convento de clausura. Y para asegurarse el cumplimiento de esa última voluntad, depositó una cuantiosa dote en las cajas reales de Lima. Su viuda pleiteó durante veinte años para abandonar el convento, pero las monjas no la dejaron salir porque la dote había sido embargada. Así que la viuda murió en La Encarnación de Lima convertida en proto-monja o en el peor de los casos en monja «pirata» o «sumergida», y para colmo las monjitas no cobraron. Hasta 1678 la abadesa de La Encarnación pleiteó para recuperar la dote del concurso de acreedores de Zambrano Becerra,⁶ pero aquí lo que nos interesa es que el montillano Martín Gómez trabajaba a comienzos del siglo XVII en una propiedad que según el cronista fray Reginaldo de Lizárraga tenía “huertas y viñas llenas de árboles frutales” y que —como en otras partes de Lima— “hácese buen vino y fuera mejor si el vidueño fuera del que llamamos torrontés”.⁷ ¿Habría tenido alguna responsabilidad el montillano Martín Gómez en el proceso de elaboración de aquellos vinos? No es posible saberlo, aunque sí estoy persuadido que el prenda de Juan Zambrano Becerra no debió ser muy afecto a los ayunos estrictos de pan y agua.

⁵ Ortegá Izquierdo, Alexander y Carcelén Ruiz, Carlos. *Control Espiritual y Bienes Temporales: Manuscritos del Tribunal de la Inquisición de Lima. Siglos XVI-XIX. Catálogo de la serie Contencioso*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2000, p. 120.

⁶ Gutiérrez Arbulú, Laura y Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier. *La Orden de San Agustín en el Archivo del Arzobispado de Lima*. Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas. Madrid: San Lorenzo de El Escorial, 2012, pp. 262, 339 y 340.

⁷ Lizárraga, Fray Reginaldo de. *Descripción breve del reino del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile*. Buenos Aires: La Facultad, 1928, vol. I, p. 78.

Por lo tanto, una vez cumplimentado nuestro San Francisco Solano, para ilustrar la relación entre los vinos, la literatura, Montilla y el Perú, me concentraré a partir de este momento en la figura del Inca Garcilaso: sus lecturas, su obra, su vida y —por qué no— sus francachelas.

Afortunadamente contamos con el inventario de los libros que el Inca poseyó al morir en 1616,⁸ aunque sin duda no fueron todos los que leyó, porque a lo largo de su obra citó, glosó y reescribió pasajes provenientes de otros títulos y autores que no formaron parte del inventario de aquella biblioteca. Por lo tanto, sabiendo que el Inca fue un gran lector de clásicos grecolatinos y de algunos contemporáneos notables, no sería temerario aventurar que tropezaría con jugosas referencias al vino como las que espigaré de las obras que sabemos que leyó y citó.

Por ejemplo, en las *Leyes* de Platón el Inca se encontraría con las cogorzas de Sócrates —que fueron célebres— y sobre todo con las recomendaciones platónicas acerca de beber vino a partir de los dieciocho y emborracharse sólo después de haber cumplido los cuarenta, especialmente en las reuniones de filósofos, porque según Platón el vino descubría la verdadera naturaleza del ser e infundía en los ancianos el valor suficiente y necesario para bailar, cantar y tocar instrumentos musicales. Por otro lado, Plutarco dedicó numerosas páginas a las cumbres borrachosas de Ciro, Jerjes y Artajerjes, porque al parecer los guerreros persas le daban al frasco antes, durante y después de las batallas; Suetonio Tranquilo rescató un antiguo juego de palabras para decir que al emperador Tiberio lo llamaban en Roma «Biberio», y Quinto Curcio narró cómo Alejandro Magno se libró de todos sus enemigos en el transcurso de una violenta borrachera, aunque en la pelotera también se llevó por delante a unos cuantos amigos suyos. Finalmente, leyendo a

⁸ Durand, José. «La Biblioteca del Inca». *Nueva Revista de Filología Hispánica* # 2. México: El Colegio de México, 1948, pp. 239-264.

Séneca el Inca quizá se asombró al descubrir cómo aquel cordobés estoico admitió que la embriaguez también podía relajar el alma porque el vino siempre encendía la luminosa inteligencia de Catón.

Pasando a los títulos de autores castellanos, uno de los mejor leídos y citados por el Inca fue Pedro Mexía, autor de *Silva de varia lección* (1540) e *Historia imperial y cesárea* (1545), dos obras presentes en el inventario de la biblioteca y citadas por el cronista cusqueño en sus propios libros. Pues bien, Pedro Mexía dedicó tres delirantes capítulos de la tercera parte de su *Silva de varia lección* al vino. A saber, el XVI —“Quién fue el primero que plantó viña y hizo vino. Quién comenzó a echarle agua. De las grandes virtudes que tiene. A quién y cómo los romanos lo vedaron o lo permitieron; y los filósofos y médicos”—, el XVII —“Cuántos daños causa el vino sin templança; y cómo uvo médicos que dixeron ser saludable embriagarse. Tráense hystorias de principales hombres que se dieron al vino, y cuánto daño les causó”— y el XVIII —“En el qual se ponen algunos avisos y cosas que preservan la beodez, y algunas que la curan; y para que uno aborrezca el vino del todo”—, compendios los tres de espirituosas anécdotas, trompas tremebundas y alcohólicos insignes. ¿Qué se encontró nuestro discreto y recatado Inca en las páginas de Pedro Mexía? Por ejemplo, el origen romano de la expresión «dar la paz», que consistía en besar a la parienta al llegar a casa para averiguar si había bebido vino. Según el *Diccionario de Autoridades* (1737)⁹ «dar la paz» se convirtió en sinónimo de besar y alumbró un dicho popular que festejaba «brindar a lo flamenco, dar la paz a lo francés y hacer plato a lo español». Otra cosa que llamaría la atención del Inca fue tal vez la durísima censura de Pedro Mexía contra el

⁹ *Diccionario de Autoridades* [1726-1739], Real Academia Española. Citaré siempre de la edición facsímil de Editorial Gredos (Madrid, 1990), 3 vols.

Triunviro Marco Antonio, a quien le afeó cómo “el demasiado vino le hizo hazer muchos males” como las “luxurias y banquetes con Cleopatra, reyna de Egipto”. Pero sin duda, los curiosos remedios sugeridos en la *Silva de varia lección* para conjurar los efectos del vino, cortar la borrachera y sobre todo dejar de beber, tuvieron que sorprender a nuestro mestizo. Como ejemplo un botón: “Para quitar el vino totalmente [a un hombre] y que lo aborrezca y no lo quiera [...] que le den a beber tres días alguna qantidad de vino mezclado con huevos de lechuzas y que tomará tanto odio con el vino, que jamás lo quiera beber”.¹⁰ Semejante remedio habría sido inútil conmigo, pues antes le habría cogido tirria al huevo e incluso a las lechuzas, pero jamás al vino.

El médico Huarte de San Juan y su *Examen de ingenios para las ciencias* (1575) también formó parte del acervo del Inca Garcilaso y así sospecho que el cronista mestizo nunca puso en duda su autoridad científica cuando Huarte sugirió que para engendrar hijos varones uno debía comer alimentos secos y calientes acompañados de vino blanco, pero servidos con moderación, pues “aunque los padres coman miel y vino blanco, harán la simiente fría de estos manjares, y de ella se engendrará hembra y no varón”.¹¹ Por otro lado, para tener hijos inteligentes Huarte proponía que los padres comieran perdices, francolines, cabrito y pan candial, pero siempre con vino moscatel; porque “de vaca, macho, tocino, migas, pan trujillo, queso, aceitunas, vino tinto y agua salobre, se hará una simiente gruesa y de mal temperamento. El hijo que desta se engendrare tendrá tantas fuerzas como un toro, pero será furioso y de ingenio bestial”.¹²

¹⁰ Mexía, Pedro. *Silva de varia lección*. Madrid: Cátedra, 1990, vol. II, p. 121-122.

¹¹ Huarte De San Juan, Juan. *Examen de ingenios para las ciencias* [1575]. Madrid: Cátedra, 1989, p. 633.

¹² Huarte De San Juan, Juan. *Examen de ingenios...*, p. 650.

En sus *Comentarios Reales* el Inca citó más de una vez las *Repúblicas del mundo* (1595) de Jerónimo Román y Zamora, de donde glosó un párrafo que el cronista cusqueño tuvo que leer —como decimos en el Perú— «seco y volteado»:

[el vino] todos los humores rectifica y repara: da sangre al que le falta, alegra al melancólico, y ayuda a gastar la melancholía; corta y destruye la flema, humedece al colérico, y ayuda a purgar la cólera. Platón introduce a Sócrates alabando el vino, diciendo: como la pluuia templada y mansa ayuda a criar y producir las yeruas, y las tempestuosas las arranca y destruye, assí el uino templado alegra el ánimo, y esfuerça la virtud; y el mucho y destemplado lo estraga y destruye. Hasta el olor de el vino entre los otros olores es muypreciado, porque es confortatiuo y esfuerça mucho, y recrea los espíritus, y ayuda mucho para quitar y ahuyentar los uómitos. Macrobio en sus Saturnales, tratando la doctrina de Platón, dize que el vino templado adelgaza el ingenio de el hombre, augmenta la fuerça, y esfuerça y alegra el coraçón, y quita cualquier congoxa. Plinio dize que con el vino templado se multiplican las fuerças y la sangre y la color del rostro, fortificanse los neruios y ayuda a la vista de los ojos, esfuérçase el estómago, despierta el appetito, prouoca la orina, atrae el sueño, quita el uómito y tristeza, y haze otras mil operaciones.¹³

Sin embargo, aunque en *La Florida* el Inca se declaró “enemigo de ficciones, como son libros de cavallerías y otras semejantes”,¹⁴ en su biblioteca estaban el *Decamerón* de Boccaccio y el *Guzmán de Alfarache* (1599) de Mateo Alemán, muy bien

¹³ Román Y Zamora, Hierónimo. *Repúblicas del Mundo divididas en tres partes*. Juan Fernández impresor. Salamanca, 1595, vol. II, p. 395.

¹⁴ Garcilaso de la Vega, Inca. *La Florida del Inca*. Prólogo de Aurelio Miró Quesada y estudio bibliográfico de José Durand. México: Fondo de Cultura Económica, 1956, p. 112.

surtidos ambos de vinos, tabernas y borrachines, aunque en ninguno de los dos podríamos encontrar una exaltación más rotunda del vino como la que Fernando de Rojas estampó en la *Celestina* (1499), otra novela galante que aquel «enemigo de ficciones» atesoraba en su celda del Hospital de la Limpia Concepción de Córdoba. Así, en el acto IX, cuando Pármeno y Sempronio estaban en los escarceos con Elisia y Areúsa, la memorable alcahueta los despidió jarro en ristre con un breve pregón dentro de este pregón:

Después que me fui haciendo vieja, no sé mejor oficio a la mesa que escanciar. Porque quien la miel trata, siempre se le pega de ello. Pues de noche en invierno no hay tal escalentador de cama. Que con dos jarrillos de éstos que beba, cuando me quiero acostar, no siento frío en toda la noche. De esto aforro todos mis vestidos cuando viene la Navidad; esto me calienta la sangre; esto me sostiene continuo en un ser; esto me hace andar siempre alegre; esto me para fresca; de esto vea yo sobrado en casa, que nunca temeré el mal año. Que un cortezón de pan ratonado me basta para tres días. Esto quita la tristeza del corazón, más que el oro ni el coral; esto da esfuerzo al mozo y al viejo fuerza, pone color al descolorido, coraje al cobarde, al flojo diligencia, conforta los cerebros, saca el frío del estómago, quita el hedor del aliento, hace potentes los fríos, hace sufrir los afanes de las labranzas; a los cansados segadores hace sudar toda agua mala, sana el romadizo y las muelas, sostiénese en heder en la mar, lo cual no hace el agua. Más propiedades te diría de ello, que todos tenéis cabellos. Así que no sé quién no se goce de mentarlo. No tiene sino una tacha, que lo bueno vale caro y lo malo hace daño. Así que con lo que sana el hígado enferma la bolsa. Pero todavía con mi fatiga busco lo mejor para eso poco que bebo. Una sola docena de veces a cada

comida. No me pasar de allí, salvo si no soy convidada como ahora.¹⁵

Hasta aquí apenas me he limitado a repasar algunas lecturas del Inca, tan sólo para hacer *hincapié* en la presencia del vino en su biblioteca, aunque no se me escapa que ni siquiera he demostrado que Garcilaso fuera bebedor pasivo. Pero todo se andará, pues ahora quisiera destacar las apariciones del vino en la obra del cronista cusqueño, comenzando por su traducción de los *Diálogos de Amor* (1590), donde ya en el diálogo primero León Hebreo sentenció tajante: “el bebedor desea y ama el vino antes de beberlo”.¹⁶ Por eso dejo claro que el Inca, todavía no ha bebido.

Dos capítulos del libro noveno de sus *Comentarios Reales* (1609) los dedicó el Inca Garcilaso a la vid y el vino. Así, con respecto a las primeras uvas que llegaron al Perú leemos: “De la planta de Noé dan la honra a Francisco de Caravantes, antiguo conquistador de los primeros del Perú, natural de Toledo, hombre noble. Este caballero, viendo la tierra con algún asiento y quietud, envió a España por planta; y el que vino por ella, por llevarla más fresca, la llevó de las islas Canarias de uva prieta, y así salió casi toda la uva tinta”.¹⁷ El jesuita Bernabé Cobo contradujo en este punto al Inca, pues precisó que “Donde primero se plantaron parras en el [Perú] fue en esta ciudad de Lima, a la cual el primero que trujo y plantó la vid fue uno de sus primeros pobladores, llamado Hernando de Montenegro; y el

¹⁵ Rojas, Fernando de. *La Celestina*. Introducción de Alonso Martín. Madrid: El País Clásicos Españoles, 2004, pp. 157-158.

¹⁶ Hebreo, León. *La Traducción del Indio de los Tres Diálogos de Amor de León Hebreo, hecha de Italiano en Español por Garcilaso Inga de la Vega*. Pedro Madrigal impresor. Madrid, 1590, p. 9v. [cito de la edición facsimilar editada por Padilla Libros en Sevilla, 1989].

¹⁷ Garcilaso de la Vega, Inca. *Comentarios Reales de los Incas*. Nota preliminar de Carmelo Sáenz de Santamaría. Madrid: Biblioteca de Avtores Españoles, 1963, pp. 365-366.

primer año que cogió abundancia de uvas para vender fue el de 1551".¹⁸

En realidad, al Inca le interesaba mucho más rendir homenaje a quien introdujo las uvas en el Cusco, el capitán Bartolomé de Terrazas, quien sembró una viña en su repartimiento de Achanquillo y obtuvo una estupenda cosecha el año de 1555. El pequeño Gómez Suárez tendría por entonces 14 años, pero el recuerdo de aquellas uvas permaneció lozano durante décadas:

Este caballero conocí yo, fue nobilísimo de condición, magnífico, liberal, con las demás virtudes naturales de caballero [...] por mostrar el fruto de sus manos y la liberalidad de su ánimo, envió treinta indios, cargados de muy hermosas uvas a Garcilaso de la Vega, mi señor, su íntimo amigo, con orden que diese su parte a cada uno de los caballeros de aquella ciudad, para que todos gozasen del fruto de su trabajo. Fue gran regalo por ser fruta nueva de España, y la magnificencia no menor, porque si se hubieran de vender las uvas, se hicieran de ellas más de cuatro o cinco mil ducados. Yo gocé buena parte de las uvas, porque mi padre me eligió por embajador del capitán Bartolomé de Terrazas, y con sus dos pajecillos indios, llevé a cada casa principal dos fuentes de ellas.¹⁹

Otro episodio alusivo al vino lo encontramos en la *Historia General del Perú* (1617), cuando el Inca glosó la figura de Francisco de Carvajal —el «Demonio de los Andes»—, Maestro de Campo del rebelde Gonzalo Pizarro y ejecutado por el Pacificador La Gasca tras la batalla de Jaquijahuana. No creo

¹⁸ Cobo, Bernabé. *Historia del Nuevo Mundo*. Estudio preliminar de Francisco Mateos, SJ. Madrid: Biblioteca de Avtores Españoles, 1964, pp. 391-392.

¹⁹ Garcilaso de la Vega, Inca. *Comentarios Reales...*, p. 366.

que Carvajal le cayera mal a nuestro cronista, pues se regodeó recopilando los dichos, donaires, anécdotas y trapacerías de Francisco de Carvajal, a quien le dedicó la siguiente viñeta: “Fue muy amigo de vino, tanto que quando no hallaua de lo de Castilla, beuía de aquel breuaje de los Yndios, más que ningún otro español que se aya visto”.²⁰ ¿A qué brebaje indígena se refería el Inca? A la *chicha* —también llamada *sora* o *uiñapu*— que describió en los *Comentarios Reales*:

Algunos indios, más apasionados de la embriaguez que la demás comunidad, echan la zara en remojo, y la tienen así hasta que echa sus raíces; entonces la muelen toda como está y la cuecen en la misma agua con otras cosas, y colada, la guardan hasta que se sazona; hácese un brebaje fortísimo, que embriaga repentinamente; llámánle *uiñapu*, y en otro lenguaje *sora*. Los Incas lo prohibieron por ser tan violento para la embriaguez.²¹

Me gustaría seguir hablándoles de la *chicha*, mas eso sería materia de otro pregón. No obstante, quedémonos con la imagen de los incas prohibiendo el consumo del *uiñapu* para erradicar la embriaguez, porque es obvio que a Garcilaso le interesaba presentar a los indios del Perú como un pueblo sobrio, abstemio y continente, tal como dejó caer en sus *Comentarios Reales*: “el día de hoy, por la misericordia de Dios y por el buen ejemplo que los españoles en este particular les han dado, no hay indio que se emborrache, sino que lo vituperan y abominan por grande infamia, que si en todo vicio hubiera sido el ejemplo tal, hubieran sido apostólicos predicadores del Evangelio”.²²

Hombre del barroco al fin y al cabo, el Inca Garcilaso no pudo pasar por alto la importancia del vino en la tradición cris-

²⁰ Garcilaso de la Vega, Inca. *Historia General del Perú*. Córdoba: imprenta de la Viuda de Andrés Berrera, 1616, p. 205v.

²¹ Garcilaso de la Vega, Inca. *Comentarios Reales...*, p. 306.

²² Garcilaso de la Vega, Inca. *Comentarios Reales...*, p. 222.

tiana y sobre todo para la liturgia, lo que explica la tragedia que supuso para su mentalidad y su imaginario religioso que los españoles se quedaran sin vino tras la batalla de Mauvila durante la conquista de la Florida, donde perdieron tres fanegas de trigo y cuatro arrobas de vino, “todo lo cual se quemó con los cálices, aras y ornamentos que para el culto divino llevaban, y, de allí en adelante quedaron imposibilitados de poder oír misa, por no tener materia de pan y vino para la consagración de la eucaristía”.²³ Según el cronista cusqueño los frailes de la expedición tuvieron ardorosas discusiones teológicas sobre si debían consagrar o no pan de maíz, aunque finalmente acordaron cumplir lo establecido por la Santa Madre Iglesia en cánones y concilios. A saber, “que el pan sea de trigo y el vino de vid”.²⁴ Por lo tanto, aquellos conquistadores se pasaron tres años sin recibir los sacramentos y el Inca Garcilaso acuñó una expresión terrible para definir semejante tragedia: la «misa seca». ²⁵ No llegó a ser «negra», pero casi. Así, para aquellos soldados olvidados de Dios, el apocalíptico desenlace de la jornada de la Florida se precipitó por la ausencia de vino.

Acaso por esa obsesión eucarística el Inca puso un cuidado especial en honrar a doña María de Escobar —sembradora del trigo en el Perú— y al introductor de la vid Francisco de Caravantes, a quienes celebró como bienhechores de la misa y la Eucaristía en los Andes. Sin embargo, aunque sólo hubiera tenido en mente los sacramentos cristianos, al Inca lo traicionó su inconsciente renacentista constelado de clásicos, ya que sobre María de Escobar apuntó que “Por otro tanto adoraron los gentiles a Ceres por diosa” (*Comentarios Reales*, 365),²⁶ y sobre Francisco de Caravantes remachó “Por otro tanto como

²³ Garcilaso de la Vega, Inca. *La Florida...*, p. 268.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Garcilaso de la Vega, Inca. *La Florida...*, p. 269.

²⁶ Garcilaso de la Vega, Inca. *Comentarios Reales...*, p. 365.

este caballero hizo en el Perú, adoraron los gentiles por dios al famoso Baco”.(366)²⁷ ¿Cómo hemos pasado del tropo «Garcilaso, pan y vino» al trapo «pagano y grecolatino»? El autor de los *Comentarios Reales* le encendió una vela a Dios pero le sirvió su copita al diablo, lo que me hace sospechar que el Inca no sólo *hincaba* el codo, sino que de vez en cuando lo empinaba.

En ninguno de sus libros admitió el Inca que le gustara el vino. Ni siquiera reconoció —parafraseando las memorias de Neruda— «confieso que he bebido». De hecho, mientras vivió en el Perú es posible que no hubiera tenido ocasión de probarlo. Primero, porque era muy pequeño y, segundo, porque entonces el vino era escaso y carísimo. De ahí que en sus *Comentarios Reales* precisara:

Hasta el año de mil quinientos y sesenta, que yo salí del Cozco, y años después, no se usaba dar vino a la mesa de los vecinos (que son los que tienen indios) a los huéspedes ordinarios (si no fuera a alguno que lo había menester para su salud) porque el beberlo entonces más parecía vicio que necesidad.(367)²⁸

Para ilustrar aquella situación de escasez Garcilaso detalló lo que pasó durante un almuerzo de vecinos españoles en el Cusco, cuando uno de los invitados pidió agua:

...el señor de la casa mandó le diesen vino, y como el otro le dijese que no lo bebía, le dijo: “Pues si no bebéis vino, veníos acá a comer y a cenar cada día”. Dijo esto porque de toda la demás costa, sacado el vino, no se hacía cuenta; y aun la del vino no se miraba tanto por la costa como por la total falta que muchas veces había

²⁷ Garcilaso de la Vega, Inca. *Comentarios Reales...*, p. 366.

²⁸ Garcilaso de la Vega, Inca. *Comentarios Reales...*, p. 367.

de él, por llevarse de tan lejos como España y pasar dos mares tan grandes; por lo cual en aquellos principios se estimó en tanto como se ha dicho.²⁹

Debo decir que en menos de cien años la producción de vino en el Perú creció exponencialmente, porque hacia 1613 Bernabé Cobo destacó en su *Historia del Nuevo Mundo* cómo en el virreinato peruano había “grandes pagos de viñas, y algunas tan cuantiosas que dan de quince a veinte mil arrobas de *mosto*; y de sólo el vino que se coge en el corregimiento de Ica, que es de la diócesis desta ciudad de Lima, salen cada año cargados dello más de cien navíos para otras provincias”.³⁰ El jesuita Cobo se refirió a las primeras uvas negras que fueron llevadas al Perú desde Canarias, para enumerar de inmediato las mollaras, albillas, moscateles “y otras dos o tres diferencias de llas”, precisamente para contrastar semejante abundancia con los años de carestía descritos por Garcilaso:

Finalmente, goza hoy esta tierra con abundancia de todas las utilidades que resultan desta planta; a saber, de regalado fruto; de las pasas que se hacen muy buenas de la uva mollar; de arrope, aguardiente, vinagre y sobre todo de gran copia de vino; el cual, antes que acá se diera, se traía de España en botijas, y valía tan caro, que más rehusaba uno convidar huéspedes a su mesa por no dalles de beber, que por la costa que podía hacer en darles de comer.³¹

No obstante, a pesar de la documentada ausencia de vino en el Perú del siglo XVI, el Inca Garcilaso estaba obsesionado con presentar a los pobladores de los Andes en general y a los del Cusco en particular, como alérgicos al trago y a la embriaguez

²⁹ Garcilaso de la Vega, Inca. *Comentarios Reales...*, pp. 367-368.

³⁰ Cobo, Bernabé. *Historia del Nuevo Mundo...*, p. 392.

³¹ Cobo, Bernabé : *Historia del Nuevo Mundo...*, p. 393.

en sí misma, incluso desde los tiempos previos a la evangelización, lo que quiere decir que quiso que sus lectores creyeran que los indios del Cusco fueron éticamente superiores a los griegos y los romanos. Ojo a la cita:

En la cual idolatría y en la que antes de ellos hubo, son mucho de estimar aquellos indios, así los de la segunda edad como los de la primera, que en tanta diversidad y tanta burlería de dioses como tuvieron no adoraron los deleites ni los vicios, como los de la antigua gentilidad del mundo viejo, que adoraban a los que ellos confesaban por adúlteros, homicidas, borrachos, y sobre todo al Priapo.³²

Hoy sabemos que aquella obstinación moral provenía del neoplatonismo del Inca, corriente filosófica que instó a numerosos humanistas a reescribir los mitos clásicos desde una perspectiva cristiana, como fue el caso de León Hebreo y sus *Diálogos de Amor*, traducidos precisamente aquí en Montilla por el cronista mestizo. Sin embargo, hoy también sabemos que los indios del Perú no sólo encontraron el vino estuendo, sino que fueron capaces de elaborar pisco, un aguardiente maravilloso que nos disloca a los peruanos, aunque el pisco también sería materia de otro pregón. Ahora lo que nos interesa es advertir que los pobladores de los Andes no fueron indiferentes al vino y a las risueñas consecuencias de su consumo.

Así, el indio cronista Felipe Guamán Poma de Ayala elogió los vinos de Lima, Cañete, Pisco y Camaná en su *Nueva Corónica y Buen Gobierno* (1613), pero cuando se refirió a los vinos de Nazca estampó “tiene lo mejor del vino de todo el reino. Comparado con el vino de Castilla. Vino dorado, clarísimo, suave, oloroso y de las uvas como mollares. Y las

³² Garcilaso de la Vega, Inca. *Comentarios Reales...*, p. 49.

dichas mollares blanquísimas, [del] tamaño como ciruelas”.³³ También ponderó Guamán Poma la abundancia del vino en Ica —“como agua, lo mejor del reino”—, aunque definió a sus pobladores como “grandes borrachos” que “se mueren de beber mosto”.³⁴

En realidad, la embriaguez en los Andes habría que situarla dentro de un contexto cultural que en los últimos años ha sido analizado por especialistas como Luis Millones,³⁵ Ana María Soldi,³⁶ Thierry Saignes³⁷ y Leo Garofalo,³⁸ pero los misioneros que llegaron a los Andes en el siglo XVI asociaron las borracheras indígenas al demonio, la idolatría o la degeneración. Al respecto dijo lo siguiente el padre Cobo:

Han entrado los naturales de todas estas Indias en el uso de nuestro vino con tanta afición, que, por muchas viñas que se planten, no llegará tiempo, mientras hubiere indios, en que se derrame el vino del año pasado [...] Paréceles que la nobleza del licor los excusa de la infamia que acarrea la embriaguez; si bien nunca entre ellos se tuvo por afrenta e infamia el emborracharse; y

³³ Guamán Poma de Ayala, Felipe. *Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Estudio preliminar de Franklin Pease G.Y. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2008, vol. II, p. 849.

³⁴ Guamán Poma de Ayala, Felipe. *Nueva Corónica y Buen Gobierno...*, pp. 844 y 849.

³⁵ Millones, Luis. «Un movimiento nativista del siglo XVI: el Taki Onqoy». *Revista Peruana de Cultura* # 3 Lima, 1964, pp. 134-140.

³⁶ Soldi, Ana María. «La vid y el vino en la costa central del Perú, siglos XVI y XVII». *Universum* vol. 21 # 2. Talca: Universidad de Talca, 2006, pp. 42-61.

³⁷ Saignes, Thierry [compilador]. *Borrachera y memoria: La experiencia de lo sagrado en los Andes*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, 1993.

³⁸ Garofalo, Leo J. «Bebidas Incas en copas coloniales. Los curacas del mercado de chicha del Cuzco, 1640-1700». *Élites indígenas en los Andes. Nobles, caciques y cabildantes bajo el yugo colonial*. Ed. David Cahill y Blanca Tovías. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2003, pp. 175-211.

así, los indios ladinos y de caudal, que son los que más usan del vino, si cuando se embriagan se lo reprendemos, suelen alegar por excusa no ser su embriaguez de *chicha*, sino de vino.³⁹

Curiosamente, la única borrachera que el Inca Garcilaso describió fue la tremenda tajada que se metieron los soldados de Gonzalo Pizarro para celebrar la victoria de la batalla de Huarina. El episodio aparece en la *Historia General del Perú*:

Francisco de Caruajal, volviendo vitorioso de los alcances que dio al capitán Diego Centeno, en regozijo de su vitoria hizo vn banquete en el Cozco a sus más principales soldados; y como entonces valía el vino a más de trezientos pesos el arroba, los combidados se desmandaron, y, como en gente no acostumbrada a beuerlo, huuo algo de sus efectos, de manera que algunos quedaron dormidos en sus asientos y otros fuera dellos.⁴⁰

¿No es curioso que un mestizo cusqueño sesentón vecindado en Andalucía, se refiera a los españoles compañeros de armas de su padre como «gente no acostumbrada» a beber vino? Mi sensación es que alguien sólo puede expresarse así precisamente desde la costumbre. En *Memoria del bien perdido* (1992) el psicoanalista Max Hernández analizó las carencias, conflictos y sublimaciones del Inca, quien había perdido el mundo andino, sí; pero estaba en posesión del mundo castellano.⁴¹ Garcilaso de la Vega escribió sobre el bien perdido rodeado de los bienhallados. Pretendo demostrar que el vino formaba parte de los segundos.

³⁹ Cobo, Bernabé. *Historia del Nuevo Mundo...*, p. 393.

⁴⁰ Garcilaso de la Vega, Inca. *Historia General...*, p. 207.

⁴¹ Hernández, Max. *Memoria del bien perdido. Conflicto, identidad y nostalgia en el Inca Garcilaso de la Vega*. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991, pp. 113-139.

Para un seglar como lo fue el Inca durante sus años montillanos, era imposible prescindir del vino porque en la España de los siglos XVI y XVII las medicinas se elaboraban con vino, se desayunaba pan desmigado en vino y los mejores platos se guisaban con vino,⁴² como leemos En el *Guzmán de Alfarache* (1599): “Jamás dejó mi señor de tener gallina, pollo, capón o palomino a comida y cena, y pernil de tocino entero, cocido en vino, cada domingo”.⁴³ Quizá por eso el Inca quiso destacar cómo en el Cusco de su infancia “no se usaba dar vino a la mesa de los vecinos”.⁴⁴

Por otro lado, en la *Historia General del Perú*, al describir a los terribles mosquitos del Nuevo Mundo, el Inca nos regaló otro sorbito: “los mosquitos diurnos son pequeños, ni más ni menos que los que acá se crían en las bodegas de vino”.⁴⁵ ¿Qué hacía el Inca en las bodegas montillanas? No creo que fuera para matar mosquitos.

Prueba de que el Inca fue amante de la vid y sus derivados, es el siguiente episodio que espigo de sus *Comentarios Reales*: en 1560 el joven Gómez Suárez se dirigía hacia Lima y pasó por la viña de Pedro López de Cazalla, donde Alfonso Vázquez, capataz portugués de la finca “me paseó por toda la heredad, que estaba cargada de muy hermosas uvas, sin darme un gajo de ellas; que fuera gran regalo para un huésped caminante y tan amigo como yo lo era suyo y de ellas”.⁴⁶ No hace falta recurrir a la teoría literaria para demostrar que el «amigo de las uvas» no era el asustado jovencito que había salido del Cusco, sino el maduro narrador que escribía desde Montilla, tierra de viñas, uvas y vinos generosos.

⁴² Domingo, Xavier. *La mesa del Buscón*, Barcelona: Tusquets, 1981, p. 14.

⁴³ Alemán, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. Edición, estudio y notas de Luis Gómez Canseco. Madrid: Real Academia Española, 2012, p. 245.

⁴⁴ Garcilaso de la Vega, Inca. *Comentarios Reales...*, p. 367.

⁴⁵ Garcilaso de la Vega, Inca. *Historia General...*, p. 49.

⁴⁶ Garcilaso de la Vega, Inca. *Comentarios Reales...*, p. 366.

Por cierto, Garcilaso recordó que Alfonso Vázquez no le quiso convidar uvas porque “su señor le había mandado que no tocarse ni un grano de las uvas porque quería hacer vino de ellas, aunque fuese pisándolas en una artesa [...] porque no había lagar ni los demás adherentes”.⁴⁷ Gracias a esta maravillosa cita descubrimos que el Inca sabía lo que era un lagar y sobre todo los «adherentes» que hacían falta para elaborar vino, que según el *Diccionario de Autoridades* consistían en un “canillero para que salga el mosto, el qual se recibe en una tina u otra vasija, para conducirlo a las cubas o tinajas”.

Precisamente, por el testamento que el Inca otorgó en Córdoba el 18 de abril de 1616 descubrimos que entre sus pertenencias estaban esos mismos «adherentes», pues dejó lebrillos, redomas, ollas de cobre, varias varas de lienzo, cuatro tinajas, canillas y sobre todo candiotas,⁴⁸ que según el *Tesoro* (1611) de Covarrubias “de candiota se dijo escanciar, por beber muchas veces, probando de una y otra cuba, candiota o tinaja, cuasi escanciar”,⁴⁹ y según el *Diccionario de Autoridades* “se llama así una vasija grande de barro, hecha al modo de un cubo, de una vara de alto poco más, y media de ancho, la qual está empegada por adentro, y tiene una espita por abaxo, y se pone como tinaja sobre un pie, para ir sacando el vino que tiene dentro, el qual se conserva muy bien en ella”. Como se puede apreciar, el Inca tenía todos los avíos para elaborar mosto de buena calidad e incluso vino «precioso», ya que las candiotas eran las vasijas recomendadas para atesorarlo.

El vino «precioso» era el vino más exquisito de los siglos XVI y XVII y una de las características de su nobleza era que

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ Miró Quesada, Aurelio. *El Inca Garcilaso y otros estudios garcilasistas*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1971, p. 316.

⁴⁹ Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Ed. Felipe C. R. Maldonado. Madrid: Castalia, 1994, p. 253.

criaba mosquitos, como escribió Quevedo en el soneto «Bebe vino precioso con mosquitos dentro»:

*Tudescos Moscos de los sorbos finos,
caspas de las azumbres más sabrosas,
que porque el fuego tiene mariposas,
queréis que el mosto tenga marivinos.*

*Aves luquetes, átomos mezquinos,
motas borrachas, pájaras vinosas,
pelusas de los vinos envidiosas,
abejas de la miel de los tocinos,*

*liendres de la vendimia, yo os admito
en mi gaznate pues tenéis por soga
al nieto de la vid, licor bendito.*

*Tomá en el trazo hacia mi nuez la boga,
que bebiéndoos a todos, me desquito
del vino que bebistes y os ahoga.*

¿Era muy complicado hacer vino «precioso» en casa? De ninguna manera, pues los procesos no eran tan complicados e incluso en el Perú comenzó a elaborarse vino «precioso» a comienzos del siglo XVII, tal como apuntó el jesuita Bernabé Cobo: “En los valles de Nasca han dado de pocos años acá en pisar la uva metida en costales o sacas de melinge, y sale el vino mucho más puro, claro y blanco”.⁵⁰ El Inca conservó hasta su muerte algunos criados y una esclava a la que liberó, y no habría sido extraño que fueran ellos quienes hubieran pisado uvas para él, porque su última voluntad fue legarles “todo el trigo y harina y tocino y bino que yo dejare en mi casa”.⁵¹ Miren por

⁵⁰ Cobo, Bernabé. *Historia del Nuevo Mundo...*, p. 392.

⁵¹ Miró Quesada, Aurelio. *El Inca Garcilaso...*, p. 316.

dónde, la bodega del Inca apareció como su biblioteca, en el inventario póstumo de sus bienes.

¿Y qué tipo de bebedor habría sido el Inca? De un «amigo de las uvas», escanciador de «vino precioso» y víctima de los mosquitos de los caldos más finos quizá podamos esperar todavía algo más. Así, cuando Garcilaso narró en los *Comentarios Reales* la llegada de las primeras uvas prietas de las islas Canarias apuntó: “y así salió casi toda la uva tinta y el vino es todo a lo que, no del todo tinto, y aunque han llevado ya otras muchas plantas, hasta la moscatel, mas con todo eso aun no hay vino blanco”.⁵² En una misma oración el Inca habló del tinto, del blanco, del moscatel y del a lo que —es decir, del «clarete»—, un vino con el que el cronista parecía tener cierta familiaridad, pues refiriéndose al vino que se hacía en Huamanga y Arequipa se le escapó que “todo era aloquillo”,⁵³ con ese mismo aire cariñoso con el que hoy hablaríamos de tomarnos un “finito”, una “cervecita” o un “pisquito”.

En realidad, en materia de copas y lenguaje popular, por la boca no sólo muere el pez sino especialmente el escritor, porque en los *Comentarios Reales*, en el capítulo dedicado a los mitos americanos, el Inca contó la curiosa anécdota del mono de Cartagena, cuyo amo lo mandaba a la taberna a comprar vino:

Un [mono] vi en Cartagena en casa del gobernador, que las cosas que de él me referían apenas parecían creíbles; como enviarle a la taberna por vino, y poniendo en una mano el dinero y en la otra el pichel, no haber orden de sacarle el dinero hasta que le daban el pichel con vino. Si los muchachos en el camino le daban grita o le tiraban, poner el pichel a un lado y apañar piedras y tirarlas a los muchachos hasta que dejaba el camino seguro, y así volvía a llevar su pichel. Y lo que es más,

⁵² Garcilaso de la Vega, Inca. *Comentarios Reales...*, p. 366.

⁵³ *Op. Cit.*, p. 367.

con ser muy bebedor de vino (como yo se lo vi beber, echándoselo su amo de alto) sin dárselo o darle licencia, no había de tocar el jarro.⁵⁴

Por el contexto de la frase todos hemos entendido qué cosa era un pichel, pero que conste que Garcilaso escribió una vez «jarro» y cinco veces «pichel», pudiendo haber usado vaso, taza, pocillo, cazo e incluso la voz quechua *keero*. ¿Y qué era un «pichel» a fines del siglo XVI y comienzos del XVII? En el *Tesoro* de Covarrubias leemos “Vaso para vino de estaño [que] viene de Inglaterra. Díjose así [...] por ser nombre inglés”,⁵⁵ y en el *Diccionario de Autoridades* encontramos “Vaso alto y redondo, algo más ancho del suelo que de la boca, con su tapa engoznada en el remate del asta. La materia regular que se hacen es de estaño y assí vienen mucho de Inglaterra, y sirven especialmente para ministrar el vino”. ¿O sea que un pichel era una virguería importada de Inglaterra por bebedores sibaritas que se ponían a presumir exhibiendo la última pijotería del bebercio? Estoy absolutamente persuadido de que ese mono lo que tenía era un cuenco y que el pichel —más bien— lo tenía el Inca en su casa, sobre todo porque en 1560 no había demasiadas exportaciones inglesas a Cartagena de Indias.

Pero el párrafo del mono todavía da más de sí, porque el Inca empleó ahí una expresión coloquial del Siglo de Oro —«tocar el jarro»— que no era otra cosa que beber, fórmula mucho más elegante que «besar el jarro», que aparte de ser blasfema encima era voz de germanía.⁵⁶ Por lo tanto, aunque ese cusqueño mío no haya dedicado una sola línea a pregonar lo estupendísimo que estaba el vino, imaginármelo rodeado de sus tinajas de blanco, tinto, clarete y moscatel, con un pichel

⁵⁴ *Op. Cit.*, pp. 318-319.

⁵⁵ Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua...*, p. 821.

⁵⁶ Rico, Francisco. *Los discursos del gusto. Notas sobre clásicos y contemporáneos*. Barcelona: Destino, 2003, p. 151.

All British en lo alto y escanciando «vino precioso» desde sus candiotas, me basta para asegurar que el Inca era un pedazo de mojón.

En el capítulo XIII de la segunda parte del *Quijote*, Cervantes relató la aventura del Caballero de Bosque, quien felicitó a Sancho con un sonoro “¡Bravo, mojón!” por haber acertado el origen manchego de un vino, a lo que Sancho replicó:

¿No será bueno, señor escudero, que tenga yo un instinto tan grande y tan natural en esto de conocer vinos, que, en dándome a oler cualquiera, acierto la patria, el linaje, el sabor y la dura y las vueltas que ha de dar, con todas las circunstancias al vino atañaderas? Pero no hay de qué maravillarse, si tuve en mi linaje por parte de mi padre los dos más excelentes mojonos que en luengos años conoció La Mancha.⁵⁷

Como se puede apreciar, ser un mojón no era ningún desdoro, porque el mojón era un catador, un *sumiller* y alguien que vivía de un don exquisito. El Marqués de Cañete fue el primer virrey que ordenó embotellar vino “a vista de mojón” en la Lima del siglo XVI,⁵⁸ y así en el tomo XIV de los *Libros de Cabildos* de Lima se recogieron las primeras ordenanzas del oficio de Mojón promulgadas por el virrey Luis de Velasco en 1605.⁵⁹ En cualquier caso, Miguel de Cervantes tuvo menos reparos

⁵⁷ Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del Instituto Cervantes 1605-2005 dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2004, vol. I, p. 799.

⁵⁸ Soldi, Ana María. «La vid y el vino»..., p. 58.

⁵⁹ BROMLEY, Juan. *Libros de Cabildos de Lima. Libro décimo cuarto (Años 1602-1605)*, Lima: Imprenta Torres Aguirre, 1946, vol. XIV, pp. 773-774. Ver también Romero, Emilio. *Historia económica del Perú*, Lima: Universidad Alas Peruanas y Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2006, pp. 107-108 y Huertas Vallejos, Lorenzo. *Cronología de la producción del vino y del pisco. Perú 1548-2010*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2012, pp. 112-113.

que el Inca Garcilaso a la hora de exhibir sus conocimientos acerca del vino, como quedó demostrado en este pasaje de *El Licenciado Vidriera*, que muy bien podría ser la más completa carta de vinos italianos y españoles de fines del siglo XVI:

Allí conocieron la suavidad del Treviano, el valor del Montefrascón, la fuerza del Asperino, la generosidad de los dos griegos Candía y Soma, la grandeza del de las Cinco Viñas, la dulzura y apacibilidad de la señora Guarnacha, la rusticidad de la Chéntola, sin que entre todos estos señores osase parecer la bajeza del Romano. Y habiendo hecho el huésped la reseña de tantos y tan diferentes vinos, se ofreció de hacer parecer allí, sin usar de tropelía, ni como pintados en mapa, sino real y verdaderamente, a Madrigal, Coca, Alaejos, y a la Imperial más que Real Ciudad, recámara del dios de la risa; ofreció a Esquivas, a Alanís, a Cazalla, Guadalcanal y la Membrilla, sin que se le olvidase de Ribadavia y de Descargamaría. Finalmente, más vinos nombró el huésped, y más les dio, que pudo tener en sus bodegas el mismo Baco.⁶⁰

Si el Inca Garcilaso se hubiera encontrado en 1591 con Cervantes en Montilla, no es seguro que hubieran hablado del Perú. Quizá habrían descubierto que tenían lecturas italianas comunes. Mas de lo que sí estoy seguro es que le habrían dado al frasco mientras jugaban a las cartas, porque Cervantes y el Inca no sólo eran mojonos sino además timberos.⁶¹ No obs-

⁶⁰ Cervantes, Miguel de. *Novelas Ejemplares. Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1992, vol. II, p. 130.

⁶¹ En *Rinconete y Cortadillo*, Cervantes hizo alarde de sus conocimientos del vocabulario y las suertes del naípe, cuando uno de los pícaros le habló así a Monipodio: “Yo –respondió Rinconete– sé un poquito de *floreo de Vilhán*: entiéndase el *retén*; tengo buena vista para el *humillo*; juego bien de la *sola*, de las *cuatro* y de las *ocho*; no se me va por pies el *raspadillo*,

tante, sí nos consta que Garcilaso de la Vega se encontró con Góngora en más de una ocasión, porque ambos fueron parientes políticos y en el archivo de protocolos de Montilla existen escrituras que confirman que también a fines de 1591 Góngora y el Inca liquidaron un asunto testamentario. ¿Se tomarían un vinito de cortesía? Hacia 1591 Garcilaso ya había rebasado el medio siglo y Góngora era un mozallón de treinta que hacía chacota de ciertos poetas con letrillas como la siguiente:

*Hoy hacen amistad nueva,
más por Baco que por Febo,
don Francisco de Quebebo
y Don Félix Lope de Beba.*

Al Inca no le pega ni haber intrigado en las cantinas ni haber practicado el «raje», esparcimiento típicamente peruano donde los que no juegan son los que terminan despellejados. No, el Inca debió ser un bebedor social, un mecenas del trago y un filántropo de la cuchipanda. Un «mojón guay» —en

*verruguet*a y el *colmillo*; éntrome por *la boca de lobo* como por mi casa, y atreveríame a hacer un *tercio de chanza* mejor que un tercio de Nápoles, y a dar *astillazo* al más pintado mejor que dos reales prestados” (Cervantes. *Novelas ejemplares...*, vol. II, p. 89). Remito a los interesados a Etienvre, Jean-Pierre. «*Paciencia y barajar*: Cervantes, los naipes y la burla». *Anales de Literatura Española* IV, Alicante: Universidad de Alicante, 1985, pp. 131-156 y a Iwasaki, Fernando. «La polla de Cervantes. Consideraciones sobre cómo la remetería y qué pajillas echaría» en *Estudios Públicos* # 100, Santiago de Chile: Centro de Estudios Públicos, 2005), pp. 283-302. En cuanto al Inca Garcilaso, tampoco dejó por escrito que fuera jugador de cartas, aunque refiriéndose a los incas dijo que el *Chunca Camayu* “por otra significación quiere decir perpetuo tahúr, el que trae los naipes en la capilla de la capa, como dice el refrán” (Garcilaso. *Comentarios Reales...*, p. 62) y hablando de Francisco Pizarro también demostró conocer los lances de la baraja, pues sin querer queriendo estampó: “Y cuando jugaua a los naypes, que las más vezes era a la *primera*, *envidaua* el *resto* con las peores cartas que podía, y si por dicha hazía *flux* o *primera*, baraxaua sus cartas sin mostrarlas, fingiéndose mohyno de auer perdido” (Garcilaso. *Historia General...*, p. 91v.). Consigno en cursivas los nombres de los lances del juego.

suma— para decirlo con las mismas palabras del siglo XVII, y paso a explicar por qué.

En primer lugar, porque a Garcilaso de la Vega le constaba, desde su infancia cusqueña, que los Incas demostraban su poderío y señorío siendo espléndidos con la licorería, como muy bien señaló en los *Comentarios Reales*: “La bebida que se gastaba en casa del Inca era tanta, que casi no había cuenta ni medida, porque [...] el principal favor que se hacía era dar de beber a todos”.⁶² Por lo tanto, demostrar su condición de Inca en Montilla no tuvo que ser muy complicado.

En segundo lugar, porque don Raúl Porras Barrenechea descubrió en los libros de bautismos de la Iglesia de Santiago de Montilla que Garcilaso de la Vega apadrinó a más de cien niños.⁶³ lo que suponía sufragar el banquete y sobre todo la chupandanga de toda la parentesca del recién nacido. ¿Y cómo eran las celebraciones de los bautizos por aquellos años? En *El Príncipe Despeñado* (1602), Lope de Vega las describió así: “¡Escándalo notable! Grandes voces de relinchos: todos los villanos que puedan, con el bautismo del niño, sus fuentes, aguamanil y rosca. El alcalde por padrino y doña Blanca, muy bizarra, por madrina”,⁶⁴ pero es en el *Guzmán de Alfarache* donde podemos apreciar mejor cómo los bautizos degeneraban en saturnales, porque los padres del pícaro Guzmán se conocieron durante un bautizo y así aquel sacramento propició el adulterio que alumbró a la criatura de Mateo Alemán.⁶⁵ Podría citar episodios semejantes de *La Pícaro Justina* (1605) o la *Vida del Buscón* (1626), pero creo que no hace falta citar más ejemplos para

⁶² Garcilaso de la Vega, Inca. *Comentarios Reales...*, p. 197.

⁶³ Porras Barrenechea, Raúl. *El Inca Garcilaso de la Vega en Montilla*. Montilla: Gráficas Mvnda, 1992, pp. 42-43, 46 y 54.

⁶⁴ Vega, Lope Félix de. *Obras de Lope de Vega*. Madrid: Real Academia Española, 1898, vol. VIII, p. 135.

⁶⁵ Alemán, Mateo. *Guzmán de Alfarache...*, pp. 48-49.

demostrar que siempre se ha bebido en las celebraciones de las bodas y los bautizos. Más bien, mi idea es devolverle al Inca la celebridad que sin duda lo nimbó durante sus años de residencia en Montilla, porque financiar más de cien bautizos con sus respectivos banquetes y calculando a la baja tan sólo una arroba de vino por celebración, significaría que el Inca Garcilaso invitó como mínimo más de una tonelada de vino a sus vecinos montillanos, quienes precisamente por eso debieron encontrarlo guay.

Y aquí vamos terminando. ¿Qué era guay en los siglos XVI y XVII? En el primer acto de *La Celestina*, Elicia le dice a Sempronio: “¡Guay de la triste que en ti tiene su esperanza y el fin de todo su bien!”⁶⁶ donde se aprecia que estamos ante una suerte de lamento. Covarrubias en su *Tesoro*, afirmó rotundo que era “voz italiana” y además definió «guaya» como “Es lo mismo que guay, y el uno y el otro nombre tiene origen del ay”.⁶⁷ El *Diccionario de Autoridades* todavía fue más lacónico —“Véase Ay”—, aunque sobre «guaya» agregó “El lloro y lamento triste y doloroso que hace alguno, lamentándose y condoliéndose de alguna adversidad”. Pues bien, ambas acepciones las utilizó el Inca Garcilaso, ya que en la *Historia General* puso en boca de doña Catalina Leyton la expresión “¡Guay del Perú!”⁶⁸ y en los *Comentarios Reales* escribió que los indios entraban “llorando y guayando en sus templos”.⁶⁹ ¿Cómo se convirtió lo infra-guay en lo supra-guay? Tal vez siguiendo el caprichoso itinerario de la construcción del habla popular en nuestra lengua, que juega con la ambigüedad para suplantar lo malo por lo bueno y viceversa. Por ejemplo, la voz «civil» según el *Diccionario de Autoridades* “en su recto significado vale sociable, urbano, cortés,

⁶⁶ Rojas, Fernando de. *La Celestina...*, p. 48.

⁶⁷ Covarrubias, Sebastián : *Tesoro de la Lengua...*, p. 612.

⁶⁸ Garcilaso, Inca. *Historia General...*, p. 207.

⁶⁹ Garcilaso, Inca. *Comentarios Reales...*, p. 48.

político y de prendas propias de ciudadano; pero en este sentido no tiene uso y solamente se dice del que es desestimable, mezquino, ruin y de baja condición”. Sin ir muy lejos, Sancho Panza, en el *Quijote*, le habló así al Caballero del Bosque: “confieso que conozco que no es deshonra llamar «hijo de puta» a nadie cuando cae debajo del entendimiento de alabarle”.⁷⁰ Por eso no es igual ser un monstruo *con* las señoras que ser un monstruo *para* las señoras. Las señoras son las mismas, pero los monstruos son dos monstruos distintos. ¿El Inca fue guay por mojón o más bien al revés? Al principio de sus *Comentarios Reales* Garcilaso evocó así las tertulias con sus parientes reales:

Estas y otras semejantes pláticas tenían los Incas y Pallas en sus visitas, y con la memoria del bien perdido siempre acababan su conversación en lágrimas y llanto, diciendo: «trocósenos el reinar en vasallaje». etc. En estas pláticas yo, como muchacho, entraba y salía muchas veces donde ellos estaban, y me holgaba de las oír, como huelgan los tales de oír fábulas.⁷¹

Guay del Inca cuando en la alta noche haría memoria de los remotos años de su infancia cusqueña, y así como yo mismo me sirvo un pisquito para recordar mejor, acaso el mestizo cusqueño también combatiría su nostalgia alicatándose con los vinos «preciosos» de nuestra feraz campiña cordobesa; vinos espléndidos que pasaron de puntillas por las novelas de Cervantes, los poemas de Góngora y las crónicas del Inca Garcilaso, pero que en 1624 fueron los vinos elegidos por el Duque de Medina Sidonia para agasajar al rey Felipe IV en un banquete memorable celebrado en el Bosque de Doñana y en cuyo inventario encontramos:

Ochenta botas de vino añejo. Gran cantidad de vino de Lucena y bastardo. Diez botas de vinagre. Dozien-

⁷⁰ Cervantes, Miguel de. *Don Quijote...*, pp. 798-799.

⁷¹ Garcilaso, Inca. *Comentarios Reales...*, p. 26.

tos jamones de Rute, Aracena y Vizcaya. Cien tocinos. Cuatrocientas arrobas de aceyte. Mil de agua del caño dorado de SanLúcar. Trezientas arrobas de ubas, orejones, dátiles y otras frutas. Seyscientas arrobas de salmón, atún de ijada y pescado. Gran suma de arencones. Cinquenta arrobas de manteca de Flandes. Quinientas palmas de manteca de vaca fresca y ochoçientas orças de la de puerco. Muchas orças de leche de vacas. Trezientos quesos de Flandes. Cuatrocientos melones. Mil barriles y botijas de azeytunas. Cien arrobas de açúcar, [y] otras ciento en pilones. Cinquenta arrobas de miel. Dozientas arrobas de caxas de conserua, cubiertos y almíbares. Ocho mil naranjas dulces y agrias. Tres mil limones agrios y dulces. [Y] Mucha especería de todo género.⁷²

Uno de los comensales de aquel pantagruélico festín fue el poeta Francisco de Quevedo, quien resumió el sarao así, en una famosa carta a su amigo el Marqués de la Velada: “el sueño se midió por azumbres y hubo montería de jarros, donde los gatzates corrieron zorras; hubo pendencias y descuidos de ropas”.⁷³ Como Cervantes, Quevedo también fue un mojóñ supra-guay.

El primero de marzo de 1579 un caballo castaño de Garcilaso de la Vega fue elegido para cubrir a las yeguas de la dehesa montillana.⁷⁴ Aquel día el Inca tuvo que sentirse pletórico: tenía cuarenta años, una vida muelle, un haras prometedor y una amiga misteriosa, doña María de Angulo, quien lo acompañó un centenar de veces hasta la pila bautismal de la iglesia

⁷² Espinosa, Pedro de. *Bosque de Doñana. Demostraciones que hizo el Duque VIII de Medina Sidonia a la presencia de S.M. el Rey Felipe IV. Año de 1624*. Estudio preliminar de Manuel Bernal Rodríguez. Sevilla: Padilla Libros, 1993, p. 9.

⁷³ *Op. Cit.*, p. 34.

⁷⁴ Porras, Raúl. *El Inca Garcilaso en Montilla...*, pp. 49-50.

de Santiago. No tengo la menor duda de que aquella noche el Inca regó con los mejores vinos de Montilla el buen suceso de su cabaña y se sintió guay de mojón, guay de *hatuchay* —por decirlo en quechua— y guay de Montilla, como yo mismo me hallo esta noche pronunciando el pregón que proclama el romper de la vendimia. Vendimia que tampoco tenía secretos para nuestro cronista, porque Garcilaso en *La Florida* señaló que los indios apalaches fabricaban unos canastos recios “a manera de cestos de vendimiar”.⁷⁵

Los melancólicos huesos húmeros del Inca fueron sepultados en la Capilla de las Ánimas del Purgatorio de la Catedral de Córdoba, mas como su vida siguió ardiendo coruscante entre las páginas de sus libros, Raúl Porras Barrenechea descubrió su casa, José Durand reconstruyó su biblioteca y Aurelio Miró Quesada celebró sus caballos. Esta noche hemos recuperado su bodeguiya de tintos, claretes, blancos y moscateles de la tierra, y por eso se me antoja de justicia que ustedes —los descendientes de los más de cien ahijados que el Inca apadrinó aquí en Montilla— brinden conmigo por la memoria de aquel cusqueño universal que bautizó a vuestros antepasados, escribió la historia de los incas, narró la conquista del Perú y perfumó todo aquello de Montilla-Moriles.

He dicho.

⁷⁵ Garcilaso, Inca . *La Florida...*, p. 166.

FRANCISCO YUS

LOS EFECTOS DE INTERNET Y LAS REDES SOCIALES EN EL ESPAÑOL

Introducción: El usuario hibridado

No hace demasiados años, Internet era un entorno poco atractivo, desprovisto de información interesante, un espacio al que uno tenía que conectarse sin que nuestro tránsito por los entresijos de la Red tuviera un mínimo impacto personal o social. Por el contrario, en la actualidad Internet está imbricado e hibridado en la vida cotidiana de millones de personas que ya no se conectan a la Red, sino que viven con total naturalidad dentro de ella. En efecto, en esta fase de desarrollo de Internet, los usuarios entran y salen con fluidez y complementan con total naturalidad, las interacciones que llevan a cabo dentro y fuera de la Red. En investigaciones anteriores propuse la imagen del *usuario como nodo* para ilustrar el impacto de esta hibridación en la vida cotidiana de los usuarios (Yus 2007, 2010, 2011). En efecto, el ciudadano de este siglo constituye un nodo donde se dan intersecciones de interacciones físicas o virtuales, que el individuo maneja según sus necesidades comunicativas en forma de redes de interacción. En Yus (2005, 2007) se propone también el término *anclaje personal* para describir el hecho de que en la

actualidad los usuarios no son más que el nodo central de un número indeterminado de redes que forman una intersección en la persona, algunas de ubicación claramente física, otras de índole virtual y otras con una cualidad híbrida.

Discurso oralizado de Internet

Uno de los objetos centrales de estudio de la *ciberpragmática* es la influencia de las interfaces y la necesidad de teclear texto en las interpretaciones obtenidas por los usuarios en sus interacciones cotidianas (Yus 2001, 2010, 2011, 2013). Las diferentes opciones de contextualización en el caso de la comunicación oral en situaciones de copresencia física y en el caso de los intercambios de textos tecleados, conllevan una merma potencial en la facilidad de obtener las interpretaciones pretendidas y una mayor probabilidad de malentendidos. Sin embargo, los usuarios consiguen reducir el espacio que existe entre el texto codificado (teclado) y la interpretación pretendida gracias a lo que se ha bautizado como *deformación textual* (Yus 2005) o *texto escrito oralizado* (Yus 2005). Básicamente se trata del uso de emoticonos, emoji, repetición de letras, uso creativo de los signos de puntuación y uso connotativo de las mayúsculas, etc. Un ejemplo sería el extracto de conversación de *chat* que se reproduce en (1). Se trata de una conversación de principios de este siglo. En la actualidad, los *emoticonos textuales* (los generados usando el teclado) han sido reemplazados, en su mayoría, por los *emoticonos gráficos* (emoji), mucho más icónicos, y seleccionados de una galería de posibilidades ofrecida por la aplicación del teléfono móvil o de la página web en la que se está llevando a cabo la conversación. Además, lo que en Yus (2001) se bautizó como *acotaciones icónicas*, es decir, la descripción textual de la conducta no verbal del usuario, como ocurre en “*Quesalid acepta ruborizao” en (1), es menos frecuente y se opta ahora más por elegir un emoji

de la galería que refleje dicha conducta. De hecho, existe un emoji que exhibe una cara ruborizada.

- (1) <ZePeLiNa> una pezte peo ke tie ke ievá ensima
 <Normando> XP
 <Normando> no ha ni saludao
 <Quesalid> :((((
 <ZePeLiNa> y tu?
 <ZePeLiNa> pezte peo tol dia?
 <Quesalid> XDXD
 <ZePeLiNa> jajajjjajajaja
 *Quesalid acepta ruborizao
 <Krunia> ESTO YA ESTÁ PASÁNDOSE DE
 ROSCA
 <Jun-> no chillssssssssssssssssss

En muchas ocasiones, estas estrategias de deformación textual solo están encaminadas a aliviar, de algún modo, el lapso de tiempo que se necesita para teclear mensajes dentro de un contexto de conversaciones solapadas y enunciados entrantes masivos que obligan a reacciones casi instantáneas de los interlocutores. En otras ocasiones, y con más interés para una ciberpragmática de la comunicación por Internet, dichas estrategias responden a una necesidad de contextualizar el enunciado de forma que se asemeje al grado de contextualización que habría existido si el enunciado hubiera sido emitido de forma oral y en una situación de co-presencia física, donde los rasgos vocales y visuales de la conducta no verbal del hablante ayudan a obtener una interpretación más fehaciente. Finalmente, a menudo el uso de emoji y el de las estrategias de alteración connotativa del texto solo están destinadas a enriquecer los intercambios con un atractivo visual y de un colorido que el simple texto tecleado es incapaz de generar.

El debate sobre el efecto del texto deformado y las estrategias de oralización

En la actualidad, dentro del marco de imbricación e hibridación físico-virtual, ya mencionado, se ha mencionado, los usuarios utilizan el texto teclado con mucha frecuencia. A consecuencia de este fenómeno de constante tránsito físico-virtual, ha surgido un debate acerca de si la reiteración en la confección de estos textos oralmente connotados puede o no influir en la competencia lingüística de los usuarios y su adecuación a las reglas ortográficas cuando están en entornos donde estas alteraciones textuales no son admisibles. Un buen ejemplo de este debate es el artículo de García de Blas y Peces (2014), en el que se enumeran y contrastan argumentos a favor y en contra del uso reiterativo de estas estrategias de oralización y deformación del texto.

Por un lado, en el mencionado artículo se cita a analistas que abogan por una postura menos crítica o apocalíptica al respecto. El artículo cita un estudio francés que concluyó que los alumnos estudiados no exhibieron una merma en su nivel de competencia ortográfica durante el periodo analizado, a pesar del uso de este tipo de texto oralizado, por lo que se concluyó que la mensajería instantánea (por ejemplo *WhatsApp*, véase Yus 2016a, 2017) no constituye un peligro para la competencia discursiva de los jóvenes, e incluso pueden ser aliados del aprendizaje en la escuela, por el entusiasmo que suscita su uso y su bajo coste. En esta misma línea, Josie Bernicot comenta que es un error relacionar sistemáticamente el uso de este lenguaje con el empeoramiento de la competencia lingüística de los jóvenes. En realidad, un buen uso de estas estrategias de oralización del texto exige un buen nivel ortográfico previo del usuario para delimitar qué parte del texto se deforma, hasta qué punto y con qué fines. En esta misma línea, David Crystal afirma que es más probable que los chicos que mandan SMS con

frecuencia sean los más letrados y los que más habilidades ortográficas poseen, ya que estos usuarios saben cómo manipular la lengua. Del mismo modo, José Antonio Millán sostiene que “es absurdo pensar que los alumnos que usan abreviaturas o juegos hagan lo mismo con otro tipo de textos. Los hablantes saben diferenciar los distintos registros”, argumentando, a la vez, que lo importante es el contexto y saber diferenciarlos en su emparejamiento con usos no normativos del lenguaje. Por ejemplo, en situaciones de juego, amistad, afectividad, esas variantes son válidas porque utilizan recursos expresivos y afectivos.

Por otro lado, en el artículo se aportan también voces que alertan sobre el uso intensivo de este lenguaje oralizado y su impacto en el uso general de la lengua en contextos no virtuales. Por ejemplo, Leonardo Gómez Torrego alerta sobre el incremento de las faltas de ortografía debido al uso masivo de este tipo de lenguaje, y cree que los mensajes que se escriben los adolescentes sí tienen repercusiones en su aprendizaje. Entre otras consecuencias, cita el problema de la memoria visual, que nos permite identificar enseguida las faltas de ortografía al verlas en soporte escrito. Como los adolescentes aún exhiben una ortografía vacilante, esto es, sin asentar, su visión constante de este tipo de texto alterado puede generar una interiorización de fórmulas que les va a costar no asumir como normales. Por ello, señala que es necesario enseñar en la escuela a escribir en los móviles, que se esmeren en los acentos, en los signos de puntuación, porque de lo contrario no van a aprender nunca, y aboga por un esfuerzo hacia el cuidado del lenguaje y por la corrección que impida un sobre esfuerzo interpretativo por parte de los interlocutores de estos mensajes: “Se dice que se escribe así por economía de tiempo; con este lenguaje tal vez gane tiempo el que escribe, pero lo pierde el que lee, que tiene que descifrar lo que le dicen si es confuso”.

Mi postura personal sobre este debate tiende más a alinearse con los que opinan que el uso de este lenguaje deformado y

oralizado responde a estrategias comunicativas concretas, al ansia de connotar los mensajes con una cierta oralización y conseguir, de este modo, una interpretación correcta, y los usuarios saben, en la mayoría de los casos, qué están haciendo con sus teclados, en qué contexto y con qué fines comunicativos. Sí me preocupa más el hecho de que la reiteración de comunicaciones textuales, apoyadas solo en el uso de emoji y deformación del texto, impide a los usuarios compartir la riqueza contextual y la facilidad de lectura de sentimientos y emociones que ofrece la comunicación cara a cara en contextos físicos. En esta misma línea, la analista Sherry Turkle (2015: 22-23) alerta sobre la pérdida de capacidad de empatía y lectura de sentimientos en los jóvenes debido al uso masivo de mensajes de texto, que son ciertamente limitados en comparación con la riqueza expresiva de la comunicación oral, y señala que, a menudo, es el esfuerzo de mantener una conversación espontánea sin la capacidad de planear mensajes que posee el teclado lo que ahuyenta a los usuarios hacia el refugio del teclado: “¿Qué problema hay con la conversación [cara a cara]? ¡Yo te diré el problema! Tiene lugar en tiempo real y no puedes controlar lo que vas a decir... La conversación oral entre personas conduce a la mayor conexión emocional... Los estudiantes [en mi investigación] intentan adornar sus mensajes usando emoticonos, tecleando sonidos de risa (“jajaja”)... Pero estas estrategias no sirven. Es cuando nos vemos y oímos uno al otro cuando somos más humanos”.

Espacios de inferencia e interferencia en la comunicación por Internet

Una de las premisas básicas de la pragmática cognitiva (y de la ciberpragmática) es que siempre existe un espacio, más o menos significativo, entre (2a) y (2b), y otro entre (2b) y (2c), tal y como se ejemplifica en (3a-c) respecto a un enunciado explícito y en (4b-e) respecto a diferentes interpretaciones

“implicadas” respecto al enunciado en (4a). Dicha *distancia informativa* ha de ser “rellenada” mediante la inferencia del destinatario al elegir una interpretación adecuada de entre varias posibles interpretaciones:

- (2) a. Lo que el hablante desea comunicar...
[solo se parece a...]
b. Lo que el hablante codifica (dice, escribe, teclea)
[solo se parece a...]
c. Lo que el oyente finalmente interpreta.
- (3) a. El bistec que me ha traído no está suficientemente hecho.
[lo que desea comunicar el hablante].
b. El bistec está crudo.
[lo que el hablante dice].
c. El bistec está poco hecho.
[lo que el interlocutor interpreta].
- (4) a. “Tengo dolor de cabeza”.
b. Dicho por un cliente al dueño de la farmacia significa:
Necesito un analgésico.
c. Dicho por una madre a su hijo adolescente significa:
Por favor, baja el volumen de la música.
d. Dicho a un amigo desayunando por la mañana significa:
Anoche estuve bebiendo demasiado.
e. Dicho como respuesta a la pregunta “¿Te apetece ir al cine?” significa:
No me apetece ir al cine.

En el caso de Internet, sobre todo cuando se trata de interfaces rudimentarias que solo permiten la comunicación de texto tecleado, estas “distancias informativas” se multiplican debido a la mediación del sistema informático, que se erige en “interferencia para la inferencia”. En efecto, a las distancias

mencionadas con anterioridad, ahora reproducidas como (5a, 5c y 5e), añadiríamos las distancias que se generan por el hecho de ser una comunicación basada en el texto tecleado, es decir, (5b) y (5d):

- (5) a. Lo que el usuario de Internet desea comunicar...
[solo se parece a...]
- b. Lo que el usuario habría dicho oralmente en una situación cara a cara.
[solo se parece a...]
- c. Lo que el hablante tecléa.
[solo se parece a...]
- d. Lo que el usuario destinatario habría oído en una situación cara a cara.
[solo se parece a...]
- e. Lo que el usuario destinatario finalmente interpreta.

A estas interferencias propias de la comunicación textual, añadiríamos las alteraciones que el propio sistema genera (Yus 2003) y que pueden jugar un papel no solo en el tipo de texto que se tecléa, sino también en la satisfacción final de los usuarios con las interacciones llevadas a cabo mediante esa interfaz. Sin embargo, estas “interferencias para la inferencia” no desaniman a los usuarios, que siguen intercambiando masivamente enunciados textuales dotados de una cierta carga de oralidad. Desde la ciberpragmática (Yus, 2001, 2010, 2011), se argumenta que estas deformaciones del texto y el recurso de la oralización poseen un valor comunicativo y añaden matices o connotaciones al significado final que obtienen sus destinatarios. En cierto modo, pues, el discurso de Internet no es tan importante en sí mismo para la ciberpragmática, sino que suscita interés sobre todo como fuente de información valiosa sobre intenciones e inferencias, ya que el discurso virtual es una

evidencia codificada de, por un lado, las intenciones, expectativas de relevancia y de generar efectos en el usuario; y, por otro lado, de la interpretación pretendida a partir del esquemático texto que es tecleado.

No sorprende, por lo tanto, que los usuarios recurran con tanta frecuencia a la oralización del texto para conseguir sus fines comunicativos con una mayor fiabilidad. En una encuesta repartida entre alumnos y descrita en Yus (2014a), los encuestados contestaron en su mayoría que utilizaban con asiduidad las diferentes estrategias de oralización y deformación textual: repetición de letras (60,4% de los encuestados), repetición de signos de puntuación (62,2%), transcripción de sonidos como risas o llanto (76,6%), transcripción de exclamaciones mediante interjecciones (39%), emoticonos/emoji (86,8%), y acortamiento o truncamiento de palabras (43,7%). Estos porcentajes serían mucho más altos si la encuesta fuera repartida en el presente año, cuando este tipo de estrategia ha sido incorporada como algo “natural” en las interacciones de texto mediante plataformas de mensajería instantánea como WhatsApp.

Es interesante destacar también las razones aducidas por los encuestados para el uso de estas estrategias de oralización: más del 60% de los encuestados opinó que las usan porque el texto tecleado no es suficientemente expresivo para comunicar correctamente sus sentimientos, emociones y estados de ánimo, por lo que subrayan que dichas estrategias no son gratuitas y generan, de hecho un aporte informativo suplementario que el texto adecuado a las normas ortográficas sería incapaz de comunicar. En este sentido, en otra encuesta repartida en Yus (2005), se preguntó a los alumnos si intuían diferencias comunicativas entre (6a) y (6b):

- (6) a. <Jun-> no chillssssssssssssssss
 b. <ZePeLiNa> NO XHILLE OTIAAAAAAAAAA

En efecto, los alumnos intuyeron diferencias de connotación que se añaden a la interpretación final de estos enunciados. En concreto, un 23.49% intuyó que en (6b) el usuario parece comunicar más insistencia; un 30.88% infirió que en (6b) el usuario es más exigente, exhibe más prisa, está más ansioso/desperado por obtener una respuesta; y un 6.71% opinó que en (6b) el usuario comunica la información con un tono más resolutivo, con un nivel más alto de energía. Algo parecido ocurre con el uso de mayúsculas, como en (7):

(7) HOLAAAAA ALGUIEN QUIEREEEE HABLAR
 CONNNNMIGOOOO QUEEEE YO
 ACEPTOOOOO A CUALQUIERAAAA.

De nuevo, los encuestados intuyeron un significado adicional relacionado con este uso connotativo de las mayúsculas: un 22.48% interpretó que el usuario llama la atención de los demás usando el grito (típicamente asociado a las mayúsculas); un 15.38% intuyó que el usuario está desesperado por una respuesta; y un 7.69% opinó que el usuario comunica más insistencia en obtener una respuesta.

Lo mismo ocurre con el uso de emoticonos y emoji, así como alteraciones connotativas de los mismos (por ejemplo el contraste entre el prototípico [:-)] frente al connotado [:-)))))]). En Wiseman (2013), por ejemplo, dos adolescentes comentan la información adicional que obtienen cuando sus interlocutores usan emoji y determinadas formas connotativas de los mismos: Dre Gambrell (18 años) comenta: “Puedes intuir lo que la chica quiere por cómo teclea. El seco ‘Hey’ está bien. Pero algunas teclean ‘Heyyy’ con más ‘y’ más el emoji de cara con guiño, y eso es que la conversación podría llevar a alguna parte. Probablemente es el tipo de chica que se acuesta con uno”. Por su parte, Ian Davis (19 años) señala: “Cuando veo [un emoji de] una cara sonriente, es la puerta hacia las

emociones. Ese primer emoticón es significativo. Cuando aparece, significa algo”.

Se puede concluir, en efecto, que los emoji/emoticonos no son gratuitos y aportan información adicional, que puede llegar a ser esencial para una correcta interpretación del enunciado al que acompañan (o ser la fuente de todo el significado aportado cuando aparecen aislados del texto). En Yus (2014b) una serie de posibles funciones de los emoji/emoticonos fue propuesta:

1. Significado duplicado respecto al texto al que acompaña, como en (8):

(8) Hoy estoy muy contento ☺

2. Señalar la actitud proposicional que subyace en la emisión del enunciado y que, sin el emoticono, sería difícil de detectar. La actitud proposicional es parte importante de la interpretación final del enunciado, ya que revela matices sobre intenciones subyacentes. Por ejemplo, si un jefe llama a un empleado y le dice el enunciado en (9a), dicho empleado no estará satisfecho simplemente con extraer una interpretación explícita como (9b), donde básicamente solo hay que desambiguar de dónde se supone que el empleado ha de irse, sino que el empleado deberá inferir también la actitud con la que el jefe ha emitido dicho enunciado, como por ejemplo las actitudes enumeradas en (9c-e). Del mismo modo, el emoji puede ayudar al usuario destinatario a inferir la actitud proposicional subyacente, como ocurre en el uso del emoticono en (10a), que ayuda a obtener la interpretación en (10b):

- (9) a. Jefe a empleado: “Te vas”.
 b. [Tú] te vas [de la empresa/del equipo directivo/etc.].
 c. [Te ordeno que] te vayas [de la empresa/del equipo directivo/etc.].

- d. [Te aconsejo que] te vayas [de la empresa/del equipo directivo/etc.].
 - e. [Te pregunto si] te vas [de la empresa/del equipo directivo/etc.].
- (10) a. Vas a dejar ese trabajo ☹
 b. Lamento que vayas a dejar ese trabajo.

3. Comunicar una mayor intensidad en una actitud proposicional ya comunicada verbalmente. En este caso, la actitud proposicional sí es codificada verbalmente, y el emoticono sirve para aportar un realce de intensidad a dicha actitud, como en (11):

- (11) Te agradezco que hayas mandado el email 😊

4. Comunicar la intensidad de una emoción o sentimiento. En este caso, alguna palabra del enunciado describe el sentimiento o emoción del usuario emisor, y el emoji o emoticono sirve para connotar dicha palabra, normalmente con un incremento de intensidad, como ocurre con “deprimido” en (12):

- (12) Yo también estoy algo deprimido ☹

5. Aumentar/mitigar el efecto de un acto de habla. A menudo, algunos actos de habla, sobre todo los de índole directiva que conllevan el deseo del hablante de que el interlocutor realice alguna acción, suelen ser demasiado impositivos y el uso del emoji/emoticono puede suavizar su fuerza ilocucionaria (o aumentarla, si ello fuera necesario). Es lo que ocurre en (13), donde el acto de habla es muy impositivo, pero el emoticono de guiño consigue suavizar la imposición y dejarla en “petición cortés”:

(13) Dime cosas de ti ;-)

6. Dar a entender que el usuario bromea o es irónico respecto al contenido de su enunciado. Muy típico este uso en los diálogos de mensajería instantánea como WhatsApp, ya que el emoji puede ser esencial para asegurar una interpretación no literal del enunciado sino humorística o irónica, como se observa en (14a) y (14b):

- (14) a. Te voy a echar del chat como digas esas cosas 😊
 b. A mí también me encantó la clase de esta mañana 😊

7. Añadir una emoción o sentimiento o conducta no verbal en paralelo a la emisión del contenido proposicional del enunciado (“actitud afectiva” respecto al acto comunicativo en sí). En muchos casos, el emoji/emoticono influye en el todo enunciado, connotando el acto comunicativo en su totalidad, como reflejando la expresión facial que el usuario exhibiría si éste o ésta estuviera comunicando dicho enunciado de forma oral y en una situación de co-presencia física. Por ejemplo, el emoji en (15b), que es un enunciado que responde a (15a), refleja la alegría de la usuaria al emitir todo el enunciado, alegría con la información completa que está comunicando, tal y como ocurriría en un entorno físico. Dicho enunciado (15b) tendría una interpretación explícita como la que aportamos en (15c). Si añadimos la actitud proposicional, la interpretación sería más o menos como reproducimos en (15d). Finalmente, la carga afectiva se obtiene con el emoji (estoy contenta de...) y la sensación de insistencia se comunica con la repetición del signo de exclamación, como se muestra en (15e):

- (15) a. que guapa!!! pedazo fiestas que te pegas, no paras!!!! ;-)
 b. La próxima t aviso a ver si te animas!!!! 😊

- c. La próxima [vez que vaya a una fiesta] te aviso a ver si te animas [a venir conmigo].
- d. [Te informo de que] la próxima [vez que vaya a una fiesta] te aviso a ver si te animas [a venir conmigo]
- e. [Estoy contenta de poder decirte que] [te informo de que] la próxima [vez que vaya a una fiesta] te aviso a ver si te animas [a venir conmigo] [e insisto en que aceptes].

Otro ejemplo de cómo los emoji connotan y alteran el significado final de los enunciados a los que acompañan, o su papel como fuente autónoma de significado, se observa en el ejemplo (16), tomado de Sampietro (2016):

- (16) Laura: Es hoy la entrevista? Muuuuucha suerte!! [emoji de cara dando un beso] [emoji de cara dando un beso].
 Lorena: Gracias cariño [emoji sonriente] [emoji sonriente] [emoji sonriente].

En este ejemplo, el enunciado de Laura posee una enfatización del deseo de suerte generada por la deformación textual, la repetición de la exclamación y la repetición connotativa de la “u” en “muuuuucha”. Los dos emoji poseen un valor añadido en este enunciado. Por un lado, el emoji de cara dando un beso se puede considerar independiente del texto, ya que comunica su propio acto de habla: la despedida. También se puede aducir que el emoji sustituye a “te mando un beso” e incluso que indica el deseo de terminar la conversación en este punto. En el caso del emoji sonriente usado por Lorena, el emoji parece intensificar el agradecimiento, pero también podría ser un calificador de otra proposición, como “estoy feliz de que te hayas acordado de darme suerte”. En cualquier caso,

el uso de estos emoji, junto a la deformación textual, confieren al texto unas connotaciones y significados adicionales que el simple texto tecleado sería incapaz de comunicar.

Emoji y conceptos “ad hoc”

Está demostrado que poseemos en la mente muchos más conceptos, sentimientos y emociones que palabras disponibles en la lengua para codificarlos y, de este modo, poder transmitirlos a los interlocutores. Es por ello que a menudo usamos una misma palabra para comunicar conceptos semejantes pero ligeramente diferentes según el contexto en el que dicha palabra es utilizada. De este modo, el concepto codificado prototípicamente por una palabra (según encontraríamos en un diccionario, por ejemplo), difiere, de un modo más o menos notorio, del concepto que finalmente es comunicado y que, desde la teoría de la relevancia (Sperber y Wilson 1995), se denomina *concepto ad hoc*. Como se resume en Yus (2016b), hay muchos casos en los que un concepto al que literalmente remite una palabra es ajustado pragmáticamente, de forma que el concepto que se supone que desea comunicar el hablante es más o menos diferente del concepto típico asociado a esa palabra. Por ejemplo, en (17a-f), todos los enunciados poseen la palabra *alegre*, que posee un significado prototípico asociado a ella (concepto codificado). Sin embargo, el significado finalmente comunicado por esa palabra en los diferentes contextos (concepto *ad hoc*) difiere ligeramente de ese significado prototípico, como se apunta en los diferentes matices interpretativos aportados entre corchetes debajo de (17a-f):

- (17) a. Ver este amanecer hace que mi alma se *alegre* y se anime.
[se reconforte].

- b. De ahí que me *alegre* de que nuestras negociaciones hayan dado este resultado.
[esté *contento*].
- c. María se sintió *alegre* de ver la amargura de su hija ser reemplazada con felicidad.
[se sintió *aliviada*].
- d. Se pone *alegre* repentinamente tras beber 6 cervezas.
[se pone ligeramente *borracha*].
- e. Mantenemos un ambiente de trabajo positivo, profesional y *alegre*.
[profesional y *optimista*].
- f. Siempre está *alegre* y tiene la risa más contagiosa que conozco.
[siempre está *animada*].

Algo parecido ocurre con los emoji. En efecto, estas imágenes faciales codifican un gesto fijo e inalterable asociado a un sentimiento o emoción prototípicos. Sin embargo, en contextos diferentes, el lector deberá inferir diferentes variaciones y matices, a menudo sutiles, de dichos sentimientos y emociones subyacentes que el emisor desea comunicar a partir de ese emoji con significado prototípico. Por ejemplo, el emoji de cara sonriente posee el significado prototípico de “estar alegre”, pero lo que el emisor desea comunicar con ese emoji puede diferir, en mayor o menor medida, de ese significado, como se observa en los diferentes matices interpretativos asociados al emoji en los mensajes reales de Facebook listados en (18a-g):

- (18)
- a. Pero te quiero por más cosas ☺
 - b. jajaja efectivamente ☺ te queríamos dejar allí
 - c. Guapa ☺
 - d. vayamos en familia ☺
 - e. los acompañantes tb! ☺

- f. tengo ganas de verte petardaaa 😊
- g. este viernes!!! Iremos a la playita todas!! 😊

Además, aunque a menudo es posible rastrear el concepto *ad hoc* que pretende el usuario con el uso de un emoji, también puede llegar a ser difícil determinar el papel que juegan esos emoji respecto al texto que acompañan. Un ejemplo es la conversación de un grupo de WhatsApp que reproducimos en la Figura 1, donde el significado pretendido de diferentes tipos de emoji no siempre resulta fácil de determinar, tal y como se comenta en la propia Figura.

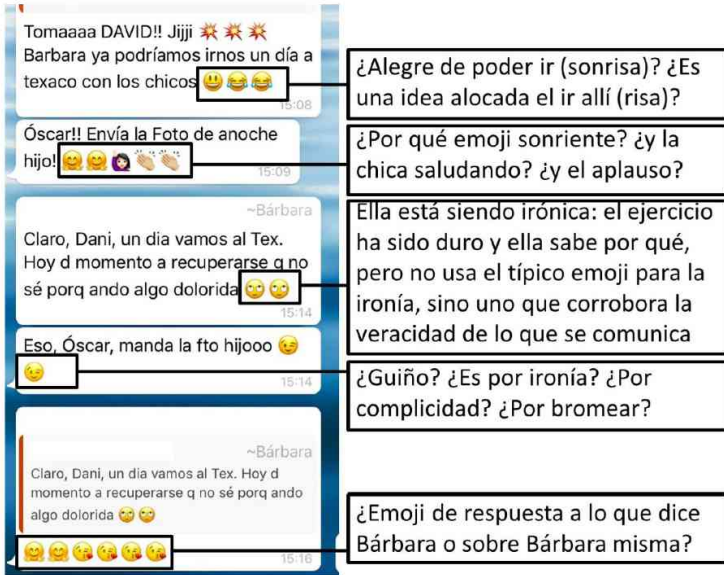


Figura 1

Y en estos aspectos radica, en mi opinión, el peligro de optar sistemáticamente por la “comunicación teclada” de sentimientos y emociones, en detrimento de la comunicación oral cara a cara. Con anterioridad, he señalado mi postura

nada alarmista en torno al debate sobre si esta escritura oralizada centrada en la deformación textual y el uso de emoji son perjudiciales para el dominio de la escritura fuera de la comunicación virtual. Pero sí me preocupa el hecho de que el uso sistemático de este tipo de escritura, donde solo obtenemos una codificación fija (por ejemplo en los emoji) de los sentimientos y emociones que alberga el usuario al teclear su mensaje, en detrimento de la riqueza visual que obtenemos de la comunicación cara a cara. En vez de tener que inferir el sentimiento o emoción *ad hoc* que existe tras la elección de un emoji, la persona que nos habla cara a cara nos ofrece matices entonativos y gestos faciales significativos, que nos permiten alcanzar un alto grado de empatía emocional que la barrera del texto tecleado nos impide obtener. Comparto, en este punto, los temores de Sherry Turkle, ya mencionada con anterioridad en este artículo, respecto a los problemas que exhiben los usuarios para leer emociones y de ponerse en el lugar de sus interlocutores al recurrir de forma sistemática a estos intercambios de texto tecleado, en detrimento de la riqueza contextual de la comunicación oral cara a cara.

En investigaciones previas, he propuesto dos términos que pueden ayudar a entender por qué los usuarios prefieren optar por el texto tecleado en detrimento de la comunicación oral y, de general, por qué minimizan la frecuencia de los intercambios que realizan de forma oral, por ejemplo mediante una llamada por el teléfono móvil, y prefieren seguir tecleando mensajes descontextualizados y limitados en su riqueza informativa (véase Yus 2017):

Por un lado, el término *condicionante contextual* (positivo o negativo) se refiere a aspectos que subyacen a la comunicación, la enmarcan. Son previos a la realización de la misma e influyen en el resultado final de la interpretación del mensaje. Estos condicionantes pueden referirse al uso y a las cualidades de la interfaz, por un lado, o a las cualidades de las conversaciones

en sí mismas que llevan a cabo los usuarios, por otro. En este sentido, observamos que la comunicación teclada ofrece a los usuarios una serie de *condicionantes contextuales positivos* que inciden en la preferencia por la comunicación teclada mediante el teléfono móvil respecto a la comunicación oral. Entre otros podemos enumerar los siguientes: (a) la inmediatez de la comunicación, la opción de conexión constante que nos permite el uso del teléfono móvil; (b) no existe una imposición de respuesta por parte del oyente; (c) no se exige involucramiento en la conversación, no hace falta entablar largas interacciones; (d) existe la posibilidad de planear y diseñar los mensajes; (e) los usuarios tímidos controlan cuánta información producen, especialmente en cuanto a la información no verbal “exudada” más allá de sus intenciones comunicativas; y (e) permite combinaciones creativas de texto e imagen.

Por otro lado, el término *efecto no proposicional no intencionado* (también positivo o negativo), que se refiere a sentimientos y emociones que “gotean”, por así decirlo, del acto comunicativo más allá de las intenciones del usuario emisor. Son no proposicionales porque están centradas en efectos como las emociones, a menudo difíciles de concretar de forma proposicional, pero al mismo tiempo pueden llegar a compensar la falta de interés objetivo que posee el contenido que intercambian los usuarios, e incluso llegar a ser la única fuente de interés en el acto comunicativo generado mediante este tipo de texto. De nuevo, la comunicación teclada a través de teléfonos móviles genera en los usuarios unos efectos no proposicionales con cuyo impacto en los usuarios la comunicación oral es incapaz de competir, y este hecho explicaría la situación cotidiana que vemos a menudo en la actualidad: la de grupos de personas que comparten un escenario físico pero, sin embargo, se encuentran cada uno mirando su teléfono sin prestar atención a sus acompañantes. Entre otros efectos no proposicionales podemos enumerar los

siguientes: (a) sensación de conexión, de conciencia mutua de estar conectados al mismo medio; (b) sentimiento de ser aceptados por los demás; (c) sensación de “presencia conectada”, en el sentido de que se tiene mucha actividad interactiva con los demás a pesar de la distancia física; y (d) sentimiento de pertenencia grupal, de ser parte de la comunidad de usuarios y de su socialización en su seno.

Conclusión

En este artículo he descrito brevemente algunos temas de interés respecto al uso del denominado texto escrito oralizado, centrado en la deformación textual, uso estratégico de los signos de puntuación y acompañamiento de emoticonos o emoji. Por un lado se ha subrayado el hecho de que estas estrategias textuales no son gratuitas y aportan, de hecho, matices que pueden alterar sobremanera el resultado interpretativo final de estos textos. Por otro lado, aunque no se ha adoptado una postura crítica respecto a su uso en cuanto a la posible influencia perniciosa del uso de este tipo de texto en la comunicación fuera de los entornos virtuales, sí se ha alertado respecto a la tendencia a reducir las comunicaciones orales cara a cara y a la dependencia masiva de este tipo de intercambio centrado en los textos tecleados. Si la comunicación cara a cara nos ofrece la mayor riqueza contextual para aprehender los sentimientos y emociones de los demás, el texto tecleado y los emoji pueden convertirse en barreras que nos impidan “leer” con exactitud dichos sentimientos y emociones, y ello puede desembocar en una progresiva incapacidad para inferir de forma correcta esos sentimientos y emociones, es decir, incapacidad para la necesaria empatía hacia lo que sienten los demás durante un determinado acto comunicativo.

OBRAS CITADAS

- García de Blas, Elsa y Juan Peces. “No imprta q este scrito asi”. *El País*, 20-3-2014, p. 30-31.
- Sampietro, Agnese. “Exploring the punctuating effect of emoji in Spanish WhatsApp chats”. *Lenguas Modernas* 47 (2016): 91-113.
- Sperber, Dan y Deirdre Wilson. *Relevance. Communication and cognition*. Oxford: Blackwell, 1995.
- Turkle, Sherry. *Reclaiming conversation. The power of talk in a digital age*. Londres: Penguin, 2015.
- Wiseman, Rosalind. “What boys want”. *Time*, 2-12-2013, 2013.
- Yus, Francisco. *Ciberpragmática. El uso del lenguaje en Internet*. Barcelona: Ariel, 2001.
- . “El chat como doble filtro comunicativo”. *Revista de Investigación Lingüística* 2 (2003), vol. 5, p. 141-169.
- . “Attitudes and emotions through written text: The case of textual deformation in Internet chat rooms”. *Pragmalingüística* 13 (2005): 147-174.
- . *Virtualidades reales. Nuevas formas de comunidad en la era de Internet*. Alicante: Universidad de Alicante, Servicio de Publicaciones, 2007.
- . *Ciberpragmática 2.0. Nuevos usos del lenguaje en Internet*. Barcelona: Ariel, 2010.
- . *Cyberpragmatics. Internet-mediated communication in context*. Amsterdam: John Benjamins, 2011.
- . “Cyberpragmatics”. En *The Encyclopedia of Applied Linguistics*. Ed. C.A. Chapelle. Oxford: Wiley-Blackwell, 2013.
- . “El discurso de las identidades en línea: El caso de *Facebook*”. *Discurso & Sociedad* 8(3) (2014a): 398-426.

- . "Not all emoticons are created equal". *Linguagem em (Dis)curso* (special issue on relevance theory) 14(3) (2014b): 511-529.
- . "Towards a cyberpragmatics of mobile instant messaging". En *Yearbook of Corpus Linguistics and Pragmatics 2016: Global Implications for Culture and Society in the Networked Age*. Ed. Jesús Romero-Trillo. Berlin: Springer, 2016a, 7-26.
- . "La teoría de la relevancia". En *Enciclopedia de lingüística hispánica*. Ed. J. Gutiérrez Rexach. Londres: Routledge, 2016b.
- . "Contextual constraints and non-propositional effects in WhatsApp communication". *Journal of Pragmatics* 114 (2017): 66-86.

JAIME LABASTIDA

LAUDATIO

Premio Internacional de Ensayo Pedro Henríquez Ureña¹

La Academia Mexicana de la Lengua entrega, por tercera ocasión consecutiva, el Premio Internacional de Ensayo Pedro Henríquez Ureña, ahora a la investigadora puertorriqueña Da. Luce López-Baralt, mujer eminente como pocas, pero que, pese a sus altos méritos, aún no ha sido reconocida en grado suficiente, por desgracia.

Pedro Henríquez Ureña fue un intelectual de primer nivel. Nacido en la isla de Santo Domingo, aquel marco estrecho le resultó insuficiente: así, vino a México y aquí impuso su magisterio, sin estridencia pero sin pausa; fue a Estados Unidos y por último a la Argentina, donde murió. Su enseñanza ejemplar se irradió por toda América. De pocos se podrá decir, como de él, que es el maestro por excelencia de la América española. Por tal causa, nuestra Academia quiso honrar, con su nombre, aquella labor espléndida. Tal vez exista una reivindicación implícita en

¹ *Laudatio* leído por el Dr. Jaime Labastida, director de la Academia Mexicana de la Lengua (El Colegio de Sinaloa, Seminario de Problemas Científicos y Filosóficos, Asociación Filosófica de México, Siglo XXI Editores), el 6 de marzo de 2017 en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México durante la entrega del Premio Internacional de Ensayo Pedro Henríquez Ureña.

el hecho de que la tercera edición del premio que lleva el nombre del intelectual caribeño la reciba hoy una intelectual nacida igualmente en el Caribe, en una pequeña nación que se enorgullece de hablar la lengua española, su lengua matriz, a la que sostiene como un escudo intangible frente a la lengua inglesa, que se le ha querido imponer.

El primer asentamiento hispano en el Nuevo Mundo, con carácter definitivo, bien lo saben ustedes, tuvo lugar en Santo Domingo. Desde aquella isla del Caribe, la lengua española empezó su dispersión por el continente. Las primeras palabras de América que se incorporaron en nuestra lengua vienen de las lenguas del Caribe y todavía permanecen en ella, sin deterioro alguno: *canoa, cacique, bohío, huracán, maíz, hamaca*. En esta lengua híbrida, en esta lengua mestiza habla Da. Luce López Baralt, ensayista insigne, que ha escrito una serie de libros en la más pulida, la más culta, la mejor lengua española. En América Latina se habla una lengua híbrida y nuestra cultura es también mestiza. En el Caribe, casi extintas la población y las hablas de las islas, el carácter híbrido se da en relación con las culturas de África. Da. Luce López-Baralt trabaja sobre textos de minorías, en todo aquello que guarda relación con los musulmanes expulsos de la península ibérica. ¿De dónde le viene ese interés? Lo explica así: *por razón de mi origen... admito que tengo un punto de mira cómplice y fraterno para con los textos moriscos, escritos siempre bajo asedio*.

Su primer libro, el libro que le abrió la senda por la que, a partir de él, ha transitado sin desmayo a lo largo de tres decenios, lo publicó en nuestro país, en El Colegio de México: *San Juan de la Cruz y el Islam*. La audacia que en ese libro se despliega, el hecho de haber mostrado las correspondencias ocultas entre la poesía mística y erótica de Juan de Yépez con la tradición islámica, le pareció insuficiente, tal vez, porque López-Baralt profundizó su conocimiento de las lenguas semí-

ticas en las que abrevó el enorme poeta del Siglo de Oro e hizo suyas las lenguas árabe y hebrea. Caso insólito el de Da. Luce López-Baralt, lo mismo en la península ibérica (donde posee antecedentes) que en América, donde apenas la anteceden algunos. Pocos, como ella, se han sumergido en esas lenguas que subyacen en nuestra más larga tradición, pero que la modernidad o la desidia han hecho a un lado.

No puedo presentar, en unas cuantas líneas, las vastas líneas hermenéuticas de Da. Luce López-Baralt. Si descubre *Un Kama Sutra español*, luego informa cómo se enseñaban el árabe y el hebreo en *Salamanca en tiempos de san Juan de la Cruz* o se ocupa de *La literatura secreta de los últimos musulmanes de España*. Aclaro, por esto, que me es imposible mostrar todas las vetas exploradas por Da. Luce. Baste entrar en solo un rasgo: aquel que, a mi juicio, sobresale entre todos (al menos, el que me atrae con mayor fuerza y del que apenas intentaré un leve esbozo).

Del hondo caudal lingüístico de los idiomas semíticos, López-Baralt extrae un conjunto de conocimientos que brinda con sabiduría al propio tiempo que con enorme gozo. En la misma línea de su primer libro, ha escrito otro, decisivo, en el que demuestra la profunda huella que dejaron la enseñanza de las lenguas árabe y hebrea en el Siglo de Oro y cómo las enseñaba, en Salamanca, el maestro Martín Martínez de Cantalapiedra, compañero de fray Luis de León (y preso, como él, por la Inquisición). López-Baralt deduce que es probable que san Juan de la Cruz haya tenido contacto con la literatura mística, soterrada y perseguida, de hebreos y musulmanes. Subrayo que la erudición de Da. Luce López-Baralt se tradujo en un libro extraordinario en verdad, *Asedios a lo indecible*, en el que, con precisión y con erudición y rigor extremos, alcanza cumbres de verdadero gozo y alegría. En este libro profundiza su examen de san Juan de la Cruz, a partir de su poesía (sin por ello desdeñar

los textos en prosa donde el poeta explica sus experiencias místicas porque, como ella misma dice, entre las prosas y la poesía, “la poesía tiene siempre la última palabra”). Insisto, López-Baralt, al examinar los poemas de Juan de Yépez concluye, a mi juicio con razón, que es el poeta más *erótico*, el más *original*; el más *sensual*, el más *complejo*, el más *jubilosamente mestizo* (entre Oriente y Occidente) de la literatura del Siglo de Oro: la mística de san Juan de la Cruz se halla transida por el amor que el alma tiene por Dios, equivalente del amor más profundo, de la sensualidad más honda de una mujer por el ser que ama.

Da. Luce López-Baralt, para cumplir con la exigencia planteada por Antonio Alatorre, se confiesa *creyente total* en la experiencia trascendente de san Juan de la Cruz. Alatorre, por el contrario, al igual que José C. Nieto, se declara agnóstico. Por mi parte, diré que, desde mi lejana juventud, cuando en la cátedra de mi recordado maestro Luis Villoro leí la obra entera de san Juan de la Cruz, lo hice sólo desde un ángulo profano: hallé en ella un erotismo desbordado y la más alta cumbre de la poesía amorosa. Me atrajo su sensualidad, su musicalidad, nunca su rasgo místico (sin el cual, empero, es imposible entenderla). La lectura que Da. Luce López-Baralt ha hecho de la obra de san Juan de la Cruz es, por lo tanto, a diferencia de la mía, al mismo tiempo trascendente y profana y, desde luego, más rica en matices que la de aquellos que, como yo, la reducimos a sus solos rasgos humanos.

Subrayo que la lectura de López-Baralt es profunda y perfecta, de modo que mis palabras apenas pueden dar una pálida imagen de su rigor. De igual manera que se ha de leer directamente la poesía de Juan de Yépez para que sea gozada en toda su riqueza, también es imprescindible leer íntegros los textos de Da. Luce López-Baralt para captar los ricos matices de su interpretación. Me es imposible exponer su riqueza semántica y su profundidad analítica en estas breves palabras.

Al analizar la poesía de san Juan de la Cruz, Da. Luce López-Baralt muestra la búsqueda angustiada que emprende el alma para lograr la íntima unión con su amado. Su examen va de los versos iniciales del *Cántico espiritual* (éstos: *¿Adónde te escondiste, Amado, / y me dejaste con gemido?*), pasa por las estrofas de *La noche oscura* (en particular, donde el poeta exclama, en la cima de la realización erótica: *Quedeme y olvideme, / el rostro recliné sobre el Amado, / cesó todo y dejeme, / dejando mi cuidado / entre las azucenas olvidado*) hasta la lira final de *Llama de amor viva*: *¡Cuán manso y amoroso / recuerdas en mi seno, / donde secretamente solo moras, / y en tu aspirar sabroso, / de bien y gloria lleno, / cuán delicadamente me enamoras!*

En el examen de estos versos, Luce López-Baralt muestra la lucha constante de san Juan con el lenguaje, insuficiente para expresar su erotismo (humano y, a la vez, divino). La experiencia erótica de san Juan, inefable en tanto que extática y divina, a la vez que sensual y humana (la protagonista femenina le dice al amado, sin recato alguno: *gocémonos, Amado: yazgamos en el lecho florido, o sea, hagamos el amor*), es de hecho intraducible. La exégesis de López-Baralt muestra el combate del poeta consigo mismo, la herida amorosa, profunda y grave; los balbuceos, las expresiones que insinúan sin decir, los constantes oxímoros, las contradicciones, las gozosas, las alegres heridas de amor: *¡Oh llama de amor viva, / que tiernamente hieres...! ¡Oh cauterio suave! ¡Oh regalada llaga!... Matando, muerte en vida la has trocado*. López-Baralt muestra cómo, para el poeta erótico y sensual que es Juan de Yépez el amor culmina cuando halla, en el interior de sí mismo, la unión plena de la hembra y el amado (al final, por eso, queda la *amada en el amado transformada*).

El paisaje interior que dibuja san Juan de la Cruz es totalmente abstracto. En él apenas hay algunas referencias exteriores: *las majadas, el otero, la casa sosegada, el collado, los valles, la ribera, el ejido, la caverna, el huerto ameno* donde la amada

logra que el esposo descanse para que ambos, siendo uno solo, se conjuguen en un amor incombustible. El paisaje, sea el de la noche estrellada o el de las riberas y las espesuras esmaltadas, es un paisaje interiorizado. Todo ocurre en la conciencia del poeta: *las ínsulas extrañas,...* / *la música callada,* / *la soledad sonora* son sólo sitios simbólicos en los que el amado y la amada se unen en una llama que no llaga: Todo y Nada son iguales; Amor y Muerte son una sola cosa, el lenguaje parece de ceniza y apenas alcanza a insinuar lo que el poeta misterioso y radiante que es san Juan de la Cruz ha sentido en su experiencia inefable. San Juan de la Cruz es, dice López-Baralt, “el más apasionado poeta amoroso”, “el poeta de amor humano más intenso del Renacimiento español”. No cabe duda. San Juan dice que a Dios no se le puede conocer por los sentidos ni por la razón; tampoco puede nombrarse. Sin embargo, en el fondo, lo que resta, en el habla delirante del poeta, creo, es el amor (el amor carnal). San Juan da siempre el nombre de *Amado* al ser que huye y que se entrega. En *Llama de amor viva*, en modo imperativo, la *amada* le exige al *amado*: *¡rompe la tela de este dulce encuentro!*, o sea, rasga la tela virginal. En la lira final del canto, el *amado*, tras del acto amoroso, duerme; luego *recuerda* (despierta) y, amoroso y manso, *enamora* de nuevo a la mujer *enamorada*. *Amado, amada, amor*, palabras siempre encendidas, residuos de un poeta vital y apasionado, como es san Juan.

Hay multitud de interpretaciones de la poesía y la mística de san Juan de la Cruz, empezando por la exégesis que el mismo poeta realizó de sus experiencias, traducidas, se puede decir así, a prosa. Me parece indispensable insistir en que la interpretación que Da. Luce López-Baralt hace de la poesía de san Juan no es otra más, entre tantas. Es, entre las que conozco, la más sensata y coherente. Da. Luce ha demostrado, sin la menor sombra de duda, el vínculo oculto entre la poesía de san Juan de la Cruz y la cultura y las lenguas semíticas. Se sabe que el

Cantar de los cantares fue el libro de cabecera del poeta. Lo que no se había dicho, y que ahora dice López-Baralt, es subrayar el paralelo, de ninguna manera evidente, entre la tradición mística musulmana y la poesía, al mismo tiempo amorosa y mística, de san Juan. Es una aportación de importancia extrema, un hallazgo hermenéutico que asombra por su novedad, su audacia y el rigor con el que se comprueba.

La Academia Mexicana de la Lengua se enorgullece de haber premiado a Da. Luce López-Baralt porque sus ensayos son, a un tiempo, precisos, complejos, bellos y una constante fuente de asombro intelectual. Felicidades, Da. Luce López-Baralt, su obra es un ejemplo de gran erudición e inteligencia, de novedad, en el grado más alto de excelencia que puede lograr la prosa de lengua española.

Muchas gracias.

LUCE LÓPEZ-BARALT

DISCURSO DE ACEPTACIÓN DEL
PREMIO INTERNACIONAL DE ENSAYO
PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA¹

Soy hija del vibrante magisterio intelectual que Pedro Henríquez Ureña sembró a lo largo de las dos Américas, como quien siembra estrellas en una tierra joven aún sedienta de prodigios. Dije hija, pero más bien debí decir nieta. Es que tuve el impagable privilegio de formarme en Harvard con los colaboradores directos del admirable “Sócrates antillano”, como lo llamara Jorge Tena Reyes.² Trabajé en especial bajo la tutela de Raimundo Lida, que se había formado en Argentina con Amado Alonso y el ilustre dominicano, con quienes colaboró en el Instituto de Filología y en la revista *Sur*. Como don Pedro, Lida había nacido para formar discípulos, aunque le ro-

¹ Discurso leído por la Dra. Luce López-Baralt, vicedirectora de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española (Catedrática y Profesora Distinguida de la Universidad de Puerto Rico), el 6 de marzo de 2017, en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, durante la entrega del Premio Internacional de Ensayo Pedro Henríquez Ureña.

² Jorge Tena Reyes, *Pedro Henríquez Ureña. Esbozo de su vida y de su obra* (Santo Domingo: Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 2016, p. 329). Ernesto Sábato, otro de los alumnos de don Pedro en La Plata que habrían de alcanzar la fama, lo denomina, sin más, “espíritu supremo” (*op. cit.*, p. 327).

baran horas a su propio trabajo, potenciándoles sus talentos y enmendándoles con rigor la escritura. Su magisterio es en mi recuerdo el ejemplo vivo —químicamente puro e inigualable— de lo que puede ser la enseñanza directa de ser humano a ser humano. Era el mismo método docente de Henríquez Ureña: Pedro Luis Barcia explica que las correcciones que don Pedro hacía a los dictados de sus alumnos en el Colegio Nacional de la Universidad de la Plata “eran [...] de una prolijidad inusual para esta clase de tareas escolares”.³ Lida leía la prensa lápiz en mano para corregir las erratas, pero luego supe que también don Pedro “corregía minuciosamente las erratas de imprenta de los libros que trashedaba, [...] aunque el impreso fuera despreciable”.⁴ No es extraño tanto prurito con la corrección verbal: con Henríquez Ureña y Amado Alonso entraron en Argentina los estudios filológicos, estilísticos y lingüísticos de vanguardia. Lida advierte, de otra parte, que aquel maestro antillano que había hecho que sintiéramos “toda nuestra América patria única”⁵ tenía “un deseo, muy de nuestra América, de probar todos los frutos de la cultura”.⁶ Cuando Henríquez Ureña celebra nuestro ímpetu hispanoamericano de canibalizar todas las

³ Pedro Luis Barcia, *Pedro Henríquez Ureña y la Argentina* (Santo Domingo: Secretaría de Estado de Educación, Bellas Artes y Cultos, Universidad Nacional PHU, 1994, p. 106).

⁴ Barcia, *op. cit.*, p. 128. Este prurito perfeccionista llevó a los dos amigos a un “divertimento” juguetón que hicieron juntos en 1937: publicaron una serie de citas de los libros que estaban leyendo y que los ayudaban a descansar del tráfico de sus vidas académicas. Agradezco a Miguel D. Mena el dato, que incluyó en el tomo 11 de las Obras completas de Pedro Henríquez Ureña. Los amigos enviaron su divertimento académico al Repertorio Americano (la revista de Joaquín García Monge). (Correo electrónico de Mena del 31 de octubre de 2016).

⁵ “Cultura de Hispanoamérica”, *Letras Hispánicas* (México, 1988, p. 2). Agradezco una vez más el dato a Mena: Miranda Lida le envió el texto y el estudioso dominicano lo reprodujo en cielonaranja.com.

⁶ Lida, *op. cit.*, p. 3.

formas culturales, se adelantaba a un asunto que Borges trabajaría en “El escritor argentino y la tradición”. No nos extrañe la afinidad de ambos escritores: Henríquez Ureña fue uno de los primeros en calibrar la obra de Borges ya desde 1926, mucho antes de que Argentina reconociera a su egregio escritor. Y el argentino le habría de reciprocarse con varios escritos, entre ellos, su entrañable viñeta “El sueño de Pedro Henríquez Ureña”, incluido en *El oro de los tigres* de 1972, en la que reflexiona sobre la inesperada muerte del maestro en el tren que lo llevaría a sus cursos en la Universidad de Plata.

Enrique Anderson Imbert, alumno a su vez de Henríquez Ureña en La Plata, admitió, por su parte, que el magisterio de don Pedro fue “tan ejemplar que cuando queríamos mejorarnos nos bastaba con pensar en él”.⁷ El caso es que también Anderson Imbert fue profesor mío en Harvard, por lo que salta a la vista que soy hija directa de los hijos de Pedro Henríquez Ureña.

El maestro antillano, cuya sabiduría ayudó a civilizar a América, dejó su impronta en los múltiples países que se beneficiaron de su docencia. También yo he tenido la misma vocación andariega, tan propia de los isleños que tenemos como única frontera el mar. Me tocaría peregrinar *causa sophiae* por los mismos espacios en los que Henríquez Ureña dejara su huella: México, el Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires y Harvard, donde el maestro dominicano dictó las *Charles Eliot Norton Lectures* y donde mucho después habría de doctorarme. En aquellos años me tocó en suerte escuchar a Octavio Paz ofrecer las mismas conferencias consagratorias que antes había dictado el antillano.

El paso civilizatorio de Henríquez Ureña por las Américas no siempre fue fácil. Me conmueve pensar que Puerto Rico,

⁷ Apud E. Carilla, *El Romanticismo en la América hispánica* (Madrid: Gredos, 1975, pp. 54- 55).

que tanto quiso, le otorgó un Doctorado *Honoris Causa* en 1932⁸. Comenta Miguel D. Mena, gran estudioso y editor de su preclaro compatriota,⁹ que “es curioso que el mayor galardón que le concediera una Universidad en vida haya sido en la Universidad de Puerto Rico”.¹⁰ El maestro antillano escribió sobre la literatura puertorriqueña e inspiró la vida intelectual del país. Vicente Géigel Polanco, quien llama a don Pedro “nuestro hermano mayor”, advierte que este llegó a la isla “en un momento histórico de afirmar nuestra personalidad propia como país”, que andaba “en busca de nuestra propia expresión”.¹¹ Por cierto que aún estamos en esa prolongada búsqueda identitaria que tanto conmovió al espíritu fraterno del dominicano. Ahora, más que nunca. Con los años, la Universidad de Puerto Rico decidió honrar con el mismo galardón doctoral honorífico que

⁸ Por cierto que Pedro Henríquez Ureña había contactado con Puerto Rico desde mucho antes, ya en su niñez, a través de la obra de Eugenio María de Hostos. Los padres del ilustre dominicano, el doctor Francisco Henríquez y Carvajal y la poetisa Salomé Ureña, habían sido colaboradores de Hostos desde muy temprano. Fue gracias a Hostos que Henríquez Ureña conoció la corriente filosófica del positivismo. (cf. Enrique Anderson Imbert, “Pedro Henríquez Ureña” (En: *Homenaje a Pedro Henríquez Ureña*, Sur --Buenos Aires, año XV Julio 1946, pp. 34-44).

⁹ Cf. *Pedro Henríquez Ureña: ‘En la orilla: gustos y colores’*. Edición y notas de Miguel Mena. Con un estudio de Adolfo Castañón (México: Bonilla Artigas Editores, 2014).

¹⁰ Me lo comenta en su correo electrónico del 31 de octubre de 2016. Según logré descubrir en los archivos de mi Universidad, el doctorado concedido a Henríquez Ureña por la Universidad de Puerto Rico fue en Derecho, no en Letras, como consta por el Acta del 4 de mayo de 1932 de la Junta de Síndicos de la institución. El documento oficial enaltece al receptor del grado honorífico, que se había recibido como abogado en México y que era, además, Doctor en Letras por la Universidad de Minnesota, como “una de las figuras más destacadas de la intelectualidad hispanoamericana” (folio 105).

¹¹ “Nuestra gente. Pedro Henríquez Ureña por Vicente Géigel Polanco” (*La Democracia*, mayo 31, 1932, p. 7).

había dado a Henríquez Ureña a uno de los suyos, y en 1999 recayó sobre mí el alto honor. Algo más me venía a hermanar con nuestro hermano mayor antillano: ambos somos egresados honorarios de la Universidad de Puerto Rico.

México, país generoso por antonomasia por su respaldo a los escritores, también acogió a Henríquez Ureña, nombrándolo Director de Enseñanza Pública y Catedrático de la UNAM. En este país el antillano consumó su primavera intelectual, según en Argentina recibió los frutos de su madurez y plenitud.¹² México, que marcó el antes y el después del maestro, fue el país que más amó después del suyo propio.¹³ Sé bien que México no lo olvida, como demuestra este Premio que lleva su nombre y que me toca hoy el altísimo honor de recibir.

Como antes don Pedro, soy otra antillana abrazada por la generosidad de México, que ha acogido desde antiguo mi obra de estudiosa. Me importa testimoniarlo, pues se trata de la historia de un amor intelectual prolongado que entre México y yo siempre ha sido recíproco. Son muchas las instituciones universitarias que me han abierto sus puertas. He dictado tantas veces en la UNAM y en el Colegio de México que no puedo contarlas. En el Colegio coincidí con Margit Frenk y Antonio Alatorre, otros hijos de Raimundo Lida y nietos de Henríquez Ureña y, al presente, con mi distinguido colega Rafael Olea Franco, con Clara Lida, la hija de mi maestro, y con mi compatriota Ivette de Lourdes Jiménez de Báez.

De la mano sabia de don Silvio Zavala dicté sobre san Juan de la Cruz en la Universidad Iberoamericana y en la Universidad de Monterrey saludé a los entonces príncipes de Asturias, hoy Reyes de España. En Guanajuato habría de compartir mis teorías cervantinas junto a Adolfo Castañón, gran estudioso de Henríquez Ureña; mientras que en la Universidad de Guada-

¹² Tena Reyes, *op. cit.*, 321.

¹³ Tena Reyes, *op. cit.*, 321.

lajara ocupé, junto a mi marido, Arturo Echavarría, la Cátedra Cortázar y, en la Universidad de Jalapa, la Cátedra Carlos Fuentes, otra vez junto a mi marido y junto al célebre narrador puertorriqueño Luis Rafael Sánchez. Carlos Fuentes nos arrojó con su respeto intelectual y con su amistad cálida y nos llevó de su mano —*cicerone de excepción*— a conocer Puebla y su caribeñísima Veracruz. En “Puerto Rico en América Latina” Carlos reflexionó elogiosamente sobre nuestra comparecencia en su cátedra. El ensayo vio la luz en *El País* y, a la muerte de Fuentes, ocurrida lamentablemente muy poco después, se volvió a publicar allí como homenaje póstumo. Me conmueve pensar que la última palabra pública del inmenso legado letrado de Carlos Fuentes haya sido para mi país y sus escritores. Puerto Rico no tiene ni personalidad jurídica internacional ni embajada, pese a ser una nación hispanoamericana, por lo que cada escritor o artista se convierte automáticamente en un embajador de la isla.

Hoy devuelvo a México su generosa acogida refiriéndole la crema y nata de mis alumnos a sus universidades: tanto Angélica Plá como Angélica López Plaza, mi antigua ayudante de investigación en la Universidad de Puerto Rico y hoy investigadora postdoctoral de la UNAM, se doctoraron en el Colegio de México. Ambas son nietas de Raimundo Lida y bisnietas de Pedro Henríquez Ureña.

He publicado tanto en México que puedo decir que soy, parcialmente, una académica mexicana. Mi primer libro, *San Juan de la Cruz y el Islam*, vio la luz en 1985 en el Colegio de México: Antonio Alatorre corrigió las pruebas personalmente con su prurito perfeccionista, una tarea ingente en la era previa a la cibernética. Allí edité también *Erotismo en las letras hispánicas*, escrito en colaboración con Francisco Márquez Villanueva de Harvard. Bajo la Dra. Beatriz Garza, el CELL me hizo miembro del Consejo Editorial de la *Nueva*

Revista de Filología Hispánica, privilegio que sentí como otra carta de naturaleza que me extendía un México cada vez más hermano. Las Cátedras Cortázar y Carlos Fuentes publicaron a su vez sus respectivas Actas, y de nuevo mis ensayos echaron raíces en esta tierra fraterna. Ahora reincido con mucha alegría, pues mi *Kama Sutra español* verá su segunda edición convertido en un libro mexicano en la Editorial Vaso Roto de Jeannette Lozano.

Las revistas mexicanas también me han hecho suya, desde la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, que tantos títulos míos ha dado a la luz, hasta la *Jornada Semanal* del llorado amigo Hugo Gutiérrez Vega, gran conocedor de las letras puertorriqueñas. Pero mucho antes, Octavio Paz me hizo su cómplice en la revista *Vuelta*. Y digo “cómplice” porque Octavio me convocaba a que armáramos juntos secciones especiales de la revista para explorar mis temas comparatistas hispano-árabes, ofreciendo las primicias de mis estudios sobre las huellas del Islam en san Juan de la Cruz y de mi hallazgo del código del *Kama Sutra español*. Fue un inmenso honor para mí recibir la confianza que Octavio depositó en mi obra: siempre fue un orientalista convencido, y nada escapaba a su inmensa curiosidad cultural. Añado otro recuerdo: Octavio me encargó por aquel entonces que reseñara el libro de un autor aún poco conocido. Se trataba de *Los nombres del aire* de Alberto Ruy Sánchez, libro cargado de aromas orientales y de intuiciones mágicas, y aquella reseña hizo nacer entre Alberto y yo una amistad entrañable que dura hasta hoy.

Salta a la vista que México me ha adoptado desde hace mucho. Pero también yo había adoptado a México desde mi más tierna infancia. Y aquí comparto un dato íntimo del que, a la larga, habría de aprender mucho: siendo una niña preescolar me enamoré perdidamente de Cantinflas. Conecté instintivamente con su derrame de palabras sin sentido y su demoledora

expresividad de gran mimo,¹⁴ modelo máximo de nuestro peculiar humor a la defensiva. Esta precoz identificación infantil con Cantinflas la habría de traducir años más tarde en mis estudios sobre el humor antillano deliciosamente resbaloso e igualmente defensivo de Luis Rafael Sánchez. México me había hecho entender mejor a Puerto Rico.

Pero mi devoción mexicana precede a mi nacimiento mismo. Mi madre, aun muy joven, bailó en el Club Yumurí de Nueva York con un joven cantante de gran apostura que le susurraba las canciones al oído. Era Jorge Negrete, que habría de saltar a la fama en breve. Ella nunca lo olvidaría, por lo que llenó nuestra infancia de corridos mexicanos que mi hermana Merce y yo aun cantamos de memoria. Estas tempranas experiencias con el cine y la música mexicana que toda Hispanoamérica comparte —el trío los Panchos lo formaban dos mexicanos y un puertorriqueño— me permitió entender una vez más, y en carne propia, la alta lección de Henríquez Ureña: toda nuestra América es una entidad. El gran antillano, devoto de Bach, supo sin embargo que la incuestionable unidad americana incluía también la música popular: en 1929 dictó en el Colegio Nacional de La Plata una conferencia sobre los cantos y bailes de América —sobre todo del Caribe y de México—

¹⁴ Jorge Portilla, *La fenomenología del relajo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 27). Portilla reflexiona sobre la dinámica humorística del extraordinario cómico: “El gran hallazgo de Cantinflas fue usar el lenguaje de una manera mecánica, desproveyéndolo de todo sentido; al hacer esto, el mimo mexicano hace del discurso, la herramienta básica del humorista, un elemento cómico. Esto lo logra gracias a que le quita al lenguaje todo su valor, todo su sentido, es decir, echando relajo con el lenguaje. Mientras Shakespeare diserta sobre el suicidio con su ‘ser o no ser’, el mimo mexicano se pregunta ‘ser, o no hay que ser, mano, porque esa es la cosa’” (*El Fisgón*, “Filosofía del relajo y relajo de la filosofía (Jorge Portilla y Abel Quezada), en: <http://www.jornada.unam.mx/2003/08/31/sem-fisgon.html>).

ilustrada al piano con música vocal.¹⁵ La “magna patria” de la *Utopía de América* incorporaba gozosamente pues los sones populares que nos hermanan desde el altiplano a los Andes, pasando gozosamente por el Caribe. Cuánta sabiduría antropológica tuvo el sabio maestro antillano.

Echando de lado estos recuerdos anecdóticos para mí tan entrañables, debo decir que mi condición de estudiosa, tan poco común —hispanoarabista, pero del Caribe— se presta a la ponderación una noche como la de hoy. Siento que soy nieta de Henríquez Ureña cuando reflexiono sobre mi condición de estudiosa hispanoamericana, ya que la escritura constituye siempre una exploración de los límites de nuestra identidad propia y colectiva. Yo comprendí mejor quién era gracias a mis estudios comparatistas, en los que me ocupo del diálogo literario y lingüístico de las culturas en contacto, en particular, la española y la árabe. Desde las “ínsulas extrañas” que cantara San Juan de la Cruz cuando aún duraba el asombro de su descubrimiento reciente, poseo una óptica fraterna para la conflagración de culturas. He rescatado del olvido textos españoles híbridos, que quedaron inéditos por lo extremo de su mestizaje literario. Ahí está el caso de los moriscos del siglo XVI, que escribían desde la clandestinidad transliterando su castellano en letras árabes. Son códices sorprendentes: el anónimo autor del *Kama Sutra español* no tiene reparos en instruir a los esposos acerca de cómo hacer el amor entre azoras coránicas y sonetos de Lope de Vega. Los manuscritos secretos moriscos nos hablan, por más, del proceso angustioso de la asimilación cultural a la que se vieron sometidos en los siglos XVI y XVII, que los llevaban a dejar de ser como pueblo constituido. No es de extrañar que en Puerto Rico haya

¹⁵ En aquella conferencia que dictó Henríquez Ureña en La Plata ejecutó el piano María Esther López Merino de Montenegro y cantó María Mercedes Durañona Marín (Tena Reyes, *op. cit.*, p. 352).

nacido una escuela de estudios aljamiado-moriscos reconocida a nivel internacional.

He explorado también las excentricidades lingüísticas del Arcipreste de Hita, que rimaba en un árabe dialectal impecable. El travieso Juan Ruiz aseguraba que los ojos de su “bella” eran “reluzientes”, es decir, resplandecientes. Lo que nos dice entre líneas es que tenía ojos de hurí, pues el resplandor se debía al contraste entre el ojo negro y la córnea blanca, que en árabe se denomina como *ḥūr*. De ahí, las “huríes” del Paraíso. No hay que olvidar a Cervantes, cuyos pasajes en árabe dialectal también han dado mucho quehacer a los críticos. Ahí está, por más, el apellido “Saavedra” que el autor del Quijote se adjunta misteriosamente en Argel, y que consueña con el apelativo árabe *Shaibedraa*, que significa nada menos que “brazo tullido”. San Juan de la Cruz, el poeta más misterioso de las letras españolas, “aterró” —literalmente— a estudiosos como Menéndez Pelayo y Dámaso Alonso. Su delirio poético es tal que llevó a Paul Valéry a leerlo como un poeta contemporáneo *avant la lettre* porque parecería adelantarse a la poética del simbolismo. Desde esta orilla atlántica no siento la necesidad de “prestigiar” a San Juan desde cánones franceses: creo que simplemente aclimató al castellano la estética del delirio del *Cantar de los cantares* hebreo, donde la opacidad de los versos es regla. Tampoco me ha asombrado dar con los numerosos símbolos místicos de origen islámico que han hecho enigmática la obra de los reformadores del Carmelo: recordemos la noche oscura, los siete castillos concéntricos del alma, las esmeraldas del éxtasis; las azucenas del dejamiento; la “filomena” o rruiseñor del “Cántico”, que celebra la unión mística al uso sufi, dándole un rotundo mentís a la entristecida ave de Virgilio, que entona de noche su *miserabile carmen* de criatura desposeída. Es la que han escuchado por siglos los europeos, excepto el islamizado san Juan de la Cruz, que prefirió el felicísimo bulbul o rruiseñor sufi.

Desde América asumimos las aparentes “excentricidades” literarias de estos textos hispánicos culturalmente mestizos con un particular sentido de camaradería. Y esto es así por muchas razones. El compartir la lengua, pero a la vez el estar situados al margen del peso excesivo de las tradiciones españolas “oficiales” o “consagradas” nos capacita para innovarlas con mayor comodidad. Borges, haciéndose eco de T. S. Eliot y de Henry James,¹⁶ reflexionó, como otrora Henríquez Ureña, sobre estas particulares circunstancias del creador hispanoamericano:¹⁷ al no pertenecer estrictamente a ninguna cultura tradicional consagrada, puede saquearlas y apropiárselas todas con gran libertad intelectual, al margen de la beatería o la precaución con que lo haría un autor europeo. De ahí que Borges baraje como propias las sagas nórdicas junto a la literatura rabínica, la poesía persa junto a los *haikus* japoneses. Carlos Fuentes hace gala de un eclecticismo semejante en *Terra nostra*, y asume sin miramientos en *Cervantes o la crítica de la lectura* las huellas islámicas del Arcipreste de Hita y la condición de converso hebreo de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*, temas aun debatidos por la erudición española. Y ahí están las apasionadas reflexiones orientalistas de las *Conjunciones y disyunciones* de Octavio Paz y aun la osadía literaria de Jorge Volpi, que no para mientes en aclimatar en *El jardín devastado: una memoria* los *ÿinns* coránicos y la leyenda de Layla y Machnún, los Romeo y Julieta de las letras beduinas. Cuando me asombré del diálogo intercultural extremado de su novela, Volpi me confesó que había sacado mucha información de mis propios libros. Para mí siempre es una gran alegría

¹⁶ Cf. Arturo Echavarría, “Presencias y reconocimientos de América y Europa en *Una familia lejana* de Carlos Fuentes” (La Torre IX (1995) pp. 383-405).

¹⁷ Lo hace, como dejé dicho, en el ensayo “El escritor argentino y la tradición”, incluido su libro *Discusión*.

dialogar con la gozosa libertad cultural mexicana y colaborar solidariamente con ella.

Aun otras razones ayudan a explicar este amoroso entusiasmo con el que los latinoamericanos hacemos nuestras las tradiciones literarias más disímiles. Hemos nacido de una experiencia fundacional que se basó en la diversidad cultural, y la pluralidad de lenguas y de razas constituye nuestro día a día vital. La nuestra no debió ser una experiencia demasiado distinta de la que se viviría en la España medieval de las tres castas, donde la primera poesía “española” surge en jarchas que se cantaban en mozárabe, hebreo y árabe. Estos versos requerían poetas políglotas, al igual que la literatura aljamiada, que requirió autores moriscos versados en cánones literarios plurales. ¿Cómo no comprender esto desde nuestra América mestiza, llena de ecos del guaraní, del náhuatl y del yoruba?

La interrogante por el propio yo que heredamos de España se ha ahondado en estas tierras pluriculturales en las que hablamos un lenguaje castellano que todavía sentimos como un legado reciente. Buena parte de nuestra literatura implica el esfuerzo por hacer verdaderamente nuestro ese idioma español que asociamos a las vivencias históricas de una patria que ya no es la nuestra. De ahí la proliferación de tratados en los que nos preguntamos quiénes realmente somos. No otra cosa son los *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* de Henríquez Ureña, *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, el *Ariel* de José Enrique Rodó, el *Insularismo* de Antonio S. Pedreira y *El país de los cuatro pisos* de José Luis González, entre tantos otros. Leídos en conjunto, estos ensayos introspectivos guardan una solapada relación con la *Realidad histórica de España* de Américo Castro, que se plantea la apremiante pregunta del propio ser, siempre fluctuante y en proceso, de la nación española. Castro entendió que España, que se llamó simultáneamente Hispania, Sefarad y Al-Andalus, no podía ser monolíticamente occidental. Impo-

sible olvidar que la Ciudad de México también se llamó Tenochtitlan y San Juan de Puerto Rico Borikén. Una nación cuyo grito identitario “¡olé!” —*wā-Allāh*— significa “¡por Alá!” no puede ser abordada desde un prisma que no admita la riquísima ambigüedad propia del diálogo intercultural. Castro hace su valiente propuesta histórica desde su exilio americano — precisamente México y Argentina—. ¹⁸ No hay que olvidar que su nombre “Américo” honra su nacimiento en Brasil, que por fuerza le daría una óptica hermana para el mestizaje cultural, religioso y étnico.

El campo de estudio que acometemos es siempre nuestro propio espejo: como se sabe, no podemos leer un texto sin que el texto nos lea a nosotros mismos. Mis textos orientalistas me han permitido comprender mejor mis propias coordenadas histórico-culturales hispanoamericanas, pues desde ellas me ha sido dado asumir la escondida riqueza literaria de muchas obras españolas multiculturales. La fecunda complejidad histórica de España es nuestra herencia común. Al entender esto, los americanos nos comprendemos mejor a nosotros mismos, ya que es, precisamente, de esta España inesperadamente diversa de la que venimos. El espejo que le tendemos desde esta orilla del *mare nostrum* Atlántico es por fuerza un espejo hermano.

Intuyo que este Premio Henríquez Ureña que México me otorga implica que ha dado por recibido el espejo policultural

¹⁸ Henríquez Ureña había conocido a Américo Castro mucho antes, en Madrid, cuando estuvo en el Centro de Estudios Históricos que entonces dirigía Ramón Menéndez Pidal. Tanto Castro como Tomás Navarro Tomás y Antonio Solalinde eran los colaboradores cercanos del gran filólogo, que escribió un prólogo laudatorio a la tesis de Henríquez Ureña, publicada en 1920 en la *Revista de Filología Española* bajo el patrocinio de la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas y el Centro de Estudios Históricos. Esta tesis, que el estudioso dominicano había presentado para el grado de Doctor en Filosofía por la Universidad de Minnesota, lo consagró para siempre como filólogo. (Cf. Tena Reyes, *op. cit.*, p. 255).

fraterno que mi obra ha extendido a España y a América y que me ha ayudado a comprenderme a mí misma como latinoamericana. Agradezco la altísima distinción que me hace hoy la Academia Mexicana de la Lengua, a su Director don Jaime Labastida, que pone muy en alto la entrañable hospitalidad y caballerosidad mexicana; al jurado que lo otorgó; a don Gabriel Yáñez, por su esmerada organización de los actos y, muy en especial, a don Adolfo Castañón, compañero de más de un feliz peregrinaje literario. Va mi gratitud a todo el equipo de trabajo de la Academia Mexicana, en el que tanto destacó Martha Bremauntz. Acepto conmovida este Premio en mi condición de estudiosa puertorriqueña y de claustral de la Universidad de Puerto Rico, cuyo nombre amado he hecho transliterar en las traducciones de mis libros al persa, al urdú, al árabe, al chino. En mis años de estudiante Raimundo Lida nos decía, bromas veras, que escribiéramos con tal afán de perfección que si China invadiera a Estados Unidos nos tuvieran que traducir al chino. Logré complacerlo. Raimundo tenía en el fondo la misma actitud radical de su maestro Henríquez Ureña, que insistía en que *el ansia de perfección es la única norma*. He tratado de hacer mía esa norma, por lo que deseo que mis estudios comparatistas, abiertos al mundo desde una diminuta Antilla, honren la memoria de Pedro Henríquez Ureña, el antillano mayor de cuyo magisterio inacabable aún nos estamos haciendo eco.

Gracias a todos.

KEVIN MATOS

CERVANTES Y LAS «LETRAS GÓTICAS»

Hechizado por las aventuras de don Quijote, recogidas en la crónica arábica de Cide Hamete Benengeli, el lector descuida los peligros que puede sufrir al desacatar las pragmáticas que prohíben el uso de la lengua alcoránica en pleno siglo XVII. Pero, por suerte para el cristiano lector, el texto escurridizo se transmuta de súbito en grafías góticas, aunque halladas de forma harto sospechosa en una caja plúmbea que estaba bajo el cuidado de un antiguo médico. La crónica del caballero manchego queda así encubierta bajo el misterio de dos grafías impenetrables en pugna consigo mismas que condensan una coyuntura histórica insoslayable.¹ Es improbable determinar más allá de toda duda qué entendía Cervantes por «letras góticas», pero sí podemos reflexionar cuáles sentidos *pudo haber tenido* en mente al momento de la redacción de su *magnum opus*.

Desde que Henry Thomas publicó en 1938 un breve artículo sobre el tema, «What Cervantes meant by “Gothic letters”» (traducido al español en 1948 bajo el título «Lo que Cervantes entendía por “letras góticas”»), los cervantistas han seguido sus

¹ Me ocupo por extenso de este misterio en mi ensayo «Las grafías impenetrables del *Quijote* en diálogo con los Plomos del Sacromonte».

planteamientos sin ponerlos en cuestión: «Letra gótica» era claramente el nombre corriente de las capitales romanas en España durante el siglo XVI» («Lo que Cervantes» 260). Thomas basa sus conjeturas, principalmente, en la *Ortografía práctica* de Juan de Iciar, publicada en 1548, en la que el calígrafo —llamado por Thomas «el primero y principal de los maestros calígrafos españoles»— dedica una brevísima sección a la letra gótica, «muy usada en Roma en aquellas ruinas de sus antigüedades». Iciar añade, asimismo, unos cuadros que contienen el alfabeto completo de «letras góticas ystoriadas», que no son sino las mayúsculas romanas que solían aparecer al principio de los capítulos. Años más tarde, en 1606, Bernardo José Aldrete escribía en su obra *Del origen y principio de la lengua castellana o romance que oi se usa en España* lo siguiente: «Pero es de advertir, que la letra, que usaron los Romanos, no fue de la forma desta, con que aora escrivimos, sino de las maiusculas, o capitales, que ponemos en principios de clausulas, i nombres propios, *que algunos impropriamente llaman Goticas*, porque no lo son» (cit. en Thomas, «Lo que Cervantes» 259).

Con todo, este no es el único sentido que tenía la frase «letra gótica» en la época. Sebastián de Covarrubias la define como «la que vsaron los Godos» y añade: «Dizen que vn Obispo suyo, dicho Vvlfilas, les dio ciertos caracteres que el inuentó; y esta llamaron letra Gotica, y despues Toledana; y fue recebida en toda España hasta el tiempo del Rey don Alonso el Sexto, que ganó a Toledo, que dexandola se admitio la Francesa» (NT-LLE).² En efecto, la escritura visigótica, que es a la que se refiere Covarrubias, fue conocida desde sus inicios con los nombres «littera gotica», «goda», «toletana», «morisca», «rabuda», «gallega», «moçaraba», «antiqua» y «antiquissima» (Alturo 347).

² Todas las definiciones provienen del *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*, en línea. Indicaré siempre entre paréntesis las siglas NT-LLE.

Esta fue usada por los godos desde el siglo VIII hasta el siglo XII, cuando fue sustituida por las también llamadas escrituras góticas, provenientes de Francia.³ Agustín Millares Carlo reconoce dos períodos: el primero comprende los siglos VII al X; el segundo, X al XII. Una de las razones de esta división es el gran desarrollo que adquiere la escritura durante el siglo X: no solamente se dio un mayor lujo en la caligrafía y en la ornamentación (148), sino también surgieron numerosas escuelas caligráficas debido a la gran actividad productora (153). No obstante, a pesar del gran crecimiento experimentado en esta centuria, durante el siglo siguiente comenzó su decadencia, debido a la influencia francesa y probablemente a la abolición del rito mozárabe (161). En un concilio celebrado en León en 1090, se decidió que se usarían las letras francesas y no las visigóticas (164). Escribía el Tudense: «Statuerunt ut scriptores gallicam litteram scriberent et praetermitterent toletanam in officiis ecclesiasticis, ut nulla esset divisio inter ministros Ecclesiae Dei»⁴ (cit. en Millares Carlo 164). Y Rodrigo Jiménez de Rada: «Statuerunt ut iam de caetero omnes scriptores, omissa littera toletana quam Gulphilas episcopus adinvenit, gallicis litteris uteretur»⁵ (cit. en Millares Carlo 164). Curiosamente, como bien advierte Millares Carlo, el primero limita la prohibición a los libros litúrgicos, aunque el segundo no apunta tal salvedad (165). Lo cierto es que, a partir de entonces, se inició una gran transformación de la escritura que desembocó en el tipo de letra afrancesada llamada hoy «gótica», «escolástica»

³ Para las peculiaridades de estas grafías y su evolución, véanse los dos tomos de Millares Carlo.

⁴ Se decidió que los escribanos escribiesen con letra gálica y evitasen la toledana en los oficios eclesiásticos para que no hubiese división entre los ministros de la Iglesia de Dios (traducción mía).

⁵ Se decidió que, de allí en adelante, todos los escribanos empleasen las letras gálicas, omitiendo la toledana, inventada por el obispo Ulfilas (traducción mía).

y «alemana» (208). El adjetivo «gótico», con este sentido, fue introducido por los humanistas del siglo XVI para calificar estas creaciones, consideradas bárbaras por no seguir los cánones clásicos. En sus inicios, esta escritura convivió con la minúscula carolina, aunque al poco tiempo triunfó el canon gótico, que perduró hasta el siglo XV, aunque se siguió empleando en los libros litúrgicos en el siglo XVI. Esta nueva forma escrituraria dio por fin a la cristiandad una unidad gráfica, a pesar de las variantes: «Los tipos de escritura se multiplican, pero al tiempo una uniformidad se deja sentir en cada uno de estos *ductus*, cuya utilización llegó a ser internacional» (Álvarez Márquez 384). Entre las escrituras librarias, en el caso de España, se destacan la gótica textual caligráfica (*littera textualis formata*),⁶ que se mantiene ininterrumpidamente hasta el siglo XVI en misales y manuscritos litúrgicos de gran formato; la gótica redonda o semigótica (*littera textualis*), versión menos cuidada, reservada para los libros ordinarios como manuscritos escolares o de estudio; y la gótica cursiva (*littera cursiva*), usada en libros de carácter práctico, mayormente escritos en lengua romance, no muy lujosos.⁷ En cuanto a las escrituras documentales, estas fueron degenerándose y complicándose cada vez más con el paso del tiempo, hasta desembocar en la llamada procesal y la de cadenilla, famosas por su difícil lectura. A la ininteligible escritura procesal alude don Quijote en Sierra Morena, al planificar la libranza de los pollinos:

⁶ Sobre los problemas de clasificación y nomenclatura, véase Álvarez Márquez. En este ensayo, me sirvo de los nombres tradicionales, aunque indico entre paréntesis el nombre sugerido por los paleógrafos más recientes.

⁷ Sobre estas escrituras, véase el trabajo de Álvarez Márquez, quien añade también a la lista la gótica textual corriente (*littera textualis currentis*), la gótica notular (*littera notularis*) y la cursiva formata, escrituras de menor trascendencia o reservada a escritos personales.

Mas ya me ha venido a la memoria dónde será bien, y aún más que bien, escribilla, que es en el librito de memoria que fue de Cardenio, y tú tendrás cuidado de hacerla trasladar en papel, de buena letra, en el primer lugar que hallares donde haya maestro de escuela de muchachos, o, si no, cualquiera sacristán te la trasladará; y no se la des a trasladar a ningún escribano, que hacen letra procesada, que no la entenderá Satanás. (I, 25: 241)⁸

Así pues, si damos fe a Covarrubias y a los tratados paleográficos, la frase «letra gótica» tenía otros dos sentidos, además del propuesto por Henry Thomas, que no podemos desatender: escritura visigótica y letra gótico-francesa. Avellaneda parece aludir a este último tipo en el siguiente pasaje: «Llegose Sanchito, sin decir palabra a nadie, a la audiencia, y comenzó a pegar en sus mismas puertas un papelón de aquellos, pero un alguacil que estaba detrás del corregidor, viendo fijar a aquel labrador en la audiencia un cartel de letras góticas, pensando que fuesen papeles de comediantes, se le llegó diciendo» (253). No sería extraño pensar que se tratara de letras mayúsculas, pero hoy se conservan varios carteles de teatro de la época en los que la primera línea, en la que figuraba el nombre de la compañía o de la comedia, iba escrita con llamativa letra gótico-francesa de gran tamaño y muy adornada, seguidos de escritura bastarda o corriente para el resto de la información.⁹ Por más, el maestro Francisco de Lucas señalaba en su tratado *Arte de escribir* que la redonda de libros era la escritura más apta para los libros de

⁸ Todas las citas del *Quijote* corresponden a la edición de Francisco Rico. Indicaré, para facilidad del lector, el libro en números romanos y el capítulo en arábigos, seguidos por el número de página.

⁹ Véanse ejemplos y reproducciones en Mercedes de los Reyes Peña, «Los carteles de teatro en el Siglo de Oro» y «A vueltas con los carteles de teatro en el Siglo de Oro». Véase también Castillo Gómez.

iglesias, los carteles y los letreros (Castillo Gómez 90). Esta se empleó, además, en algunas inscripciones todavía en el siglo XVI. Según muestra Antonio Castillo Gómez, «el multigrafismo relativo no se abandonó del todo y en la producción manuscrita continuó hasta finales del siglo XVII» (90). Así pues, el pasquín que el alguacil confundió con un cartel de teatro pudo haber estado escrito con primorosa y llamativa escritura gótico-francesa, como solía ser en la época. Pero lo cierto es que el papel que fijaba Sancho en la audiencia no era un papel de comediantes, sino un cartel de desafío escrito por don Quijote. Tanto los carteles de desafío como las cartas de batalla, estrechamente ligados a la cultura caballeresca y abundantes en el siglo XV, fueron prohibidos en las *Ordenanzas Reales de Castilla* (1484). Por tal razón, muchos de los desafiadores disfrazaban la escritura, combinando rasgos de distintas letras, con tal de ocultar su autoría (Castillo Gómez 87-88). Acaso tal letra gótica fuera un garabato impenetrable como la misma crónica cervantina. Aunque es muy probable que don Quijote, inspirado en la tradición caballeresca e imitando tal vez a Belianís de Grecia, no encubriera su escritura y elaborara los carteles con gran esmero y fidelidad al pasado que con notorio ánimo resucita, por lo que bien podría tratarse de la redonda de libros, propia de los carteles y letreros, o de cualquier otra variante de las góticas, tan usadas en la producción de libros de caballerías.

Por otro lado, si bien es cierto que el sentido actual de «letra gótica» lo distancia de lo visigótico, en la época el término era usado tanto para las escrituras afrancesadas como para la visigótica, y perduró así hasta bien entrado el siglo XIX. A mediados del siglo XVIII, el paleógrafo toledano Francisco Javier de Santiago Palomares escribió un tratado titulado *Polygraphia gótico-española. Origen de los caracteres o letras de los godos en España. Su progreso, decadencia y corrupción desde el siglo V hasta el fin del XI, en que se abrogó el uso de ellos y sustituyó la letra*

gótico-francesa. Como vemos, el calígrafo opone la gótica española (visigótica) a la gótica francesa, algo muy común entre los tratadistas de la época. Los estudiosos decimonónicos empezaron a denominarla «visigótica», aunque alternando aún a menudo con «gótica». Es el paleógrafo Agustín Millares Carlo, a quien hemos venido citando, quien consagra el término, aunque él mismo no deja de vacilar de vez en cuando.

Henry Thomas, por su parte, descarta el hecho de que las grafías aludan a la escritura visigótica por ser Cervantes, según su opinión, poco versado en paleografía. Sin embargo, he encontrado varios ejemplos en textos de la época en los que letra gótica es igual a letra de godos. Ciertamente, no es una sorpresa hallar este sentido en textos del siglo XIII, cuando aún pervivía la memoria de la escritura visigótica, pero resulta significativo encontrarlo siglos más tarde. Pedro López de Ayala, en su *Crónica del rey don Pedro*, de 1400, relaciona indudablemente la letra gótica a lo godo: «E fueron estos dos arzobispos en aquel *tiempo de los godos e la letra gotica* de los libros oy en día es, e dizen la misa con otras çirimonias que las otras misas se dizen, enpero las palabras de la consagraçion todas son vnas» (CORDE; énfasis mío). En 1430, Pedro del Corral, en su *Crónica sarracina*, da noticia de un pergamino que Carestes, vasallo del rey Alfonso, encontró en la sepultura del rey don Rodrigo:

Yo Carestes [...] fallé una sepultura en un campo en la qual estavan escriptas estas palabras que agora oiredes en letras góticas. Esta sepultura estava delante de una iglesia pequeña fuera de la villa de Viseo. [...] E por lo que yo fallé escripto en esta sepultura só de intención quel Rey don Rodrigo yaze allí. E por la vida que él fizo segund me avedes oído en su penitencia, que así mismo estava en dicha sepultura escripto en un libro de pergamino, creo sin dubda que sería verdad (405).

El pergamino encontrado, siguiendo el consabido *topos* del *manuscrit trouvé*, se remonta a tiempos del rey don Rodrigo, por lo que las letras góticas, con gran seguridad, no son sino escritura visigótica. Un siglo más tarde, en 1512, escribe un autor anónimo en la *Crónica popular del Cid*: «Quenta la hystoria, según que lo escriuió el arçobispo don Rodrigo, que por la letra gótica, que es llamada letra de los godos, fizo él trasladar el psalterio & el toledano oficio de la missa, que compusieron Sant Ysidoro & Sant Leandro, & era de aquella guisa tenido & guardado por toda España» (CORDE; énfasis mío). Veamos un ejemplo más tardío, esta vez de Rodrigo Caro: «Consérvase este libro en la biblioteca de San Ildefonso, en Alcalá de Henares, en letra gótica, de antigüedad de más de 600 años» (CORDE). Si bien son muchos los ejemplos en los que la escritura gótica se asocia con lo antiguo, aquí el autor ha precisado las fechas, por lo que, si su texto es del siglo XVII, el libro gótico que menciona debe ser al menos del siglo X o XI, por lo que sin duda se trata de escritura visigótica.

Por más, un lector del siglo XVII no se podía inhibir de asociar cualquier mención de lo «gótico» con la sangre limpia goda. Agustín Redondo estudia la gran importancia que tenía el tema godo en las mentalidades españolas de los siglos áureos, tan desesperadas por encontrar su identidad profunda. Como bien nos cuenta, la búsqueda de antepasados míticos en España se remonta a tiempos medievales: san Isidoro de Sevilla, por ejemplo, se lamentaba de la caída del imperio romano, aunque a la vez exaltaba la política unificadora visigótica («Las diversas caras» 50). Tras la invasión musulmana, personajes como Pelayo se convirtieron en los posibles restauradores del tan añorado reino visigótico,¹⁰ de modo que «godo» y «cristiano» pasaban

¹⁰ Pere Antoni Beuter, historiador y exégeta valenciano del siglo XVI, entendía la pérdida de España como un castigo de Dios por sus pecados y la recuperación, como muestra de la misericordia divina. Para ello, el

a ser equivalentes, al igual que tierra hispana y los godos se volvían dos cosas inseparables, según lo acuñaba san Isidoro: «Gothorum gens et patria». ¹¹ Pronto fue surgiendo, o por mejor decir, se fue sistematizando, gracias a figuras como el arzobispo Rodrigo Jiménez de Rada, conocido como el Toledano, la tesis gótica como método de unificación civil y religiosa de la España perdida, o, en palabras de Márquez Villanueva, como «militante afirmación anti-islámica» ¹² («Trasfondos» 424). El arzobispo se encargó de fraguar un prestigioso origen dinástico, con el fin de corregir la mala reputación de España en Europa. Mathieu de París, cronista inglés de la época, definía a los hispanos en sus *Chronica maiora* como «hominum peripsema» (Caballero Gómez 84). Así que el Toledano buscó probar la antigüedad de los españoles y de su realeza, subra-

Señor inspiró a Pelayo para que pusiera en marcha la empresa, pues Dios «en sus justicias», no se olvidaba «de sus misericordias». Así, Hispania podía recuperar su identidad primera: «Si “españoles” habían sido quienes promovieron su destrucción, “españoles” fueron también “quienes la recobraron”. España finalmente volvía a hacerse así presente con una entidad propia, se daba por reconstruida como tal y, desde esa perspectiva, podía entonces contemplarse su historia» (Fernández Albaladejo 122-123). Para ello, el rey don Rodrigo sería la pieza fundamental mediante la cual se cimentaba el mito goticista. Sobre esta visión providencialista, véase también Rucquoi.

¹¹ La crónica de Alfonso III hace nacer la tesis goticista justo en el momento de Covadonga. No obstante, según la crónica Albendense, el tema de la herencia goda aparecería más tarde, en el círculo culto de Alfonso III (Maravall 325-328). Según ahí se lee, Alfonso II (791-835) instaló su corte en Oviedo para restablecer el «orden gótico» de Toledo: «Omnem Gotorum ordinem, sicuti Toledo, fuerat, tam in Ecclesia quam palatio, in Obeto cuncta statuit» (cit. en Castro 130). Para más detalles sobre el surgimiento de la tesis goticista y su evolución a través de los siglos, véanse Maravall y Rucquoi.

¹² En palabras de Maravall, se trata de una «invención culta para dar sentido a una acción, a una serie de hechos bélicos que se venían sucediendo, llegando a adquirir en nuestra historia medieval la eficacia práctica de una creencia colectiva» (320).

yando «la continuidad histórica del pueblo godo en las dinastías peninsulares».

Como escribía Juan Sedeño por esas fechas, se trataba de que el Príncipe conociese hasta qué punto «la excelencia de sus pasados» excedía «a los principes de otras naciones» y, en la misma medida, que «la fidelidad y esfuerzo de los Españoles» aventajaba al de cualesquier «otras gentes». (Fernández Albaladejo 110)

Para ello, Jiménez de Rada aunó la tradición bíblica y la grecorromana, haciendo descender a los hispanos nada menos que de Túbal, nieto de Noé, pasando por el propio Hércules. La historia de España quedaba ligada, pues, a los orígenes bíblicos y al mundo clásico, de modo que Hispania quedaba convertida en el punto de partida de las civilizaciones occidentales.¹³

Poco después, Alfonso X el Sabio entendía la invasión musulmana como un episodio incidental que no cortaba la continuidad del señorío visigodo (Maravall 341). Antonio de

¹³ Este afán de mitificar la historia hispana se extendió hasta los siglos XV y XVI, surgiendo así personalidades como Annio de Viterbo y Lupián de Zapata, quien solía quemar pergaminos para que parecieran más viejos. Guiado por este afán de «heroificar» la historia de los orígenes, este último llegó al límite de afirmar que los primeros reyes de España fueron Adán y Eva, que Homero era español y añadió a Alejandro Magno a la lista de reyes de España (Caro Baroja 100-102). Lo cierto es que, en la época, estas supercherías se proponían como verdades históricas y muchas eran tenidas por tales. Escribe Rey Castelao: «La primera clientela a la que las falsificaciones van orientadas no es el pueblo iletrado y crédulo, sino a los potenciales lectores de libros de historia, una minoría de laicos y, sobre todo, eclesiásticos, que a su vez se convertirían, desde su influencia política o religiosa, en los transmisores de las falsedades que a ellos mismos (...) les convenían» (LXI-LXII). Véanse al respecto Caballero Gómez; Redondo, «Leyendas»; y Caro Baroja. Esta «voluntad de identificación», o grave «problema de identidad», como advierte Redondo («Leyendas» 77), contribuyó, por más, a la emergencia de la imagen del *homo hispanicus*, identificado con la ideología aristocrática y segregacionista dominante en el Siglo de Oro (81).

Nebrija también hablaba de convertir «los miembros e pedaços de España que estaban por muchas partes derramados» en «un cuerpo e unidad de reino» (cit. en Fernández Albaladejo 112). El mito se fue extendiendo y, ya en el siglo XV, poetas como Juan de Padilla y el marqués de Santillana comenzaron a evocar la sangre goda de sus antepasados.¹⁴ El obispo Barrientos hacía descender al rey Enrique III, el Doliente, de «la muy antigua y noble y clara generación de los reyes godos» (cit. en Maravall 344). Diego de Valera llamaba a Fernando el Católico descendiente de «la ínclita gótica sangre» (cit. en 345). Ya terminada la Reconquista, no quedaba sino restaurar la Hispania goda. Con el matrimonio de Isabel y Fernando, la integridad quedaba potencializada. Así se fue fraguando una fabulosa identidad goda que borraría un pasado incómodo y duro de recordar. Para ello, era obligado desaparecer al otro, surgiendo lo que Redondo llama, siguiendo muy de cerca a Maravall, un «espíritu de cruzada para afirmar la identidad cristiana y (...) reivindicar más que nunca la esencia gótica de la nación española» («Las diversas caras» 55). Así, el goticismo pasó a tener una segunda vida e invadió la España del Siglo de Oro, traduciendo, pues, en los estatutos de limpieza de sangre, las duras medidas de asimilación y la inevitable futura expulsión. Como bien advierte Márquez Villanueva, el mito gótico se sacralizó como uno de los pilares ideológicos de la monarquía («Trasfondos» 425). Pero no solo eso: floreció, además, un afán de reescribir la prosapia de los propios cristianos, aumentando así el número de falsificaciones de genealogías enteras, remontándolas nada menos que a los visigodos, supuestamente iniciadores de la Re-

¹⁴ Sobre el mito gótico en el siglo XV, véanse González Fernández y Marravall. Carlos Clavería, por su parte, estudia los ecos del goticismo español en la fraseología del Siglo de Oro y, además, recoge una extensa bibliografía sobre el mito gótico. El estudioso revisa los sentidos cambiantes de lo «godo» y sus valores compositivos.

conquista.¹⁵ Ambrosio de Morales, «goticista extremado» —la frase es de Márquez Villanueva—, demuestra nada menos que el parentesco de los reyes con san Isidoro, a través de Recaredo, de modo que lo godo se convierte en la «esencia de orgullosa españolidad» (425). Lo cierto es que estamos en una época en la cual las falsificaciones eran algo común y no necesariamente estaban relacionadas a las castas reprimidas.¹⁶ Escribe Pedro Fernández Albaladejo: «La visualización de Hispania, su misma identidad, dependía estrechamente de la invención de su historia» (114). No obstante, este espíritu goticista fue puesto en tela de juicio no solo por cristianos nuevos. En palabras de Márquez Villanueva, no faltaron quienes veían el mito como una «apolillada antigualla o cifra de una ideología anacrónica hasta la momificación» («Trasfondos» 435, n. 67). Religiosos como el fraile Pablo de León arremetían contra quienes:

se glorían y toman vanagloria del linaje, que son de los godos y que vienen de los reyes, como si todos no fuésemos nacidos de un padre y de una madre; y todos desnudos nacemos, y desnudos nos entierran [...] Pues

¹⁵ La literatura genealógica, no exclusiva de alguna de las castas, se hizo prolífica en aras de lograr o justificar ascensos sociales y ocultar máculas de sangre. La familia morisca Granada Venegas desarrolló un extenso escrito genealógico, *Origen de la Casa de Granada*, en el que se hacen descender de los godos: «[su] prinzipio fue un príncipe del linaje de los godos que vino a ser rey de Zaragoza en el año el señor de setezientos y setenta y zinc» (cit. en Soria Mesa 216). De este modo, tras un engorroso paréntesis de ocho siglos, los descendientes moriscos volverían a su antigua y verdadera fe. Quedan así, evidenciadas, las ansias integradoras de la élite morisca en el tedioso proceso de hispanización en clave castellana, cimentado en el tema godo.

¹⁶ «No faltaban escritores de autoridad que defendiesen que era lícito falsear la historia cuando el honor ó el interes de la patria lo exigian» (Godoy Alcántara 15-16). Sobre la tradición de falsificaciones históricas y los llamados falsos cronicones, véanse Godoy Alcántara, Caro Baroja, Córdoba y Barrios Aguilera.

luego ¿de qué nos ensorbecemos que tenemos mejor linaje unos que otros? Ciertamente es que erramos... (cit. en Redondo, «Las diversas caras» 58).

Escritores como fray Luis de León,¹⁷ Baltasar Gracián y el mismo Cervantes hicieron burla de expresiones goticistas. El Caballero del Febo, por ejemplo, llama a don Quijote en los versos preliminares «godo Quijote, ilustre y claro» (I: 23), eco irónico del afán goticista que hemos expuesto. Uno de los intentos antigoticistas más elocuentes fue *La verdadera historia del rey don Rodrigo*, de Miguel de Luna, en la que queda afeado todo el mundo visigodo y los musulmanes se convierten en la salvación de un pueblo perdido.¹⁸ En la misma línea se encuentran los Plomos del Sacromonte, un intento desesperado y fallido por apaciguar el frenesí nacionalista que estaba acabando con sectores enteros de la nación.¹⁹

Cualquier lector sagaz, al ver la crónica de don Quijote transformada en grafías góticas, habría pensado de inmediato en el «mito godo» del que hemos hablado. Cabe mencionar que algunos de los autores que hemos venido citando, como

¹⁷ Véase Márquez Villanueva «Trasfondos de “La profecía del Tajo”». El estudio advierte en el discurso antigoticista del fraile un posible «rodeo para atacar por la espalda la política antisemítica y antimorisca de Felipe II» (435).

¹⁸ Se trata de otra falsificación histórica, basada en la traducción de un supuesto manuscrito arábigo encontrado en la biblioteca de El Escorial, escrito por el cronista Tarif Abentarique. Véase la edición facsimilar con estudio introductorio de Luis Bernabé Pons. Véase también Márquez Villanueva, «La voluntad de leyenda de Miguel de Luna».

¹⁹ El tema ha hecho correr ríos de tinta durante los últimos años. Remito, principalmente, a los libros editados por Barrios Aguilera y García-Arenal; a García-Arenal y Rodríguez Mediano; a Barrios Aguilera; y a la edición de los libros plúmbeos realizada por Hagerty. Véase también mi ensayo «Las grafías impenetrables del *Quijote* en diálogo con los Plomos del Sacromonte», en el que ofrezco una bibliografía mucho más amplia sobre el tema.

Pedro del Corral, responden a este goticismo, aunque en versión novelada. Así pues, no podemos descartar que Cervantes, del mismo modo que se sirvió de tópicos como el del manuscrito encontrado, empleado tanto por los autores de los libros de caballerías como por falsarios y autores de supercherías literarias, hubiera tenido todo esto en mente al transmutar su texto arábigo en gótico, esencia máxima de la españolidad aurisecular.

¿Qué se hacían de esto los cervantistas antes de la publicación del ensayo de Thomas? Antes de responder esta pregunta, es necesario señalar que la alusión a la «letra gótica» aparece dos veces en el *Quijote*. La primera mención ya la hemos considerado: al final de la primera parte, el texto que leíamos vuelve a perderse a uno de los autores escurridizos que asiduamente se contonean con picardía alrededor de la fidedigna crónica manchega, y aparece en una caja de plomo que estaba en posesión de un antiguo médico escrita con letras góticas en un pergamino. La segunda alusión es diferente:

Ahora digo —dijo don Quijote— que no ha sido sabio el autor de mi historia, sino algún ignorante hablador, que a tienta y sin algún discurso se puso a escribirla, salga lo que saliere, como hacía Orbaneja, el pintor de Úbeda, al cual preguntándole qué pintaba respondió: «Lo que saliere». Tal vez pintaba un gallo de tal suerte y tan mal parecido, que era menester que con letras góticas escribiese junto a él: «Este es el gallo». Y así debe de ser mi historia, que tendrá necesidad de comento para entenderla. (II, 3: 571)

¡Gran razón tenía don Quijote al advertir la necesidad de comento para entender su historia! Esta vez no se trata de textos antiguos ni de difícil lectura, sino de un letrado aclaratorio. Este es el pasaje que lleva a Thomas a la apresurada conclusión de que toda alusión cervantina a estas grafías se trata de mayúsculas romanas. Juan Antonio Pellicer, en 1798, sustituye en este segundo pasaje «letras góticas» por «letras grandes»,

al considerarlo errata de imprenta. El cervantista, del siglo XVIII, entiende por «letra gótica» escritura visigótica, por lo que, servirse de estas grafías, caídas en desuso desde Alfonso VI, para declarar las ininteligibles figuras entorpecería aún más su comprensión. Además, señala Pellicer, sería poco verosímil pensar que un pintor de tan mala mano como Orbaneja fuese capaz de formar los caracteres visigóticos (4: 31). El cervantista opta por «letras grandes» debido a que estas aparecen, según él cuenta, tres veces en la segunda parte. Lo cierto es que aparecen seis veces: en los capítulos XX, XVII, XLI, XLV y dos veces en el LXII. Con todo, Pellicer considera que las «letras góticas» con que aparece escrita la crónica de don Quijote al final de la primera parte no son sino escritura visigótica, «con que parece quiso Cervantes persuadir á los lectores que Don Quixote había florecido en tiempos muy remotos» (3: 270). No obstante, el cervantista opina que tal invención es poco verosímil.

Diego Clemencín, en el siglo XIX, corrige la innecesaria enmienda de Pellicer:

Pellicer procedió en esto con alguna equivocación, porque en tiempo de Cervantes, y aun en el nuestro, no se entiende comúnmente por *letra gótica* la que realmente lo era, y dejó de usarse en el reinado de D. Alonso VI, sino la que sucedió entonces y se empleó en las inscripciones públicas y sepulcrales durante la Edad Media, adoptándose asimismo después para muchas impresiones, no solo del siglo XV, sino también del XVI: entre los bibliógrafos suele llamarse *letra de Tortis*. Así que, tratándose de un letrado para el público, no era extraño que se usase el carácter que generalmente se llamaba gótico, sin perjuicio de que las letras fuesen grandes ó gordas, como convenía para que se vieses bien y se leyesen con facilidad. (3: 44)

Clemencín, por el contrario, advierte que «letras góticas» no se refiere a escritura visigótica, como apuntaba Pellicer, sino a la escritura gótico-francesa que le sucede o a la letra de imprenta que imita a esta última. De las letras góticas del pergamino, no dice nada. Francisco Rodríguez Marín, en 1927, escribe en su nota al capítulo LII: «gótico equivale a grande» (3: 476). Al llegar al pasaje del pintor de Úbeda, añade una explicación más exhaustiva en la que explica el porqué de su nota anterior. El cervantista cita a Covarrubias: «*Letras gordas y letras góticas* son las maçorales, y de hombres de poco ingenio» (4: 93). Añade, asimismo, varios ejemplos literarios en los que se evidencia esta equivalencia: «Grandes, como letras góticas: en mucho papel, pocas razones», escribía Quevedo; de unas «góticas narices», hablaba Pérez de Montalván. Por más, Rodríguez Marín sugiere una posible explicación a esta asociación, citando la *Ortografía castellana* de Mateo Alemán: «Ai, sin éstas, otra hechura de letras que llamamos *Goticas*, i en el uso nuestro sirven de capitales: dieronles aqueste nombre porque se ponen al principio de los libros i capitulos». La cita, en realidad, poco aporta a las ideas de Rodríguez Marín; más bien se acerca a la propuesta de Thomas, y los ejemplos literarios son poco concluyentes. Federico de Onís, ya en 1948, añade una concisa nota: «Letras mayúsculas, grandes» (2: 40).²⁰ Como vemos, en resumen, coe-

²⁰ Del mismo modo que Onís, Luis Gómez Canseco, en su reciente edición crítica del *Quijote apócrifo*, se sirve de ambas posibles acepciones para explicar las alusiones de Avellaneda a la «letra gótica». En el siguiente pasaje, del capítulo XI, anota que letras góticas son letras mayúsculas romanas: «Entró con gentil continente sobre Rocinante, y, en la punta del lanzón traía, con un cordel atado, un pergamino grande tendido, escrita en él con letras góticas el Ave María» (115). Sin embargo, en otro pasaje, del capítulo XXIII, anota que letras góticas equivale a letras grandes: «Por las letras, también un cuñado mío es encuadernador de libros en Toledo y siempre anda con pergaminos escritos y envuelto entre librazos tan grandes como la albarda de mi rucio, llenos de letras góticas» (250).

xisten cinco sentidos: escritura visigótica, escritura gótico-francesa, letra de imprenta, letras grandes y mayúsculas romanas.

Algo nos va quedando claro en medio de tal pluralidad de sentidos: el término era de por sí ambiguo en la época de Cervantes y tal ambigüedad nos acompaña aún en nuestros días. Estamos, sin duda, ante una palabra polisémica, como casi todas las que salen de la pluma de nuestro enigmático escritor. No creo que podamos afirmar sin lugar a dudas que se trata de mayúsculas romanas, como han querido ver los cervantistas luego de la publicación del artículo de Thomas. Toca, pues, evaluar los dos pasajes cervantinos.

Empecemos por el segundo: el pintor de Úbeda. ¿Qué grafías habría trazado Orbaneja para explicar su pintura, tan ininteligible como la crónica de don Quijote? Podemos, de entrada, descartar dos posibilidades: escritura visigótica y letra de imprenta. Es evidente que el artista no tendría la habilidad de formar los trazos visigóticos, que tal vez ni siquiera habría visto en su vida, caídos en desuso desde hacía más de cuatro siglos. Pero no solo eso: si Orbaneja sí hubiera estado versado en paleografía y hubiera querido prestigiar su tosca pintura con caracteres antiguos, ¿acaso esto no hubiera oscurecido más su creación? Sería totalmente contradictorio con su intención aclaratoria. Muy pocos en el siglo XVII sabrían leer o descodificar esta escritura, por más que simbolizase un pasado digno de orgullo. Apenas quedaría el recuerdo, cimentado en el mito godo y su evolución. Además, todo apunta a que estamos ante un letrero escrito a mano, por lo que debemos descartar la letra de imprenta. Nos quedan tres posibilidades: letra gótico-francesa, mayúsculas y letras grandes. Como ya hemos visto, Francisco de Lucas advertía que la redonda de libros era la escritura más apropiada para carteles y letreros, por lo que el pintor bien pudo servirse de ella para conferirle suntuosidad a su ininteligible pintura. Por otro lado, podría tratarse

de mayúsculas, impropriadamente llamadas góticas. En efecto, este sentido incluye en sí mismo la connotación de «grande», puesto que, en esencia, la peculiaridad de la letra mayúscula es su mayor tamaño en comparación con la minúscula. La propia etimología lo confirma: *maiusculus*, diminutivo de *maior*, palabra latina para el adjetivo comparativo de superioridad de *magnus* (grande), es decir, «más grande». Además del sustantivo «letra mayúscula», «mayúsculo» es un adjetivo que puede significar «algo mayor que lo ordinario» o incluso «grandísimo». Por más, Francisco Sobrino, en 1705, define «letra mayúscula» como «letra grande, *Lettre majuscule, c'est une grande lettre*» (NTLLE). En el *Diccionario de autoridades*, de 1734, se define como «letra grade, que en la Orthographía sirve para escribir los nombres propios de personas, lugares, rios, montes, &c. Y para empezar capitulo, parrapho o periodo nuevo» (NTLLE). Así pues, «letra mayúscula» encierra en sí misma el sentido de «letra grande». Si Cervantes hubiera querido decir solo «letra grande», que no mayúscula, así lo hubiera escrito como en los otros seis pasajes en que aparece tal descripción.

Si nos servimos del mismo método de eliminación para el pergamino encontrado en la caja plúmbea, podríamos descartar sin lugar a dudas una opción: la letra gótica de imprenta. Estamos ante un texto manuscrito. Solo Rodríguez Marín apunta la posibilidad de que se trate de letras grandes. Opino, sin embargo, que es muy poco probable: la historia aparecida es de muy difícil lectura y necesita un académico que la descodifique por conjeturas, por lo que los caracteres no deben de ser demasiado grandes, o al menos esa no debe de ser su cualidad principal. Quedan, pues, tres posibilidades: escritura visigótica, letra gótico-francesa y mayúsculas romanas. Sabemos que Thomas y los cervantistas posteriores han optado por la última, mas es imprescindible considerar las otras dos. Si pensamos la historia como moderna, es decir, contemporánea a los hechos narrados, no sería descabellado pensar que el códice estuviese escrito con

los caracteres afrancesados. Estas grafías fueron usadas durante los siglos XII al XV para los textos literarios manuscritos. De hecho, muchos libros de caballerías del siglo XVI se sirvieron de estos caracteres, aunque impresos, para conservar el aura arcaizante de las historias. Si el *Quijote* es una «invectiva contra los libros de caballerías», no es de extrañarse que Cervantes pensara en esta escritura al transmutar la historia al gótico. Por más, el pergamino había sido encontrado en una antigua ermita, por lo que estos caracteres bien pudieron haber sido usados para la redacción de la historia. Al tratarse de una pluralidad de escrituras que fueron evolucionando a través de los siglos y en magnitudes distintas según la región, alguna de sus variedades podría haber sido lo suficientemente ininteligible para que un español del siglo XVII tuviera que declararla «por conjeturas».

Con todo, nos queda una posibilidad que evaluar: la escritura visigótica. Para ello, debemos considerar la naturaleza de la historia que leemos. A la altura del capítulo VIII del primer *Quijote*, nos enfrentamos al desasosiego de la página en blanco, pues la historia que leíamos desaparece de súbito. Un tal segundo autor, quien al parecer leía todo el tiempo detrás de nuestros hombros, logra dar con el paradero de la historia en el mundo mercantil toledano, pero, para nuestra sorpresa, aparece escrita en árabe, lengua prohibida al momento de la transacción, y en papeles viejos. El calificativo nos sorprende, pues páginas antes leíamos que la historia debía de ser moderna. Sin embargo, hechizados, al igual que el segundo autor, burlamos la prohibición y continuamos leyendo, aun con más fruición, la crónica de don Quijote. Así que estamos ante una historia escrita en árabe y por un moro, Cide Hamete Benengeli, que parece ser antigua y a la vez moderna. El desconcierto aumenta cuando al final de la primera parte nos volvemos a topar con el mismo percance: la historia vuelve a perderse y aparece, nuevamente, redactada con grafías impenetrables, esta vez góticas. A juzgar por el lugar del hallazgo, una antigua ermita derruida, nos va-

mos convenciendo de que la historia es antigua. Si pensamos a Cide Hamete como un moro andalusí, es decir de los siglos X o XI,²¹ no sería nada extraño que se tratara de letras visigodas. Esto explicaría la ineludible necesidad de un experto que las descodifique «por conjeturas» y las tantas noches de vigiliias que le costaron.

Por más, no olvidemos el mito godo que hemos expuesto. Cualquier lector avisado habría advertido todo lo que esta metamorfosis textual implica. La historia que el lector decidió seguir leyendo con gran interés, descatando las pragmáticas que vedaban el uso de la lengua alcoránica, se ha legitimado súbitamente. El libro que quemaba las manos a quien lo poseyera y que tanto peligro le causó al segundo autor, astuto comprador, se ha vuelto godo, es decir, cristiano viejo. Se ha borrado sin más todo signo de ilegalidad y todo recuerdo, no solo de un pasado difícil, sino también de un presente conflictivo. No en balde ha aparecido la historia en las ruinas de una antigua ermita. Pero esto no termina aquí: el primer capítulo de la segunda parte inicia así: «Cuenta Cide Hamete Benengeli en la segunda parte de esta historia...» (II, 1: 549). Sea o no suyo el texto encontrado en la caja plúmbea, o haya vertido para sí al árabe la interpretación del perito en lenguas, estamos nada menos que ante un texto gótico-árabe. Cervantes lanza un guiño con gran ironía: la historia es árabe y goda, antigua y moderna, prohibida y legítima, un auténtico baciyelmo. Ya no nos sorprenden tanto las claves antitéticas de las exclamaciones mercuriales del autor moro: «¡Bendito sea Alá!» y, a la vez, «¡Válame Dios!».

Pero hay mucho más: la manera en que aparece el texto guarda nuevas alusiones ocultas. La ermita derruida, la caja de plomo y el pergamino en letras góticas descodificado solo por

²¹ Sobre la identidad del historiador arábigo, véase López-Baralt, «El sabio encantador Cide Hamete Benengeli: ¿fue un musulmán de Al-Ándalus o un morisco del siglo XVII?».

conjeturas remiten de inmediato al *affaire* de los Plomos del Sacromonte.²² Cervantes cita muy directamente el hallazgo de la Torre Turpiana, ocurrido en 1588, en el que una mañana de marzo, unos obreros que recogían los escombros resultantes de la demolición del alminar de la antigua mezquita de Granada dieron con una caja de plomo que contenía un pergamino escrito en árabe, latín y castellano. Por la forma de las letras y la falta de diacríticos en muchas de las consonantes del árabe, los textos produjeron miríadas de interpretaciones, todas a base de conjeturas. Los Plomos, en general, aunaban de forma inusitada cristianismo e islam del mismo modo que la crónica de don Quijote fusiona dos orbes antagónicos de forma mágica e insólita. La crónica del caballero manchego es, a fin de cuentas, prohibida e impenetrable tanto para los musulmanes²³ como para los cristianos, pero es a la vez aceptable para ambos. Árabes y godos son igual de embelecadores y quimeristas, pero desembocan al final en una misma forma: lo español. Ya lo advertía Cervantes en boca de uno de sus personajes: don Quijote es «honor y espejo de la nación española» (II, 7: 598).

A juzgar por las penosas noches de vigilia que le costaron al académico, sin duda perito en lenguas antiguas, el texto bien pudo haber estado escrito con caracteres visigóticos. Las letras mayúsculas, a no ser que el texto esté corroído o dañado por la

²² Ya muchos han advertido la evidente alusión al pergamino de la Torre Turpiana. Véanse, principalmente, Castro, «Cómo veo ahora el *Quijote*» y «El *Quijote*, taller de existencialidad»; y Moner, «La descente aux enfers de Don Quichotte» y «Los libros plúmbeos de Granada y su influencia en el *Quijote*». Desarrollo ampliamente los argumentos que siguen en mi ensayo «Las graffas impenetrables del *Quijote* en diálogo con los Plomos del Sacromonte».

²³ El libro resulta prohibido para los musulmanes por tratarse de un códice ilustrado con figuras humanas. Véase al respecto López Baralt, «El grimorio ilustrado de Cide Hamete Benengeli».

humedad, no son tan difíciles de leer. En cuanto a las afrancesadas, tal vez algunas variantes habrían causado cierta dificultad, mas muchas de sus formas aún pervivían en libros litúrgicos y servían de modelo para las cajas de imprenta. Aunque con Cervantes, *todo puede ser*.

Con todo, surge una sexta posibilidad que no puede ser desatendida: pensar la «letra gótica», a menudo relacionada con lo antiguo y con su difícil lectura, como un tópico ya codificado, producto tal vez de la evolución popular de alguno de los sentidos expuestos. Sirva de ejemplo este pasaje de fray Antonio de Guevara, famoso por sus supercherías literarias, de las que tanto bebieron falsarios como Miguel de Luna y a quien tanto parece haber admirado Cervantes:

Escrebíisme y aún enviáisme unas letras góticas que hallastes en una antigualla de Roma escriptas, las cuales ni vos, señor, las sabéis leer, ni allá en Italia las supo ninguno declarar. Yo, señor, las he muy bien visto y las he muy bien mirado y aun remirado, y a quien no sabe mucho desta girigonça romana parecerlo han inlegibles y inteligibles, y que para bien se entender a leer era necesario que los hombres que son vivos adevinasen o los que las escribieron resucitasen. Y pues para declararos estas letras no ha de resucitar ningún muerto, ni tampoco soy yo adevino, he fatigado mi juicio y llamado a mi memoria, he revuelto a mis libros y aun he mirado inmensas historias, para ver y saber quién fué el que las escribió. Al fin, como no hay cosa que un hombre haga que otro no la pueda hacer, ni lo que uno sabe que otro no lo pueda saber, quiso vuestra dicha y mi buena diligencia que topé con lo que vos, señor, queríades y yo buscaba (145).

Parecería que leemos al propio Cervantes. Se trata de unos garabatos impenetrables, llamados aquí «girigonça romana», que

por más que mil expertos los examinen, jamás se podrían declarar, puesto que nadie podría revivir a quien los escribió, probablemente en la Antigüedad, para que los descodifique. Pero la suerte le deparó, igual que al segundo autor, quien bien podría declarar lo indeclarable.

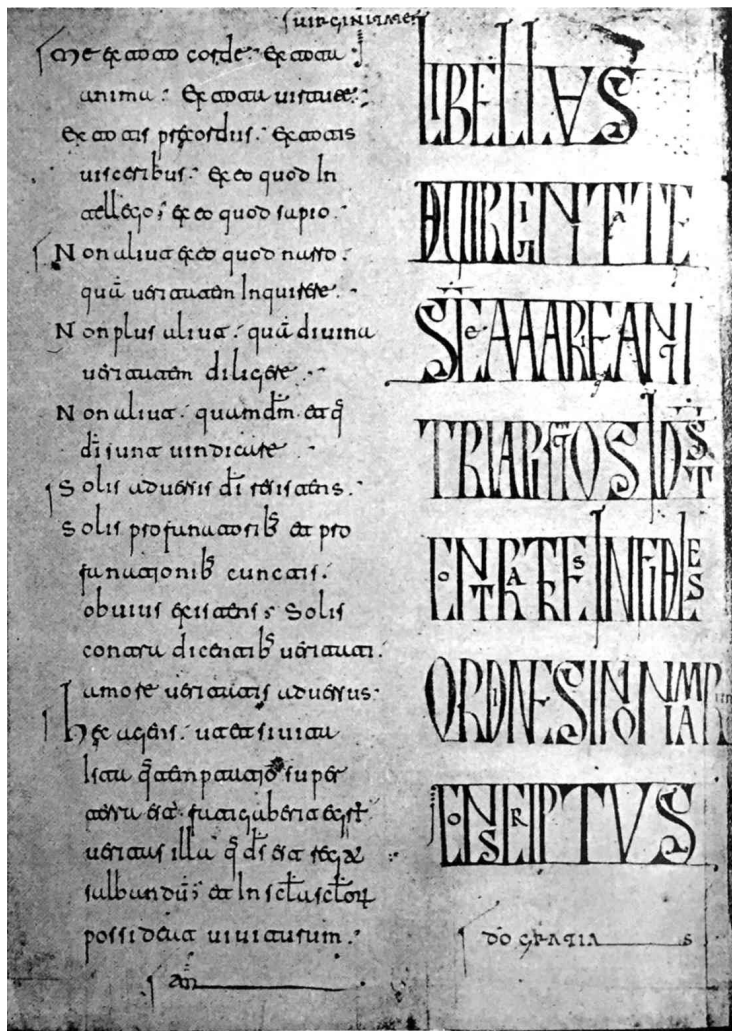
Juan de Robles Corbalán recoge una falsificación en la que describe unos caracteres misteriosos escritos en un círculo que adornaba la ventana por donde aparecieron los ángeles portadores de la Vera Cruz de Caravaca y en las paredes.²⁴ Según cuenta, los caracteres son góticos y árabes, pero lo cierto es que, a juzgar por la reproducción, no lo son *stricto sensu*, sino más bien se trata de grafías impenetrables que simulan encubrir un mensaje críptico. En efecto, había quienes en la época solían confundir ambas grafías y relacionarlas con los textos antiguos de imposible lectura: «en una piedra de la dicha torre o pie della se señalan ciertas letras, que parecen goticas o arabigas, y no se pueden leer» (CORDE); «Hay junto de la iglesia un arco grueso de ladrillo tosco y ruinado, y en una piedra del pico de la torre una inscripcion de letra antigua, goticas o arabigas, que no se dexan bien leer» (CORDE).

Así pues, el prisma cervantino dispersa todo un espectro de posibilidades que no necesariamente se anulan las unas a las otras. A partir de la evidencia expuesta, tanto paleográfica como lexicográfica, podemos concluir que la frase «letra gótica» era polisémica en la época y aún lo sigue siendo en nuestros días, por lo que resulta casi imposible determinar sin lugar a dudas qué entendía Cervantes por esta, aunque sí podemos imaginar qué sentidos pudo haber tenido en mente a la hora de emplearla. Si bien el trabajo de Thomas es estimable y sus conjeturas sirven para intentar esclarecer algunos misterios auriseculares, su argumento de que Cervantes era poco versado en paleografía no es una justificación válida para demostrar que el autor no

²⁴ Sobre la falsificación, véase García-Arenal y Rodríguez Mediano.

tuviera en mente el sentido de escritura visigótica, recuerdo inmediato del enaltecido pasado godo, que aún tenía vida en la época, o las grafías afrancesadas, tan usadas en los libros de caballerías. Parece acertado pensar que el letrero del pintor Orbaneja estaba escrito con letras mayúsculas o con la redonda de libros, pero con el pergamino de la caja plúmbea, las opciones varían, pues bien podría tratarse de letra de estirpe visigótica. Esto explica, tal vez, la cautela de muchos cervantistas, como Diego Clemencín, Federico de Onís, Martín de Riquer y John Jay Allen, quienes no anotan el pasaje del pergamino y sí el de Orbaneja. «Letra gótica», en resumen, no tiene un sentido único en la literatura del Siglo de Oro, sino múltiples acepciones que han de ser interpretadas según el contexto. Cervantes lo tendría en mente al redactar su crónica caballeresca. Así pues, la esencial ambigüedad de la escritura cervantina no permite conclusiones tajantes ni finales. «Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más» (II, 24: 734).

Fig. 1. Escritura visigótica

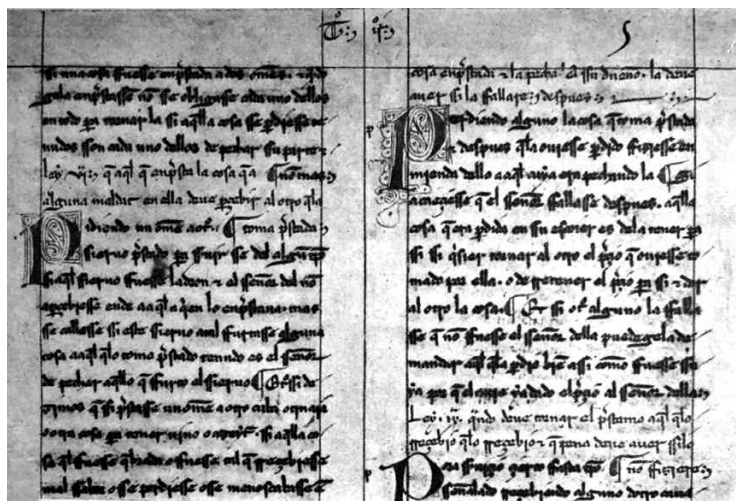


San Ildefonso, *De virginitate beatae Mariae*, año 954
 Madrid, Biblioteca del Escorial, sign. A, II, 9, f. 6v
 (Millares Carlo, lám. VI)

Fig. 2. Gótica textual caligráfica (*littera textualis formata*)



Juan Fernández de Heredia, *Grant ystoria de Espanya*, año 1385
 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 10.133, fol. 19r
 (Álvarez Márquez, lám. III)

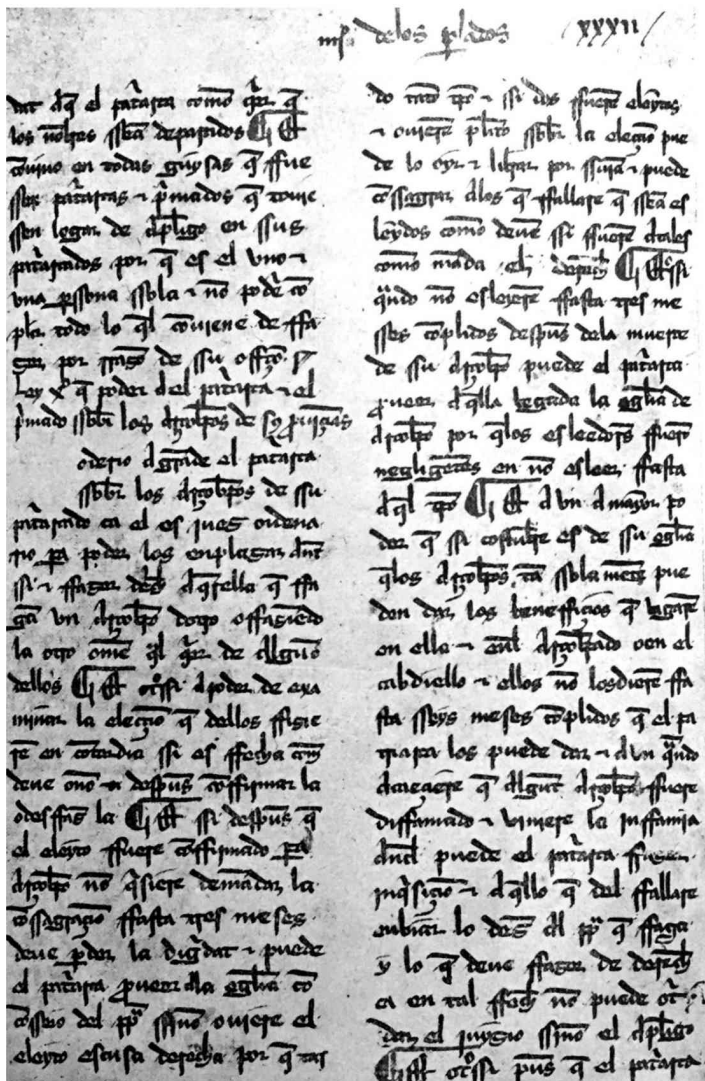
Fig. 3. Gótica redonda o semigótica (*littera textualis*)

Partida quinta, año 1302

Biblioteca del Escorial, sign. Y, II, 1, f. 5r

(Millares Carlo, lám. LXII)

Fig. 4. Gótica cursiva

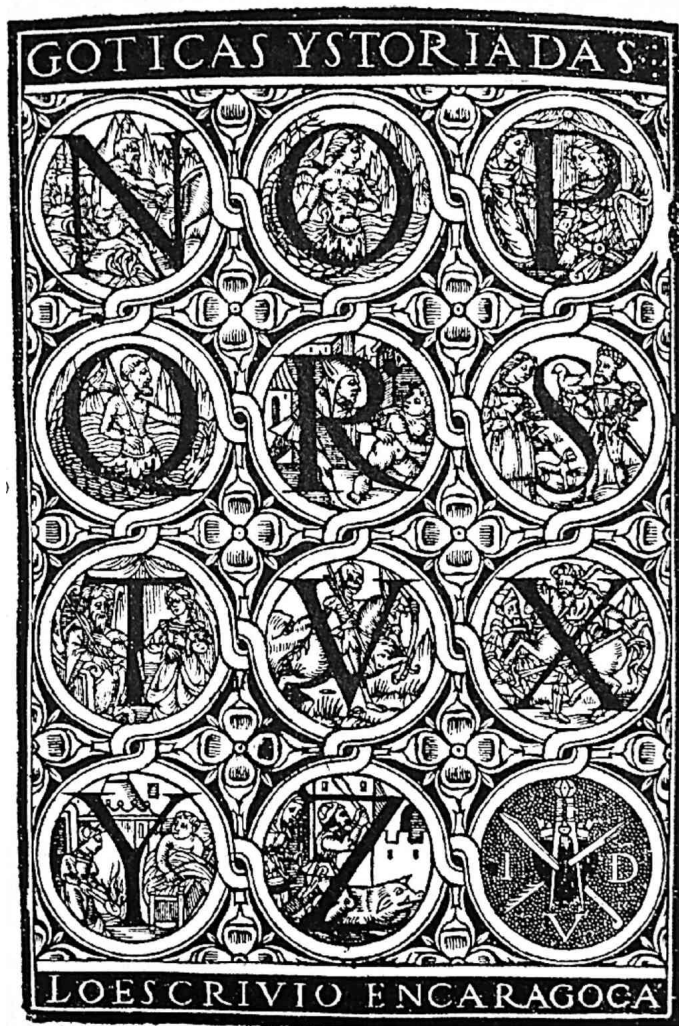


Partida primera, año 1330

Madrid, Biblioteca del Escorial, sign. I, III, 21, f. 32r

(Millares Carlo, lám. LXIII)

Fig. 5. Capitales romanas



Juan de Iciar, *Ortografía práctica*, año 1548
Madrid, Biblioteca Nacional, sign. R/8611

OBRAS CITADAS

- Alturo, Jesús. «La escritura visigótica. Estado de la cuestión». *Archiv für Diplomatik*, vol. 50, 2004, pp. 347-386.
- Álvarez Márquez, María del Carmen. «Escritura latina en la plena y baja Edad Media: la llamada “gótica librería” en España». *Historia. Instituciones. Documentos*, vol. 12, 1985, pp. 377-410.
- Avellaneda, Alonso Fernández de. *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Editado por Luis Gómez Canseco, Real Academia Española, 2014.
- Barrios Aguilera, Manuel. *Los falsos cronicones contra la historia*. Universidad de Granada, 2004.
- . *La invención de los libros plúmbeos: Fraude, historia y mito*. Universidad de Granada, 2011.
- Barrios Aguilera, Manuel, y Mercedes García-Arenal, editores. ¿La historia inventada? Los libros plúmbeos y el legado sacromontano. Universidad de Granada, 2008.
- , editores. *Los plomos del Sacromonte: invención y tesoro*. Publicacions de la Universitat de València, 2015.
- Caballero López, José Antonio. «El mito en las historias de la España primitiva». *Excerpta philologica*, vol. 7-8, 1997-1998, pp. 83-100.
- Caro Baroja, Julio. *Las falsificaciones de la historia (en relación con la de España)*. Seix Barral, 1992.
- Castillo Gómez, Antonio. «A la vista de todos. Usos gráficos de la escritura expuesta en la España altomoderna». *Scripta*, vol. 2, 2009, pp. 73-90.
- Castro, Américo. Castro, Américo. «Cómo veo ahora el Quijote». *Cervantes y los casticismos españoles y otros estudios cervantinos*, Trotta, 2002, pp. 333-394.

- . «El *Quijote*, taller de existencialidad». *Cervantes y los casticismos españoles y otros estudios cervantinos*, Trotta, 2002, pp. 249-269.
- . *La realidad histórica de España*. Porrúa, 1987.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Editado por Juan Antonio Pellicer, Madrid, 1797-1798, 5 vols.
- . *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Editado por Diego Clemencín, Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, 1910-1913. 4 vols.
- . *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Editado por Francisco Rodríguez Marín, Revista de Archs., Bibls. y Museos, 1927-1928, 7 vols.
- . *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Editado por Federico de Onís, W. M. Jackson, 1948. 2 vols.
- . *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Editado por John Jay Allen, vol. 1, Cátedra, 2012.
- . *Don Quijote de la Mancha*. Editado por Martín de Riquer, Editorial Juventud, 1994.
- . *Don Quijote de la Mancha*. Editado por Francisco Rico, Real Academia Española/Alfaguara, 2004.
- Clavería, Carlos. «Reflejos del “goticismo” español en la fraseología del Siglo de Oro». *Studia philologica: Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60. aniversario*, vol. 1, Gredos, 1960, pp. 357-372.
- Córdoba, Pedro. «Las leyendas historiográficas del Siglo de Oro: el caso de los “falsos cronicones”». *Criticón*, vol. 30, 1985, pp. 235-253.
- Drayson, Elizabeth. *The Lead Books of Granada*. Palgrave Macmillan, 2013.
- Fernández Albaladejo, Pablo. «“Materia de España” y “edificio” de historiografía: algunas consideraciones sobre la década de 1540». *En torno a las comunidades de Castilla: Actas del*

- congreso internacional Poder, conflicto y revuelta en la España de Carlos I*, coordinado por Fernando Martínez Gil, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 109-130.
- García-Arenal, Mercedes, y Fernando Rodríguez Mediano. *Un Oriente español: Los moriscos y el Sacromonte en tiempos de Contrarreforma*. Marcial Pons, 2010.
- Guevara, Fray Antonio de. *Libro primero de las epístolas familiares*. Editado por José María de Cossío, Real Academia Española, 1950, 2 vols.
- Godoy Alcántara, José. *Historia crítica de los falsos cronicones*. Estudio preliminar de Ofelia Rey Castelao, Universidad de Granada, 1999.
- Icár, Juan de. *Recopilacion subtilissima, intitulada Orthographia practica*. Madrid, 1548. (BNE R/8611 Madrid. *Biblioteca Digital Hispánica*.)
- López-Baralt, Luce. «El grimorio ilustrado de Cide Hamete Benengeli». *El Quijote desde su contexto cultural*. Editado por Juan Diego Vila, EUDEBA, 2013, pp. 59-84.
- . «El sabio encantador Cide Hamete Benengeli: ¿fue un musulmán de Al-Ándalus o un morisco del siglo XVII?». *Cervantes y las religiones*, editado por Ruth Fine y Santiago López Navia, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 339-360.
- Luna, Miguel de. *Historia verdadera del rey don Rodrigo*. Estudio preliminar de Luis Bernabé Pons, Universidad de Granada, 2001.
- Maravall, José Antonio. *El concepto de España en la Edad Media*. Instituto de Estudios Políticos, 1954.
- Márquez Villanueva, Francisco. «Trasfondos de “La profecía del Tajo”. Goticismo y profetismo». *Fray Luis de León: historia, humanismo y letras*, coordinado por Víctor García de la Concha y Javier San José Lera, Universidad de Salamanca, 1996, pp. 423-440.

- . «La voluntad de leyenda de Miguel de Luna». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 30, no. 2, 1981, pp. 359-395.
- Matos, Kevin. «Las grafías impenetrables del *Quijote* en diálogo con los Plomos del Sacromonte». *Anales Cervantinos*, en prensa.
- Millares Carlo, Agustín. *Paleografía española: Ensayo de una historia de la escritura en España desde el siglo VIII al XVII*. Labor, 1929, 2 vols.
- Moner, Michel. «La descente aux enfers de Don Quichotte: fausses chroniques et textes apocryphes avec quelques énigmes à la clé». *Hommage à Robert Jammes*, coordinado por Francisco Cerdan, vol. 3, Presses Universitaires du Mirail, 1994, pp. 849-863.
- . «Los libros plúmbeos de Granada y su influencia en el *Quijote*». *Ínsula*, vol. 538, 1991, pp. 29-30.
- Redondo, Agustín. «Las diversas caras del tema gótico en la España de los siglos XVI y XVII». *Revisitando las culturas del Siglo de Oro: Mentalidades, tradiciones culturales, creaciones paraliterarias y literarias*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2007, pp. 49-61.
- . «Leyendas genealógicas y parentescos ficticios en la España del Siglo de Oro». *Revisitando las culturas del Siglo de Oro: Mentalidades, tradiciones culturales, creaciones paraliterarias y literarias*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2007, pp. 63-81.
- Rey Castelao, Ofelia. Estudio preliminar. *Historia crítica de los falsos cronicones*, por José Godoy Alcántara, Universidad de Granada, 1999, pp. IX-XCVIII.
- Reyes Peña, Mercedes de los. «Los carteles de teatro en el Siglo de Oro». *Criticón*, vol. 59, 1993, pp. 99-118.
- . «A vueltas con los carteles de teatro en el Siglo de Oro». *Hipogrifo*, vol. 3, no. 1, 2015, pp. 155-186.

- Rucquoi, Adeline. «Les Wisigoths fondement de la “nation Espagne”». *L'Europe héritière de l'Espagne Wisigothique*, coordinado por Jacques Fontaine y Christine Pellistrandi, Rencontres de la Casa de Velázquez, 1992. 341-352.
- Soria Mesa, Enrique. «Una visión genealógica del ansia integradora de la élite morisca: el *Origen de la Casa de Granada*». *Sharq Al-Andalus*, vol. 12, 1995, pp. 213-221.
- Thomas, Henry. «Lo que Cervantes entendía por “letras góticas”». *Boletín de la Real Academia Española*, vol. 28, 1948, pp. 257-264.
- . «What Cervantes meant by ‘Gothic letters’». *The Modern Language Review*, vol. 33, no. 3, 1938, pp. 412-416.



PREMIOS ACADEMIA PUERTORRIQUEÑA DE LA LENGUA ESPAÑOLA

La Academia Puertorriqueña de la Lengua Española reconoce anualmente las mejores tesis de lengua y literatura hispánicas defendidas en la Facultad de Humanidades del Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico. El Premio Luis Llorens Torres se otorga a la mejor tesis doctoral del Programa Graduado del Departamento de Estudios Hispánicos. Ricardo Alegría —académico, historiador, antropólogo y defensor de la cultura puertorriqueña— delegó en la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española la responsabilidad de otorgar anualmente el premio que lleva su nombre a la mejor tesis de literatura puertorriqueña. También se otorga el Premio Samuel R. Quiñones a la mejor tesis de traducción al español presentada en el Programa Graduado de Traducción del Recinto de Río Piedras y el Premio María T. Vaquero a la mejor tesis de maestría presentada en el Programa Graduado de Lingüística.

En este número retomamos la tradición de publicar los trabajos de los doctorandos que merecieron el Premio Luis Llorens Torres y el Premio Ricardo Alegría. En la colación de grados correspondiente al año 2015-2016, el Premio Luis Llorens Torres recayó en la Dra. Limarí Rivera Ríos por la tesis titulada “Ética y poética en el deslinde de poesía y canción: Silvio Rodríguez y la (po)ética del amor revolucionario”. Fue merecedora del Premio Ricardo Alegría la Dra. Leticia Franqui por su tesis titulada “Una mirada a *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez desde *La celosía* de Alain Robbe-Grillet”.

Premio Luis Llorens Torres 2016



LIMARÍ RIVERA RÍOS

SILVIO RODRÍGUEZ,
ENTRE LA POESÍA Y LA CANCIÓN

En mi tesis doctoral, titulada *Ética y poética en el deslinde de poesía y canción: Silvio Rodríguez y la (po)ética del amor revolucionario*, examino las formas en que Silvio Rodríguez (n. 1946, San Antonio de los Baños) hilvana una ética y estética revolucionarias, tomando como punto de partida el lugar desde el cual se define como *trovador*. El primer capítulo, “Trovador antiguo: Silvio Rodríguez, entre la poesía y la canción”, consiste en una discusión sobre los modos en que su poética establece un parentesco con formas de la poesía lírica occidental; construye una serie de tropos acerca del deseo de ser poeta; recrea formas poéticas de la oralidad, y desafía los límites teóricos entre la poesía y la canción. Para ello, la disertación traza la ruta hacia dos momentos clave de la tradición de la poesía lírica occidental: la lírica antigua griega y la poesía trovadoresca provenzal, de las cuales se apropia Rodríguez para articular su identidad fronteriza entre el poeta y el trovador. Su ubicación en el límite borroso parte de su búsqueda continua de una definición de su oficio entre las artes. Para Rodríguez, “cualquier expresión artística vale la pena cuando juega un papel revolucionario. Esto es cuando interroga, traspasa, empuja, florece en su tiem-

po y a veces a pesar de su tiempo”.¹ Él privilegia la idea del papel revolucionario como un fundamento ético, esencial no solo para la canción, sino para cualquier expresión artística. De cara a esa búsqueda y afirmación continuas, el presente trabajo reproduce un fragmento del primer capítulo de la disertación, por lo cual muchos de los temas mencionados aparecen a lo largo de estas páginas.

Poesía lírica y cantos

La etimología de la palabra *lírica* ilustra la relación original entre la música y la poesía. De raíz griega, proviene de *lyrikos*, que es un concepto relativo a la *lyra*, instrumento musical de cuerdas. Francisco Rodríguez Adrados estudia la creación de la lírica griega a partir de la lírica popular y tradicional (lírica colectiva y religiosa que une canto, música y danza). El término lírica, según el estudioso, designa un género literario cuya expresión poética se llevaba a cabo en la cultura griega a través de composiciones en forma de canto. Dichas composiciones, que eran cantadas y acompañadas por la lira, se subdividían en dos modalidades: coral y monódica. La primera era cantada, como su denominación indica, por un coro; la segunda tiene entre sus cultivadores más conocidos a Anacreonte, Safo y Alfeo, cuyas representaciones pictóricas los presentan acompañándose de la lira y cantando. Conscientes de su cualidad de cantores, se llamaban a sí mismos *oidoi*, aedos, y hablaban de su *oidé*, su canto. El desarrollo de sus composiciones monódicas constituye nada menos que “el nacimiento de la lírica griega, independientemente de que fuera seguida por la danza, los clamores

¹ La cita de Rodríguez pertenece a una entrevista que me concedió y que se encuentra íntegra en “Preguntas de una estudiante que sueña” (Entrevista a Silvio Rodríguez), una sección que forma parte de los anejos de mi disertación.

y refranes o por verdaderos corales. Es la verdadera obra de los que ahora ya podemos llamar *poetas líricos*” (Rodríguez Adrados 112, énfasis mío).

Rodríguez Adrados subraya que, en época antigua, la epopeya era cantada por aedos o «cantores» al son de la fórminge (instrumento en esencia igual a la lira, aunque de tres a cinco cuerdas). En diversos pasajes de Homero, por ejemplo, aparecen los aedos cantando la monodia lírica. Sin embargo, el término monodia no suele aplicarse a la epopeya. Para el estudioso, es evidente que hay monodia en uno y otro caso: en la poesía monódica por excelencia (como la de Safo y Anacreonte), así como en la epopeya y la lírica mixta. El carácter cantado de la epopeya prosigue hasta el momento en que emerge el *rapsodo*, «el que cose cantos», quien se encarga de difundir la epopeya recitándola.

En su origen, el poeta era el que se dirigía al coro, era el cantor. Luego advino la distinción entre el compositor y el ejecutante, que significó la transición terminológica del *aedo* al *poieté*, que designa al compositor de la letra, de la música y la danza. Es en la figura del poeta donde Rodríguez Adrados afirma encontrar la originalidad griega. Los griegos, asevera, han creado la gran poesía personal, y en uno y otro género, su lírica ha alcanzado nuevas cimas de pensamiento político, religioso y humano. Pero ¿qué hay de la génesis de la lírica griega misma? No puede pasar desapercibido que esta reside aún *más allá* de Grecia: “en definitiva, en las viejas culturas de Mesopotamia, es decir, en Babilonia, en Asiria y, más atrás todavía, entre los sumerios y acadios” (Rodríguez Adrados 190). En el seno de las culturas del Antiguo Oriente se daban cultos –semejantes a los griegos– que habían producido, en fecha anterior, desarrollos comparables, que debieron influir en Grecia cuando se pasó de pequeñas monodias improvisadas a las grandes monodias de los poetas (Rodríguez Adrados 16).

La ampliación de la monodia, esto es, la creación de la gran lírica griega durante el siglo VII, fue posible por el hecho de “la gran revolución musical” que tuvo lugar en Grecia en ese siglo y que debe muchísimo a la música asiática, presentando respecto a ella innovaciones fundamentales. Algunas de estas innovaciones fueron, según Rodríguez Adrados, negativas. Por ejemplo, el harpa y el laúd, que eran los instrumentos de cuerda fundamentales en Sumeria, Asiria, Babilonia y Egipto, intervienen tarde y esporádicamente en la música griega. Sin embargo, el harpa es el instrumento de mayor sonoridad y el laúd el de mayor riqueza tonal, por ser el único que tiene un mástil. El autor también señala características positivas; entre ellas, destaca que mientras la flauta es tomada de las culturas asiáticas, en cambio los instrumentos de cuerda propiamente griegos — principalmente la cítara, la lira y el bárbiton— son desarrollos griegos, que arrancan de la fórminge homérica, de cinco cuerdas o menos. Los griegos habían perdido el uso de la lira, la flauta y el harpa, instrumentos que conocían en el segundo milenio, y se habían limitado al uso de la fórminge; la revolución musical del siglo VII consistió en retomar de los asiáticos el uso de la flauta, y enriquecer la fórminge sobre modelos asiáticos, mas sin apartarse demasiado del punto de partida griego. El enriquecimiento de la sonoridad y tonalidad de los instrumentos —que es paralelo al desarrollo de la monodia lírica— es indudable. También lo es el “protagonismo del canto” frente al instrumento musical, o como expresa W.R. Johnson, el estar de la palabra, magnificada, iluminada y enmarcada por la melodía, y a veces por el baile.

De poetas y trovadores: lírica trovadoresca medieval

La forma típica de la lírica antigua fue legada en sus perfecciones literarias a la Europa Occidental. Johnson anota que esto fue gracias, en parte, a Catulo, pero sobre todo a Horacio.

En los siglos XVI y XVII hubo poetas que acudieron a esta re-creación latina de la lírica griega a la hora de hacer sus propias re-creaciones, en el marco de un florecimiento lírico en el que la canción medieval estaba íntimamente ligada a la lírica clásica. La canción medieval irrumpe, pues, en el argumento del estudioso como línea de continuidad de ese género lírico que antes había descrito como inmutable. Entonces se pregunta:

And where did medieval song come from? No one seems to know; at least the passionate arguments continue, as they doubtless will continue. If one can hazard a guess [...] medieval song would have begun in the same place that Greek lyric began [...] An ancient tavern in Mesopotamia, in Arabia, in Provence, in China, or in Browne's own England [...] (Johnson 5).

La canción medieval, denominada por Tomás Navarro Tomás como canción trovadoresca, aparece ya en las *Cantigas* de Alfonso X, y está relacionada a la *cansó*, composición poética de la literatura provenzal que cuenta con melodía propia. Es en la literatura provenzal, que data de los siglos XII y XIII, donde encontramos por vez primera al *trovador*, sujeto prefigurado ya en el cantor lírico griego (el *aoidoi* que pasó a ser *poieté*), en la medida en que su lírica conjuga palabra y melodía. De acuerdo con Martín de Riquer, el trovador es aquel que compone poesías destinadas a ser difundidas mediante el canto; por lo tanto, estas le llegan al destinatario por el oído y no por la lectura. Es este, asegura el crítico, un punto esencial que nunca debe ser olvidado: las poesías de los trovadores, a las que accedemos mediante la lectura, no fueron compuestas para ser leídas, sino para ser escuchadas (Riquer 19).

Sylvia Huot plantea que, por el colorido de sus iniciales, por las miniaturas y los márgenes decorativos, el manuscrito medieval apela al deleite visual. Sin embargo —y en este punto su observación coincide con la de Riquer— los textos conte-

nidos están diseñados para apelar al oído; son poemas líricos musicalizados, dirigidos a una audiencia que *escucha* (Huot 1). Con todo, la existencia misma de los cancioneros da cuenta de la evolución de la lírica hacia formas de la tradición literaria escrita. En ese sentido, rastrear un movimiento desde una poética performativa hasta una escrita requiere, según Huot, no solo una atención especial a las convenciones poéticas, sino una comprensión del estatus de la escritura vernacular en el período medieval tardío. A lo largo del período medieval, la escritura retuvo cierta dimensión de oralidad, ya que se entendía como representación del habla (Huot 2-3). Durante la época de la poesía trovadoresca provenzal todavía no había sido divulgado el papel. Por esa razón, los estudiosos suponen que las creaciones de los trovadores eran escritas en tabletas de cera —que permiten borrar y enmendar— para luego ser puestas en pergamino. La finalidad del proceso era transmitir el texto compuesto a los *juglares* (en este caso, juglares de lírica), cuyo oficio era memorizarlo, cantarlo y hacerlo llegar a determinadas personas, tales como protectores del trovador, un colega en poesía o la dama cantada. Estos “músicos-cantores” (*joglars* en provenzal), profesionales de la Edad Media, eran quienes divulgaban y publicaban las composiciones, otorgándoles su sentido estrictamente oral. Pero está claro que correspondía a los trovadores el arte de componer versos y su melodía, esto es, el arte de *trobar*. Sobre la palabra *trobador*, Riquer comparte datos de gran interés. Los orígenes de la palabra *trobador* (en caso sujeto *trobair*) no son una mera curiosidad etimológica, explica el estudioso, sino una patente y decisiva constancia de dos vertientes culturales que confluyen en el arte de los poetas. Las palabras provenzales *trobar* y *trobador* derivan del latín medieval *tropare* y *tropatore*, formadas a su vez sobre *tropus*, nombre de ciertas composiciones versificadas con melodía que se introducían en el canto litúrgico y que fueron cultivadas con intensidad en el siglo XI en las tierras donde se produjo la poesía trovadoresca y antes

de sus primeras manifestaciones conocidas. Desde el punto de vista semántico, añade Riquer, el verbo provenzal *trobar* (como en catalán, como el francés *trouver* y el italiano *trovare*) significa además «encontrar, hallar», y en latín *invenire* tiene los valores de «encontrar, hallar, imaginar, inventar», y llegó a adquirir el de «crear literariamente» (19-20).

El “foco principal” de esta literatura está dividido en entidades políticas relativamente independientes, en las que se encuentra una base idiomática común; ello permite que colaboren en una misma literatura expresada en la misma lengua, la cual se extiende a tierras vecinas (Riquer 10). En la tradición poética popular y en la creación culta grecolatina, se desarrolla una vasta tipología poética que está en el nacimiento de la posterior lírica de Occidente. En la Edad Media, la poesía popular románica produce nuevas formas líricas (el villancico castellano, la cantiga de amor gallega, la jarcha mozárabe, etc.). Estudiosos como Ramón Menéndez Pidal sostienen que a través de las jarchas se revela un atisbo de lírica primitiva, pues estas constituyen la manifestación lírica más antigua de la lírica europea (más antigua incluso que las moaxajas de la tradición poético-musical árabe, en las que aquellas figuran). Por otra parte, los viajes de los trovadores provenzales a la España musulmana y a Oriente por razón de las Cruzadas han originado la suposición de que “los pudieron poner en contacto con la poesía árabe, de la que algunos ven ciertos influjos en la lírica trovadoresca” (Riquer 22).

Quienes integran el conjunto de esta lírica trovadoresca —unos trescientos cincuenta poetas— escriben en una lengua románica comúnmente conocida como *provenzal* en un área geográfica que ocupa una vasta zona del mediodía de las Galias (Riquer 10). Linda M. Paterson opta por referir el término contemporáneo de Occitania a esta región geográfica e idiomática en la que la identidad medieval estaba culturalmente marcada por los trovadores, quienes derribaban fronteras lin-

güísticas mientras viajaban, especialmente a España e Italia, en busca de mecenazgo (3). Paterson subraya que en la Edad Media la lengua occitana se definía en oposición a otras lenguas. Así, en algunas ocasiones y a partir del siglo XII, los trovadores se referían a esta como *lingua romana* en oposición al latín (3). En una época en que la designación de poeta se reservaba a los versificadores que escribían en culto latín (Riquer 19), la escritura de los textos de la lírica provenzal en lengua vernácula supuso una brecha —al menos denominativa— entre trovadores y poetas. Para los trovadores, dice Riquer, componer equivalía a *cantar*, y eso hace que en ellos el verbo *cantar* tuviera “mayor validez que en Virgilio cuando escribía *Arma virumque cano*” (19). Habría que preguntarse, sin embargo, cuán distante podía ser el lugar que en la cultura medieval ocupaban trovadores y poetas, y en qué medida eso tiene que ver con su respectivo uso de las lenguas vernáculas o del latín.

Es preciso recordar aquí, de la mano del examen de Aron Gurevich sobre la cultura popular medieval, que por muchos siglos las lenguas vernáculas y los dialectos populares de Europa Occidental estaban limitados principalmente a la comunicación oral. Al ámbito de la escritura lo dominaba el latín, lengua heredada en época anterior. Esta servía como idioma oficial y profesional para el clero, que monopolizaba la educación. Por largo tiempo, fue la única lengua escrita, e incluso cuando se destruyó su monopolio y las lenguas vernáculas fueron desarrollándose, mantuvo una posición privilegiada, al punto que para ser letrado había que saber latín.

Accordingly, the division of people into *litterati* and *illiterati*, a notion of late Antiquity, remained decisive. The former were the educated, those who knew Latin; the latter were the illiterate, the *idiotae*. *Idiota* was understood as a person knowing merely his crude native tongue, given him in childhood, while Latin could be

acquired only by persistent, extensive study [...] Thus, the opposites Latin-vernacular and *litteratus-illiteratus* correspond to the dichotomy of school vs life or culture vs nature (Gurevich 1).

Surge la interrogante sobre la ubicación de los trovadores en el marco de esta oposición. Porque si los poetas bien pueden clasificarse dentro de la categoría de los “letrados” —dada su producción en latín culto—, resulta problemático categorizar a los trovadores entre los “iletrados” o “incultos” si la razón para ello es la composición de sus versos en lengua vulgar. Después de todo, estos adquirirían su técnica a través de una serie de estudios concretos: su educación musical supone el paso por las escuelas, y la contextura de la letra de la poesía trovadoresca, así como un gran número de sus recursos gramaticales y estilísticos revelan que tenían una sólida base retórica, con los datos sobre la enseñanza de la poética y del *ars bene dicendi* de su tiempo (Riquer 71). Entre los trovadores había figuras de diversa condición social (tanto profesionales dedicados a su oficio de trovar, como aquellos cuyo cultivo era un adorno, un arma, o un ejercicio de placer). Cultivaron la poesía trovadoresca en sus diversos géneros (el alba, la pastorela, la balada, la retroencha, la cansó, el sirventés, el planh y los debates), y se ocuparon de crear tratados, gramáticas y poéticas, a imitación de la retórica y las artes poéticas latinas. De estas poéticas se desprenden recursos poéticos —*rim*, rima; estrofa, sílaba; *refranh* (estribillo)— que dan a sus canciones ordenación, forma, estructura y belleza. Los trovadores se enfrentaban a reglas fijas de creación poética y musical, por lo que su empresa de creación simultánea de tonada y palabra conllevaba dificultades formales y técnicas. Este escenario problematiza aún más su categorización en el esquema aludido. Tal vez lo más acertado sea dejar abierta la interrogante sobre su posible clasificación. Aunque hay que tener presente que, para Gurevich, la cultura medieval no solo

contiene las obras de Chrétien de Troyes y William of St Thierry, de los *troubadours* y *Minnesänger*, de Otto of Freising y Snorri Sturluson; también tiene su propio “subsuelo”, el cual consiste de una visión medieval particular del mundo (8-9).

Poetas, políticos, trovadores y místicos llevan a cabo obras que ocupan un plano de igualdad frente al verdadero protagonista de la categoría del *illiterati*: el “pueblo”, la “gente común” a la cual se niega el acceso directo al registro escrito. Del otro lado de la tabla oposicional de valores, los poetas destinaban sus obras a un pequeño círculo de “devotos”, mientras muchas creaciones literarias, tratados, libros de devoción e incluso las Escrituras no podían ser traducidos a la lengua vernácula. Mientras tanto, el pueblo iletrado accedía a la cultura oficial con la mediación de clérigos que leían en voz alta libros destinados a una audiencia más amplia. Otras veces, miembros del clero escribían textos de distintos géneros —entre ellos *vidas de santos*—, cuya adecuación a la comprensión de la “gente común” propendía a su absorción de elementos de la cultura popular. A partir del estudio de algunos de los “monumentos literarios” de la cultura oficial, Gurevich propone un análisis de ese “encuentro”, propiciado por la mutua absorción de elementos y resumido en la relación de “diálogo-conflicto” e influencias recíprocas entre una cultura y la otra.

Es de suponer que, aún en esta relación de “diálogo-conflicto”, el poeta conserve su estatus de élite letrada. La designación que no parece estarle reservada es la de “intelectual”. Según Jacques Le Goff, el término intelectual “designates a milieu with well defined boundaries: the milieu of school masters. It appeared in the High Middle Ages, developed in the town schools of the twelfth century, and flourished in the universities at the beginning of the thirteenth” (1). Denota, especialmente, a aquéllos cuya profesión era pensar y compartir —a través de la educación— sus reflexiones y pensamientos. Así que, con excepción de quienes se hallaban involucrados en la vida univer-

sitaria, Le Goff excluye a poetas “cultos” y trovadores de su idea global del intelectual medieval. Dedicar un espacio, empero, a un “extraño” intelectual del siglo XII: el poeta goliardo. Crítico del orden social establecido, el goliardo emergió de la movilidad social hecha posible gracias a la expansión demográfica y al desarrollo de las ciudades. De orígenes diversos —nobles, campesinos, etc.—, a veces se convertían en juglares o bufones, de ahí los nombres que a menudo les daban; pero hay que recordar que el término juglar (*joculator* o *jongleur*), fue en aquel tiempo el epíteto usado para quienes se consideraran peligrosos, a quienes se deseara proscribir. En palabras de Le Goff, “a *joculator* was ‘a red’, a rebel...” (26). Claro está, no todos se ganaban la vida como juglares; algunos, de hecho, ocupaban posiciones privilegiadas en el ámbito de la Universidad. Tal era el caso de Abelardo, uno de los grandes poetas goliardos (Le Goff 33): sus textos poéticos, hoy perdidos, solían ser, para Le Goff, como los de los trovadores, recitados y cantados, y su doble condición de poeta goliardo e intelectual le ubica, de modo excepcional, entre la élite letrada que abrió caminos para la “revolución inicial” del siglo XIII. Esta “revolución inicial”, producida concretamente en la técnica del libro, estuvo vinculada a un contexto económico, social y técnico nuevo, cuyo escenario era el espacio universitario. El libro ya no era un objeto de lujo, sino que se había transformado en una herramienta. Para Le Goff, fue un nacimiento, más que un renacimiento, que anticipó la imprenta (85). Además, trajo grandes cambios a la lírica trovadoresca, que, a su vez, jugó un papel crucial en la emergente “cultura del libro”.

A partir de la documentación de textos de finales de los siglos XIII y XIV, Sylvia Huot traza el tránsito fundamental de la tradición lírica: un cambio de enfoque que va, cada vez con mayor insistencia y amplitud, de la interpretación lírica (“lyric performance”) a la composición lírica (“lyric composition”); de la idea del intérprete o cantor hasta la del escritor y compila-

dor de poesía vernácula. Antes de la compilación sistemática de cancioneros, las canciones existían en múltiples versiones de la transmisión oral, entre las cuales sobrevivía la que el escriba determinara elegir. De acuerdo con Huot, es improbable que la aparición de los primeros manuscritos transformara inmediatamente la tradición oral en tradición escrita. En ese sentido —que da la idea de la simultaneidad de ambas tradiciones (oral y escrita)— la canción es ante todo un medio oral, musical; el libro en el que aparece escrita todavía se concibe como el récord visual de la ejecución oral (54). La escritura de las canciones —destinadas a ser interpretadas— y la compilación y tratamiento de los libros como obras de arte, significaron el primer paso hacia una poética escrita. A la larga, este paso contribuyó a la “estabilización de la tradición lírica” y a que la tradición vernácula escrita cobrara cada vez mayor importancia. Por esas razones, el movimiento general “de la canción al libro” forma parte del “nacimiento” que, a los ojos de Le Goff, constituyó una “revolución inicial” y un anticipo de la imprenta. En palabras de Huot:

Can it be any accident that the century following the deaths of Machaut and Petrarch saw the invention of the printing press? A major technological innovation cannot be attributed to any one cultural trend; a complex of social, economic, and cultural factors lies behind it. Yet it cannot be mere coincidence that the printing press arrived at a moment when the literary world was so perfectly ready for it (337).

Del canto a la escritura, de la escritura al canto

La invención de la tipografía de caracteres móviles llega a ese mundo literario que la anticipaba y supone el nacimiento de la “industria cultural”. El tránsito no es ya solo de la oralidad a la

escritura, sino de la inaccesibilidad de esta última a su forma más asequible: la multiplicación de ejemplares a bajo costo. En esa dirección, Antonio Rodríguez Moñino recuerda que, por unas monedas, “la masa puede adquirir relatos históricos, libros doctrinales o lo que hasta entonces había sido materia propia de juglares y músicos ambulantes: la poesía” (31). Antes de la llegada de la imprenta de tipos móviles, la confección artesanal de imágenes por el miniaturista medieval —imágenes remitentes a un código de convenciones y dirigidas a un destinatario único—, había dado paso a la posible impresión xilográfica de páginas de una biblia reproducibles en varios ejemplares. La invención posterior de los caracteres móviles de Gutenberg da, propiamente, con el nacimiento del libro, un objeto de serie que, a juicio de Umberto Eco, debe uniformar el propio lenguaje a las posibilidades receptoras de un público alfabetizado que es más vasto que el del manuscrito; y no sólo esto, sino que el libro produce lectores que, a su vez, van a condicionarlo (17). De modo que la modernidad construye un artefacto de transmisión cultural (Romano 55) y con él favorece la aparición del “universo de las comunicaciones de masa [que] —reconozcámoslo o no— es nuestro universo” (Eco 16). Sus condiciones objetivas son aquellas aportadas por la existencia de nuevas formas de comunicación visual y auditiva, de la radio, de los periódicos, de la televisión, de la música grabada y reproducible. En el contexto de este, “nuestro universo”, Eco distingue y bosqueja dos voces, cuya apología o rechazo de las comunicaciones de masa contribuyen a una comprensión más cabal del fenómeno, aunque presenten, frente a él, sus respectivos errores. El error de “los apologistas” consiste en creer —según una bondad tomada del mercado libre— que la multiplicación de los productos industriales es “de por sí buena”, y no que debe ser sometida a crítica y a nuevas orientaciones. El error de los “apocalípticos-aristocráticos” estriba en pensar que la cultura de masas es “radicalmente mala” porque es un

hecho industrial, y que es posible proporcionar cultura que se separe del condicionamiento industrial. Dada la condición “ineliminable” del conjunto de los medios de masa, la pregunta que habría que hacerse es: “¿qué acción cultural es posible para hacer que estos medios de masa puedan ser vehículo de valores culturales?” (Eco 58-59). Eco apuesta por el reconocimiento de una “paridad en dignidad” de los diversos niveles, y por una acción cultural a tono con la aceptación de ese presupuesto. Advierte que esa visión más equilibrada conlleva una “lucha” de una “cultura de provocación” o de “contestación” contra una “cultura de entretenimiento”. Uno de los emblemas de esta nueva forma de intervención cultural, urdida como “cultura de contestación” frente a una “cultura de entretenimiento”, es el movimiento pro renovación de la música ligera en Italia, que ha influido más de lo que generalmente se cree en las costumbres musicales (Eco 317-18). Eco rinde tributo a cuatro de los iniciadores del movimiento *Cantacronache*, de quienes destaca la atención a los problemas de la música popular, así como el haber sido admiradores “de una tradición de la canción que en otros países ha proporcionado valiosas pruebas (ofreciendo textos de nivel poético, melodías de indudable dignidad y originalidad)” (317-18). A casi una década de distancia del movimiento, subraya que es posible encontrar en Italia un grupo activo de autores, “músicos y cantantes que *componen las canciones de forma distinta a los demás* [...] en que las letras cuentan y *se hacen escuchar*” (318, énfasis mío).

La “canción diversa” o “nueva canción” mantiene, pues, una polémica contra la “melodía gastronómica”. Busca modos nuevos, elabora continuos discursivos para resaltar nuevamente el contenido, e intenta atenazar la atención del auditorio valiéndose de la “presencia invasora” de conceptos y llamadas inusuales. ¿Cuál ha sido el resultado? “El resultado ha sido una canción que la gente *se reúne para escuchar*. Corrientemente la canción de consumo se utiliza haciendo otra cosa, como fondo;

la canción “distinta” exige respeto e interés” (Eco 320, énfasis mío). Pero una canción que exige respeto e interés significa además una opción “cultura” (aunque sea a nivel de una cultura de masas). Representa, según el escritor, “un punto máximo al que la lectura de masas puede aspirar; el primer escalón hacia una educación ulterior del gusto y de la inteligencia, a través de la cual llegar a experiencias más complejas. Un paso fundamental, pero que no representa la respuesta a todos los problemas del consumo musical de masas” (Eco 320).

Paso fundamental, ¿pero paso hacia dónde? La “nueva canción” parece alcanzar ese “punto máximo” en la medida en que recrea formas poéticas de la oralidad. Melodías, textos de nivel poético, músicos, cantantes, y letras “que se hacen escuchar” apelan a las prácticas líricas antes reseñadas, aquéllas de al menos dos momentos representativos de la poesía y el canto en la antigüedad. Al examinar uno de ellos —el de la literatura trovadoresca provenzal— Sylvia Huot trazaba el tránsito de la interpretación lírica a la composición lírica; de la idea del intérprete o cantor hasta la del escritor y compilador de poesía vernácula. ¿Será necesario ahora el croquis de ese camino a la inversa? ¿Irá el “paso fundamental” de la “nueva canción” de la composición lírica a la interpretación lírica, del libro al canto? ¿Constituye, la canción de autor, una vuelta al pasado o una “reencarnación” posible de la antigua lírica griega o trovadoresca?

Lírica: discontinuidad y trascendencia

Octavio Paz confía en que cada vez más el poema tenderá a ser una partitura. La poesía —sentencia— volverá a ser palabra dicha (*El arco y la lira* 110). Más tarde, reconoce la reaparición de la palabra dicha en los nuevos medios de reproducción sonora, que permiten que la voz y el oído recobren su antiguo puesto, y que volvamos “a oír al mundo”. Volvemos a oírlo esta vez en un espacio que “se mueve, se incorpora y se vuelve

rítmico. Así, la reaparición de la palabra hablada no implica una vuelta al pasado: el espacio es otro, más vasto y, sobre todo, en dispersión” (338). Quizás iríamos demasiado lejos si pensáramos la “nueva canción” como aquel poema que ha llegado a convertirse en partitura, pero hay muchas razones para juzgarla como palabra dicha, que recrea la cualidad indisociable del nexo entre poesía y música, y las prácticas líricas de oralidad poético-musical. Palabra y melodía, a la altura del siglo XX —y del XXI— “se hacen escuchar” otra vez, recobrando la oralidad —en el aquí y el ahora de la cultura de masas— y llevándola a espacios más vastos de recepción. Al decir de Marcela Romano, la canción de autor supone un regreso a la oralidad de la práctica poética, alternativa diferenciada de la poesía escrita, de su imaginario y de su historia, de sus circuitos y de sus artefactos (60). El retorno a la oralidad no es necesariamente sinónimo de “vuelta al pasado”; desde su origen, la lírica establece su conjugación de palabra y música, y la “nueva canción”, haciendo lo propio en un contexto distinto, pasa a formar parte de su historia, dándole, a su modo, continuidad.

W.R. Johnson concibe la lírica como género inmutable y universal. A pesar de que su forma haya atravesado grandes cambios y variaciones a lo largo de la época moderna, su sustancia, apunta, ha permanecido. Para dar una mejor idea de esa sustancia, establece tres categorías, las cuales explican la evolución del género lírico a grandes rasgos y a través del uso de los pronombres. La primera, resumida en la fórmula “I-You”, fue con probabilidad el código más usual en la lírica griega, y consistía en dirigir la canción a otra persona (u otras personas).

What this typical lyric form points to is the conditions and the purposes of song: the presence of the singer before his audience; his recreation of universal emotions in a specific context, a compressed, stylized story [...];

and, finally, the sharing, the interchange of these emotions by singer and audience. The specific context, the fiction of I and You and their situation of discourse, concretizes the universal, makes it perceptible and makes it singable (Johnson 4).

Esta dialéctica compartida entre el “tú” y el “yo” permaneció en Roma incluso después del arraigamiento de la tradición lírica escrita. Se mantuvo como la forma típica de una poesía que recreaba emociones complejas en ficciones particulares, y que abrigaba lo que para Johnson resulta esencial en toda buena lírica: la aprehensión de “lo sublime”, hecho visible y audible mediante la retórica. Pero el arraigo de la escritura en la tradición literaria, junto a la desaparición eventual de la “audiencia real”, contribuyó a intensificar un estado de ansiedad en el poeta lírico; una frustración que la página impresa, lejos de mitigar, puede incluso intensificar (Johnson 16-17). Estos cambios dieron paso a las dos restantes categorías, una de las cuales es la del poema “meditativo”, dominante a lo largo de la lírica moderna e ilustrado en la obra poética de Stéphane Mallarmé. En esta se advierte la pérdida del “tú” frente a la permanencia de un “yo” solitario, cuya posterior desaparición funda la tercera categoría. La disolución del “tú” y del “yo” propende entonces al vacío y, en poéticas como la de Sylvia Plath, a la “muerte” de la lírica. Johnson subraya que entre los poetas hubo reiterados intentos por restituir la forma pronominal del “yo” lírico. Este gesto, avistado en la obra de William B. Yeats, radicaba en crearse una presencia vital, íntima, con la cual el poeta lograrse sostener la “ficción del performance”, garantizando la presencia del cantante y de su audiencia. Pero la restitución no fue posible sino hasta un renacimiento de la dinámica del “I-You” y de la vitalidad lírica. Ejemplo de este renacimiento es la poesía tardía de William Carlos Williams, en la que es reconocible un “yo” cantándole a un “tú”: “yes, singing, even though the triadic

foot, an improvement over the earlier monotone, is feeble as far as music goes” (Johnson 22).

En la “nueva canción” hay, más allá de la articulación ficcional del “yo” y el “tú” líricos, un “yo” concreto, generalmente acompañado de su instrumento, que le canta a un “tú”: la audiencia “real”, reaparecida. ¿Significa esto, también, un renacimiento de la forma lírica clásica? Los elementos en juego, al menos, están presentes: la presencia del cantor ante su audiencia, el intercambio de emociones entre ambos, y la concretización de lo universal, hecha perceptible y cantable a través de la “ficción del yo y el tú” y de su discurso. En la canción de autor, el “yo-cantor” presenta una corporalidad completa e irrepetible que desplaza al “autor ideal” de la escritura; en el lado del “tú-audiencia”, se promueve una variación similar: la recepción es siempre en presencia, con capacidad de respuesta y de reconducción inmediata (Romano 65). Ello ocurre, por supuesto, en el espacio del recital o espectáculo, pues en el otro espacio, el de la grabación sonora, se da una condición semejante a la del libro. La grabación, como la escritura, permite recobrar el renglón de la voz, la cadena sonora que, de otro modo, se hubiera perdido para siempre (Romano 66). El sujeto que de ella emerge es, frente al de la escritura (“palabra sin cuerpo”), y al del espectáculo (“identidad irrepetible”), un “sujeto mixto”:

Voz que simultáneamente se acerca y se distancia, se exhibe y se oculta, nos inquieta en las grietas de su perturbadora hibridez. Sus dominios borrosos remiten [...] a la oralidad en tanto práctica verbal premoderna y a la escritura como modalidad comunicativa casi excluyente de la modernidad. Sin embargo, su factura, mediada por la tecnología, es tributaria de la metáfora posmoderna de la “aldea global” [...], es un simulacro, un sucedáneo eficaz pero mentiroso de un sujeto en realidad ausente que se finge presente (Romano 66-67).

Cobre presencia en el recital o la simule en la grabación sonora, el “yo” del cantor apela a un “tú” a través del canto, restituye la ficción de la dialéctica clásica y logra que esta requiera vitalidad en el marco de la “nueva canción”. Da, así, continuidad histórica a un género que, en términos formales, se distingue por su discontinuidad. Northrop Frye vincula este sentido de discontinuidad del género lírico —es decir, su distanciamiento de la experiencia ordinaria— a su asociación con la música. Los sonidos de la lírica son musicales, y en ese sentido, diferentes a los sonidos comunes; sus palabras, tomadas del lenguaje común, resuenan contra “otras” palabras, alejándose del tipo de lenguaje de uso corriente. La lírica, entonces, se distancia del espacio y del tiempo habitual, así como del lenguaje ordinario, mientras sus formas estrictas siguen una tendencia de traslado: “del sentido al sonido”, de “la razón a la rima”, de la “sintaxis al eco”, a la asonancia e incluso a sílabas sin sentido. La “nueva canción”, como continuo histórico del género lírico, sale de la experiencia habitual y se incorpora a su discontinuidad. En ella, como en los dos momentos estudiados de la lírica antigua, la palabra ordinaria es cantada, y es a través del canto que se transforma en palabra poética. Sus sonidos musicales —aquéllos que le son intrínsecos— confluyen con los de la música añadida, que la alejan aún más de la experiencia ordinaria. En este punto, se bifurca de la tradición lírica, en particular de la escrita. Pertenece al género lírico, pero también sale de él, comparte sus límites borrosos y sigue siendo otra cosa.

Continuidad y límites entre la poesía y la canción

En “El origen de los géneros”, Tzvetan Todorov se ocupa del tema anunciado en el título, aunque advierte que ello puede parecer, en nuestros días, un pasatiempo ocioso y anacrónico. Según afirma, todos saben que los géneros —baladas, odas

y sonetos, tragedias y comedias— existían en tiempos de los clásicos, pero, ¿hoy? Para Todorov, sería incluso un signo de modernidad auténtica el que un escritor no se someta ya a la separación en géneros: idea a cuyas transformaciones es posible asistir desde el siglo XIX, y que ha tenido entre sus portavoces a Maurice Blanchot (31-32). Todorov asegura que, con más rotundidad que nadie, Blanchot dijo lo que otros no osaban pensar o no sabían formular: que no existe hoy intermediario alguno entre la obra singular y concreta, y la literatura entera, género último (31-32). No existe, explica, porque la evolución de la literatura moderna consiste, justamente, en hacer de cada obra una interrogación sobre el propio ser de la literatura (31-32). Ahora bien, Todorov se distancia de los argumentos de Blanchot en un punto central, pues donde Blanchot demuestra la desaparición de los géneros, Todorov vislumbra la aparición de categorías cuya semejanza con las distinciones genéricas resulta difícil negar. De modo que, para él, no son «los» géneros los que han desaparecido, sino “los géneros-del-pasado”, que han sido reemplazados por otros. La canción de autor, vista desde este prisma, se abre a una perspectiva de fuga en la medida en que funge, a la vez, como parte y reemplazo del género-lírico-del-pasado.

En unas circunstancias en que resulta problemático definir la propia literatura, la “canción diversa” emerge de los posibles cruces surgidos del diálogo entre el sistema literario y otros discursos del arte y la cultura, por lo que no es extraño que plantee sus propias borraduras genéricas. Signos de estas borraduras son las distinciones, semejantes a las medievales, entre *poetas* y *cantautores* (o *trovadores*), donde los primeros son aquellos cuyas obras escritas no llevan el acompañante musical, mientras los segundos son quienes componen su obra poética y musical para luego divulgarla, en los actuales medios de reproducción sonora, mediante el canto. Una definición que arroja luz sobre esta distinción actual es la que de sí mismos, como *poetas*,

ofrecen Víctor Casaus y Luis Rogelio Nogueras: “esos pobres ‘trovadores’ que, alguna vez —por allá por la Edad Media—, perdimos la guitarra y ahora sólo tenemos la palabra” (14). De acuerdo con esta metáfora, la poesía lírica tradicional, heredera escrita de la antigua lírica cantada, se caracteriza por la carencia del instrumento musical, esto es, por la ausencia del primigenio acompañante de la música. La obra de los trovadores se distingue, entonces, por la conservación de ese acompañante, y por consiguiente, de los elementos originales del género lírico: la palabra y la melodía. Con todo, Octavio Paz plantea que la cualidad indisociable del nexo entre música y poema tuvo su última práctica en Provenza. Aquella, según él, fue la última ocasión en que la poesía occidental pudo ser música sin dejar de ser palabra. Desde entonces, cada vez que se ha intentado reunirlos, “la poesía se pierde como palabra, disuelta en el sonido” (Paz, *El arco y la lira* 336). Esta idea, que no es exclusiva del escritor, encuentra oposición en teorías como las de Nicolas Ruwet y Jenaro Talens. En “Fonction de la parole dans la musique vocale” (1961), Ruwet examina el papel del texto en la música vocal, asunto que, por regla general, ha sido resuelto mediante esta reducción de lo literario a lo musical”.² Desde esta perspectiva, y según la interpretación de Talens, si el sentido de las palabras en la música vocal no es el que tienen antes de ponerles melodía, sino el que les da la frase musical, nada se pierde si escuchamos una canción en una lengua que no conocemos; en cualquier caso, la propia existencia de la música vocal ha de implicar una necesidad cultural de articular los dos sistemas como forma específica de expresión (Talens 97). Ruwet atiende una serie de temas relacionados con la fo-

² Remite estas palabras a las expresiones de Boris de Schloezer sobre la obra de Bach (*Introduction à J.S. Bach*), así como a las de Suzanne K. Langer (*Feeling and Form*), quien afirma que la música absorbe el sentido de las palabras.

nología —a saber: la distinción entre lo fonético y lo fonológico; entre las diferentes funciones del lenguaje, algunas de las cuales pueden encontrarse en el interior del lenguaje musical; equivalencias vs. procedimientos distintos, etc.— con el fin de comprender la posibilidad de coexistencia de los dos sistemas, sin que se dé compromiso ni asimilación de uno por otro. Esto lleva a Talens a concluir que si la relación entre lenguaje musical y lengua natural puede existir, otro tanto ha de ocurrir entre lenguaje musical y lenguaje artístico verbal, construido, en tanto secundario, sobre el modelo de la lengua natural. Esto lo lleva a afirmar, a su vez, que si bien existen equivalencias en cuanto a funciones a utilizar entre ambos sistemas, los procedimientos empleados para efectuarlas en la práctica son distintos (sistemas de operaciones distintivas, por un lado; jerarquización de alturas, duraciones, por otro). Así, música y arte verbal pueden coexistir sin interferirse y sin que sea necesario que la música anule el arte verbal; la relación entre ambos es siempre pertinente. Ahora bien, para no caer en la asimilación ni en la homología de los dos tipos de lenguaje, cabe enfrentar su relación como una dialéctica (admitiendo que la música, como abstracción del texto verbal, es un todo y que lo mismo ocurre en el sentido inverso, pero que su resultado significativo no es la suma sino un todo específico y diferenciado), y como una relación variable, que puede ir desde la convergencia hasta la contradicción, pasando por todos los estados intermedios (Talens 99-100).

Para comprobar sus argumentos, Talens los ejemplifica a través del análisis semiótico de “Zangra”, una canción de Jacques Brel. Tras llevar a cabo un exhaustivo examen del texto, que incluye la distinción de cuatro elementos: melodía, ritmo, instrumentación y voz, siendo este último el que sirve de “gozne” para articular lo musical y lo verbal, el crítico ratifica su interpretación general acerca de la relación entre los lenguajes aducidos. Por tanto, descubre en “Zangra” lo que denomina

“la no supeditación de la música al texto verbal ni viceversa, su mutua implicación dialéctica” (Talens 101). ¿Qué hay, entonces, de la tesis sobre la absorción de la palabra por el sonido? Desde un enfoque innovador, Talens se adhiere a la línea de teóricos que la refuta. Hilvana una propuesta que, aunque no recupera el concepto de alianza entre los lenguajes, se encuentra muy cercana a esta idea, puesto que concluye que la música y el texto verbal no solo se complementan, sino que son *indisociables*. No hay musicalización de palabras ni disolución de estas últimas en un lenguaje musical omnímodo que anule el significado verbal mientras lo asume como mero sonido; la mutua implicación dialéctica de ambos lenguajes es la que produce significación (108).

La “nueva canción” —y su vertiente de “nueva trova”, en el caso de Cuba— recrea, en efecto, la cualidad indisociable del nexo entre música y poesía, aunque en el proceso de la “mutua implicación dialéctica” se distancie, también, del privilegio a la palabra sobre la música, señalado por Johnson como característico de la interpretación lírico-musical griega. Una vez más, es parte del género-lírico-del-pasado, lo revitaliza, pero también lo desborda en sus borraduras genéricas. Ícono de esta revitalización y desbordamiento es, precisamente, la obra de Silvio Rodríguez. Las revistas culturales presentan sus canciones lo mismo en la sección de “letras” que en la de “cuerdas”. Ernesto Cardinal incluye dos de sus canciones —junto a otras dos de Noel Nicola— en su libro *Poesía cubana de la Revolución* (1976). Otros poetas, críticos e intelectuales multiplican este reconocimiento a su figura y a los límites borrosos de su “nueva canción”. Destaco, entre todos, el diagnóstico de Mario Benedetti:

Salvo en casos excepcionales, Silvio es autor de la letra y la música de sus canciones. Como en los ejemplos de Pablo Milanés, Chico Buarque, Viglietti, Serrat, Aute y no muchos más, esa doble autoría otorga a sus produc-

ciones una unidad esencial. Sean o no el resultado de un desarrollo paralelo, letra y música aparecen como gemelas (jimaguas, dirían en Cuba), copartícipes en el acto de parición. Fundamentalmente las letras de Silvio, sobre todo las que crea a partir de una duramente adquirida madurez, tienen un nivel textual tan afortunado que (algo no demasiado frecuente en los cantores populares) conservan su validez poética aun sin el básico soporte de la música. Alguna vez lo he sostenido, y su trayectoria posterior corrobora mi diagnóstico marginal y profano, que Silvio es un poeta que canta, y más aún: que es uno de los poetas más talentosos de su generación (Benedetti 7-8).

En las palabras de Benedetti gravitan algunos de los temas antes tratados, entre los que sobresalen, casi como resumen de las distinciones y los límites genéricos planteados por la “nueva canción”, la calificación de Rodríguez como “poeta que canta”, y la coparticipación de la letra y la música en sus canciones. Esta coparticipación, que convierte palabra y melodía en “jimaguas”, responde a la cualidad de nexos indisociable defendida por Jenaro Talens y examinada, ya en la obra de Rodríguez, por Néstor José León Ojeda. Este crítico, especializado en estudios musicales, lleva a cabo un análisis de conjunto que abarca la literatura y la música. En el ámbito de la estructura musical, observa un tipo característico de rítmica que influye de manera particular en la métrica, en los ejes rítmicos, en las anacrusis (que a veces no guardan paralelismo con las anacrusas musicales), en la distribución de los acentos internos y en la segmentación rítmica de los versos, entre otros (León Ojeda 7). Aquel “nivel textual tan afortunado” que Benedetti identifica en canciones que conservan su validez poética es perceptible, para León Ojeda, de manera semejante a la de cualquier otro autor específicamente literario, mediante una organización cuidada

de las cadencias y recurrencias fónicas, de los grupos acentuales iguales o proporcionales y de las significaciones sugestivas desde el terreno léxico (León Ojeda 12-13). Claro que, al tratarse de un “autor literario-musical”, es inevitable contar con los componentes que se corresponden, pues son estos los que determinan la expresión, las cadencias musicales y los puentes de enlace entre las partes de la estructura melódica. Por esta razón, el crítico afirma que “junto al refuerzo armónico y melódico que se aplica a un poema o a cualquier parte del mismo, la estructura rítmica —desde el punto de vista literario— hace que éste se sienta próximo al lenguaje lírico” (León Ojeda 12-13). A ello contribuyen, de igual manera, los efectos de recurrencia regular —que son la base del ritmo literario— y los de concordancia sonora; asimismo, los sonidos aliterados y los vocablos que conforman la derivación. El acumulamiento de todo tipo de recurrencias es de una gran eficacia en la estructuración fónica del texto, y en su proyección melódica y armónica. Esto lleva al crítico a hacer hincapié en elementos que, al fin y al cabo, “marchan a la par en ambos lenguajes, en el musical y el literario” (León Ojeda 13, énfasis añadido).

La marcha “a la par”, propia de las “gemelas” en el acto de parición, recuerda la “mutua implicación dialéctica” de ambos lenguajes en la teoría de Talens. Esta semejanza entre unas y otras miradas se acentúa en la idea, presente en la crítica de León Ojeda, de que, incluso cuando Rodríguez suele componer la música antes que la letra, cada una de sus canciones posee forma y fondo “estrechamente relacionados”. León Ojeda percibe el cumplimiento de este requisito en la selección del tipo de verso y en la combinación estrófica, ajustada al tema tratado en las canciones del trovador. Recalca, además, que sus enunciados lingüísticos poseen una estructura estrófica singular, cuya musicalidad intrínseca guarda simetría con el diseño melódico y armónico de la composición musical. Quizá a ello se refiera Rodríguez cuando dice que “la canción es mejor cuanto más

equilibrio hay entre texto y música, pero esto no es tan fácil de conseguir” (Rodríguez citado por Casaus y Nogueras 220, énfasis añadido). A juicio de Guillermo Rodríguez Rivera, si algo ha conseguido el cúmulo de canciones del trovador es absorber, junto a casi todos los géneros de la música popular cubana —la canción, la habanera, el danzón, la guajira, el son, el bolero—, todos los temas que la poesía contemporánea podría permitirle a un poeta cubano; de manera que Silvio, quien escribe textos para ser leídos además de los textos para ser cantados, ha incorporado a la canción procedimientos que pertenecían al ámbito de la escritura, y que parecía que, dada su complejidad, no cabían en el de la oralidad (Rodríguez Rivera 25).

En 1962, año en que comenzó a trabajar como historietista y dibujante en la revista Mella, Rodríguez conoció a poetas y escritores —entre ellos el propio Rodríguez Rivera— cuya amistad e influencia sería decisiva en su posterior ejercicio de la poesía. Una vez incorporado al servicio militar, compuso canciones y escribió poemas que, al menos entre soldados, dejaba leer.³ Para el año 1967, su poemario *Horadado Cuaderno No. 1* ganó la primera mención en el concurso literario de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR). A pesar del reconocimiento, nunca lo publicó, y años más tarde se refirió a sus textos como poemillas que hicieron bien en quedarse en el hueco donde los dejó. Así, mientras otros cantautores —como Joaquín Sabina o Chico Buarque— han publicado, a la par que sus discos, libros de poesía, Rodríguez ha optado por publicar varios can-

³ Rodríguez cumplió tres años de servicio en las FAR. En esos años fue telegrafista y también trabajó para las revistas *Venceremos* (en la dirección política del Ejército de Occidente) y *Verde Olivo* (órgano de las FAR). En esta última escribió y realizó dibujo y música; allí fue donde, además, estuvo hasta completar su término de servicio militar. Por ese tiempo de “joven soldado” participó en *Festivales de Aficionados de las Fuerzas Armadas Revolucionarias* y compuso sus primeras canciones: “Saudade”, “La cascada”, “Atavismos”, “El viento eres tú” y “Es sed”.

cioneros, o bien se ha limitado a divulgar uno que otro de sus poemas en su recién inaugurado “blog”, Segunda cita. Uno de los que ha dado a conocer a través de este espacio cibernético es “de pronto la tatagua”, que empieza así:

De pronto llega la visitadora
 la tatagua, la tatagua
 la señora, la señora
 De pronto se disuelve en una sombra
 la tatagua, la tatagua
 y el pasado que te nombra (*Segunda cita* [blog]).

Al final del texto, Rodríguez explica la dedicatoria —hecha para un amigo cuya muerte coincidió, por aquellos días, con la motivación del poema—, diciendo que podría pensar que la tatagua que lo visitó unos días antes era el anuncio de su despedida, y por eso “desde hoy esta será su canción” (Rodríguez, *Segunda cita* [blog]). Llama la atención que “de pronto la tatagua” sea llamada canción, y no poema. Hasta el momento, el trovador no ha divulgado una versión cantada de estos versos, por lo que, puestos en el espacio del “blog” —donde ninguna entrada suya se escucha, sino que se lee— cobran sentido como escritura, como textos poéticos para ser leídos. Este ejemplo aporta a la ambigüedad de la figura y la obra de Rodríguez, proyectada siempre hacia la oscilación *entre géneros*. Ciertamente, hay en él resistencia a dejar leer sus poemas, y más aún a publicarlos, lo que parece responder a un intento de no ser clasificado como poeta, sino como “poeta *que canta*”, como trovador. Tal vez a ello se deba el impulso hacia la distorsión genérica de la canción, que puede leerse como poema, mientras el poema puede ser nombrado canción.⁴ Uno y otro entran y salen del género

⁴ Vale anotar que muchos poetas suelen designar sus poemas como canciones y trabajarlos como tales, y esto responde a diversos factores, entre ellos la musicalidad intrínseca a la poesía, y la dilatada historia del género poético denominado *canción*.

lírigo tradicional, marchan *a la par* y de modo indisociable, alejando y acercando al trovador respecto al lugar del poeta y permitiéndole articular un tropo presente en sus canciones: el *deseo* de serlo.⁵

⁵ En la disertación, el apartado que sigue a esta parte –que aquí queda, por razones de espacio, como conclusión– se ocupa de estudiar los modos en que Rodríguez recrea elementos de la poesía lírica occidental y articula el tropo del *deseo* de ser poeta a través de varios ejemplos de sus canciones.

OBRAS CITADAS

- Benedetti, Mario. "Prólogo". En Joseba Sanz: *Silvio. Memoria trovada de una revolución*. Navarra: Txalaparta, 1994. 7-9.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Editorial Lumen, 1968.
- Gurevich, Aron. *Medieval Popular Culture: Problems of Belief and Perception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Huot, Sylvia. *From song to book. The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*. Ithaca: Cornell University Press, 1987.
- Johnson, W.R. *The Idea of Lyric. Lyric Modes in Ancient and Modern Poetry*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- Le Goff, Jacques. *Intellectuals in the Middle Ages*. Cambridge: Blackwell Publishers, 1993.
- León Ojeda, Néstor José. *Silvio Rodríguez. Semblanza Biográfica. Análisis literario y musical de sus obras más populares*. Badajoz: Editorial @becedario, 2005.
- Paterson, Linda M. *The World of the Troubadours. Medieval Occitan Society, c.1100 – c.1300*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. Madrid: Club Internacional del Libro, 1998.
- Riquer, Martín de. *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Vol. I. Barcelona: Editorial Planeta, 1975.
- Rodríguez, Silvio. "De pronto la tatagua". *Segunda cita* [blog]. Web. 9 septiembre 2011. <http://segundacita.blogspot.com/2011/09/de-pronto-la-tatagua.html>

- Rodríguez Adrados, Francisco. *Orígenes de la lírica griega*. Madrid: Revista de Occidente, 1976.
- Rodríguez-Moñino, Antonio. *Poesía y cancioneros (siglo XVI)*. Madrid: [Editorial desconocida], 1968.
- Rodríguez Rivera, Guillermo. "Silvio". En Silvio Rodríguez, *Té doy una canción*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, S.A., 2006.
- Romano, Marcela. "A voz en cuello. La canción 'de autor' en el cruce de escritura y oralidad". En Laura Scarano, *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Buenos Aires: Biblos, 1994.
- Talens, Jenaro, et al. *Elementos para una semiótica del texto artístico (Poesía, narrativa, teatro, cine)*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1980.
- Todorov, Tzvetan, et al. *Teoría de los géneros*. Comp. Miguel A. Garrido Gallardo. Madrid: Arco /Libros, S.A., 1988.

Premio Ricardo Alegría 2016



LETICIA FRANQUI ROSARIO

PARA MIRAR A *LA GUARACHA DEL
MACHO CAMACHO* DE LUIS RAFAEL
SÁNCHEZ DESDE *LA CELOSÍA*
DE ALAIN ROBBE-GRILLET

*L*a *guaracha del Macho Camacho* (1976) del escritor puertorriqueño Luis Rafael Sánchez (1936) es un texto enmarañado de citas, alusiones y referencias explícitas o veladas a novelistas, poetas, músicos, canciones populares, hechos históricos y a las grandes obras de la literatura nacional y universal. La escritura de provocadora referencialidad paródica, sin duda, erige en estilo la poética de la intertextualidad. La narración de los “recuerdos” y del “fluir de conciencia” de los personajes de dos familias opuestas socialmente —pero atadas por la relación extramarital del personaje del Senador con la China— está atravesada por una diversidad de jergas y de textos (de la tradición popular, literaria y lírica también de la publicidad, la radio y el cine) que se vislumbra como una red de asteriscos plurales. Numerosos críticos, entre los cuales se destacan Mercedes López-Baralt, Arcadio Díaz Quiñones, Efraín Barradas, Lorraine Ben-Ur, Julio Ortega, Ramón Luis Acevedo, Juan Gelpí, Luis Felipe Díaz, Rita De Maeseneer y Luce López-Baralt, han puesto de relieve los

textos que en palabras de Priscilla Rosario Medina “demanda y desmanda” (69) *La guaracha del Macho Camacho*.¹ Ello nos convida a acercarnos a la novela como un tejido en “cháchara” poética constante con numerosos discursos. Afortunadamente, y a pesar de los numerosos estudios sobre la obra de nuestro autor, buena parte de la riqueza intertextual de *La guaracha* permanece inexplorada. Los lectores aún encuentran en ella una insospechada reescritura o una modificación paródica de un texto precedente y se asombran cuando descubren en esta novela caribeñísima, las numerosas referencias directas o sutiles a los grandes escritores del siglo XIX y del siglo XX, entre ellos, los franceses Balzac, Stendhal, Flaubert, Proust, Sartre, Beauvoir, Sagan, Gary, Sarraute y Robbe-Grillet.

Nuestra investigación² ha querido dilucidar la relación que la novela puertorriqueña, catalogada casi desde su publicación como la *nueva novela caribeña*³ sostiene con el *nouveau roman* francés, en particular con su representante por antonomasia, Alain Robbe-Grillet y su novela paradigmática, *La celosía* (1957).⁴ La tesis, a primera vista sorprendente, se ha justificado a partir del análisis del fragmento que sigue, en el cual el narrador de Sánchez hace una alusión directa a los representantes más célebres de esa corriente literaria, conocida también como “objetivismo”, “escuela de *minuit*”, “escuela de la mirada” y “antinovela”:

OSEA QUE me quiero dar el tremendo arrebató de ser el primer tineger del país que quema la gasolina en un

¹ Nos referiremos a la novela en este estudio como *La guaracha*.

² *Una mirada a La guaracha del Macho Camacho de Luis Rafael Sánchez desde La celosía de Alain Robbe-Grillet* es el título de la tesis publicada bajo el mismo título en el 2016 por el Centro de Estudios Iberoamericanos de la Universidad de Puerto Rico en Arecibo. Este artículo traza sus líneas generales.

³ Es Lorraine Ben-Ur quien utiliza el término por vez primera en 1978.

⁴ *La Jalousie*. Éditions du Minuit (1957) Hemos utilizado en el cuerpo de este trabajo la versión española: *La celosía*.

Ferrari. O sea que un Ferrari es una aeronave bien fabu que, que, que, que. Transcripción del autor del enjare-tado mental del pobre Benny: muera el objetivismo de Robbe-Grillet y la Sarraute. (161)

La crítica al “objetivismo” (“muera el objetivismo”) parece prevenir a los lectores de la distancia y animosidad que establece la novela frente a las obras de Alain Robbe-Grillet y de Nathalie Sarraute, iniciadores junto a Samuel Beckett, Claude Simon, Michel Butor y Roger Pinget, entre otros, de una serie de innovaciones romanescas que la historia de la literatura llama comúnmente *nouveau roman*. Esa “revelación” del narrador a primera vista puede interpretarse como un “descarte”, sin embargo, no deja de sembrar suspicacias en lectores iniciados en el discurso irónico de Sánchez. Por el tono inmodesto y desdénso, late en ella una extraña provocación, un juego con el lector, pues, en la medida en la cual evidencia su lectura de los “nuevos novelistas” franceses y su apatía por esas nuevas formas, el narrador nos señala un intertexto sin darnos los medios para dilucidar los efectos intertextuales. El jactancioso “desafío” del narrador, muchas veces perdido en los hilos referenciales que enhebran la escritura y preconiza la crítica, fue el origen de nuestra lectura cruzada entre *La guaracha* y *La celosía*.

Luce López-Baralt ha sido quizás uno de los pocos críticos que han observado en esa alusión a los autores franceses, una “fuente literaria” (131) para Sánchez. La naturaleza de esa relación no es templada. En los dramáticos contrastes estilísticos y en la subversión de la “ficción” realista, Luis Rafael Sánchez mantiene con el *nouveau roman* un “tour de force” o un “pulso” estético. En entrevista para el diario español *El País*, tan reciente como en enero de 2015, el escritor afirmaba burlón: “la *nouveau roman* fue algo que te metías como un purgante”. La supervivencia de ese antagonismo, eco de aquel que exhibe el narrador de *La guaracha*, se tiende como reiterada trampa e

invitación para los críticos. Una vez extendemos el comentario textual al discurso del autor, constatamos que la palabra “purgante” remite a lo “catártico”, a lo liberador y necesariamente nos recuerda que el *nouveau roman* fue un movimiento para algunos, como J. Bloch-Michel, “revolucionario” y “escatológico”. El término de nuestro escritor contrasta solo en su valoración y en su origen coloquial con el de “fuentes literarias” que utiliza Luce López-Baralt para referirse a “Robbe-Grillet” y a “la Sarraute”, a quienes afirma, Sánchez “tira a relajo”. La imagen de López-Baralt —son estos como el “agua” de la “fuente”— nos remite a palabras como *influjo* y *reflector* pues apunta a un autor que absorbe, mira y se mira en la escritura de esos “otros”. Curiosamente, en términos terapéuticos, el “purgante” busca desanudar una suerte de “tapón intestinal”⁵ o aliviar dolencias o síntomas del cuerpo, como la fiebre. Puede ser líquido, pero si es sólido, por el “calor” corporal se deshace e igualmente las venas lo absorben. “Purgante”, entonces, es desde la poética que mantiene Sánchez como bandera literaria, individual y colectiva, el “doble” *soez* y travestido del término culto “fuente”. Robbe-Grillet y Sarraute, propusimos, son sus modelos y sus repelentes, la escritura está habitada por sus antagonistas.

El nombre de Robbe-Grillet reviene igualmente a su pluma acompañado de la reflexión elogiosa que le inspira el personaje principal de la obra *Le Voyeur* de 1955.⁶ Sánchez lo evoca junto a uno de sus maestros, quien se embarcaría en su momento en las aventuras escriturales de la nueva novela francesa, Ju-

⁵ De Maeseneer explora “la dialéctica del tapón” como “estreñimiento, congestión y silencio ante el exceso.”(111).

⁶ “La ocupación del libro le impone al lector una laboriosa responsabilidad. O bien admira la hechura del edificio o bien lo rehace. O se convierte en un obsesionado mirón furtivo, como llama Robbe-Grillet al personaje de su novela homónima, una variante en clave de ficción de la orteguiana mirada que se escurre por el ojo de la cerradura.” (*No llores* 104).

lio Cortázar. Esas posturas encontradas del escritor puertorriqueño con relación al *nouveau roman* han sido detonantes de nuestra hipótesis primera: nuestro autor construye su primera novela adoptando y transformando las técnicas narrativas del llamado “anti-roman” francés, sin necesariamente adscribirse a sus postulados teóricos más radicales. Su revuelta, como la de los nuevos novelistas franceses, es “escritural”, pues, Sánchez, como diría José Luis González, “denuncia” a través de la escritura y no dentro de ella”. Esa paradoja nos ha permitido vislumbrar la obra de Luis Rafael Sánchez como un careo teórico y una prolongación innovadora de las formas de la literatura occidental más radicales de su tiempo.

El *nouveau roman* es nuevo porque teoriza su ruptura total con la novela realista-burguesa revelando sus mecanismos y su ideología.⁷ Al hacerlo sostiene y se alimenta de las teorías estructuralistas y posestructuralistas que marcan la segunda mitad del siglo pasado. La elección de la forma conlleva para los escritores del *nouveau roman* una “revolución textual” y un proyecto ideológico. De allí que en Sánchez “la digestión” de los procedimientos de Alain Robbe-Grillet, no implique una trasplatación de una literatura, de un universo cultural en otro, sino el cuestionamiento de una sociedad, de una historia colectiva y del género romanescos a partir de esas nuevas herramientas teóricas y estéticas. El uso de las innovaciones novelescas de Robbe-Grillet⁸ ha permitido a Sánchez desvelar

⁷ Ha sostenido Robbe-Grillet que lo “real comienza donde el sentido vacila” y se caracteriza por “la ausencia total de certidumbres precisas, de plausibilidad, de cronología causal, de organización lógica de los predicados, en una palabra de “realismo” (*Le Miroir qui revient* 207-212).

⁸ Entre sus aportaciones apunta Ricardou se encuentran las “retomas” o los “espejos narrativos” (12). Para el crítico las variaciones sobre un tema señalan el artificio, subrayan la teatralidad de los gestos, de las frases y junto a la descripción otorgan una dimensión lúdica a ciertos fragmentos. Sustituyen estos en Robbe-Grillet los hechos de “la historia tradicional”.

el papel productor de la escritura, su valor creador y su capacidad subversiva a través de la deconstrucción del personaje y del tiempo narrativo, de la degradación de la “historia” y de la descripción “objetivista”.⁹ Ambos relatos —centrados en el clásico “trío” amoroso— dinamitan poéticamente las reanudaciones y variaciones continuas de los mismos temas y de las mismas descripciones que, a su vez, organizan estructuras “enroscadas”. Los elementos de la novela francesa no son simple calco: en *La guaracha del Macho Camacho* pasan por la inversión, la deformación y la hipérbole. Abordemos entonces y de manera sucinta ese paradójico canibalismo literario desde el plano narrativo, temporal, formal y estructural.

Pese a sus diferencias, las instancias narrativas de las obras no se dejan aprehender con certeza. Su voyerismo y su escucha relacionan las novelas y contribuyen a la confusión de los lectores. Los lectores son fisgones “iniciados” (prevenidos) en el

⁹ En el antecedente de la novela, titulado “La guaracha del Macho Camacho y otros sonos calenturrientos” (1969) constatamos que no hay alusiones intertextuales obvias o procedimientos metaliterarios evidentes. La descripción de los personajes no rompe dramáticamente con la tradición neorealista, la figura del narrador no es problemática, el trabajo sobre el tiempo y la narración no ocupa un primer plano y los juegos de espejos son casi inexistentes. El cuento, desprovisto de las técnicas que caracterizan al *nouveau roman*, nos permite concluir que es más tarde que el novelista incorpora a su escritura mecanismos y discursos teóricos de la vanguardia francesa de esos tiempos. La composición de la versión final de *La guaracha del Macho Camacho*, en efecto coincide con el periodo en el cual Sánchez se lanza a la lectura de los objetivistas —nuevos novelistas— y de sus grandes teóricos, los estructuralistas y posestructuralistas franceses. El indicio más concreto de esa admiración por la nueva crítica se encuentra en su tesis doctoral, consagrada a la obra del puertorriqueño Emilio Belaval, escritor de la vanguardia de los años treinta. En su tesis, defendida en 1975 en la Universidad Complutense de Madrid, el novelista y profesor de literatura de la Universidad de Puerto Rico se sirve de las obras de Roland Barthes y de Gerard Genette en las que Robbe-Grillet ocupa un lugar prominente.

texto de Sánchez, mientras que solo son *voyeurs* “enajenados” en Robbe-Grillet, ya que ignoran que el punto de vista es el de un “mirón”. Ese voyerismo es central en Robbe-Grillet y caracteriza al *nouveau roman*, conocido también como *l'école du regard* (la escuela de la mirada). Ambos narradores, entonces, no dejan de ser “mirones”: el del francés, un potencial personaje “fisgón” travestido de voz narrativa objetiva; y el de Sánchez, un “fisgón” travestido de “personaje”.

Aunque estén aparentemente ausentes y no se nombren jamás en los textos, las instancias narrativas están de hecho hiperpresentes. Si la novela de Robbe-Grillet es la transcripción de la mirada del narrador —suerte de cámara cinematográfica— en *La guaracha* el narrador transcribe e interpreta los pensamientos de los personajes y descodifica el mundo romanesco. Somos, entonces, rehenes de una visión parcial e incompleta de los espacios de la ficción. Parcial debido a que solo podemos fundamentar un juicio a partir del punto de vista del narrador. Incompleta porque el primero es virtualmente prisionero de unos celos patológicos y el segundo reivindica una subjetividad total. El uno y el otro lanzan miradas turbadas sobre los objetos y los seres que los rodean y al hacerlo los travisten. Ello no impide los choques estilísticos: la voz de *La guaracha* es exuberante hasta la ebriedad, mientras la de Robbe-Grillet es sobria y de aparente neutralidad política. Ahora bien, la locuacidad y la subjetividad características de los entes de la ficción que exhibe el narrador de *La guaracha*, hiperboliza la teatralidad de la narración de Robbe-Grillet. Sánchez lleva a la página la distancia de la representación teatral, mas los significantes y las jergas lo unen a las historias de los personajes, a la ficción, al tiempo que noveliza. De esa vinculación nace también la faz política de la escritura que se revela en el discurso del narrador, suerte de *alter ego* de nuestro autor.

La oposición formal responde al hecho de que los narradores, insertados ambos en un sistema colonial, son antagonistas

ideológicos. En *La celosía* el narrador es un colono virtual en medio de la decadencia del “orden colonial”¹⁰, en *La guaracha* la voz narrativa denuncia el colonialismo a través de la parodia de la clase política que lo perpetúa y se identifica con el colonizado, enredado e inmovilizado por la crisis del Estado colonial. La verbosidad del narrador “colonizado” y “anticolonialista” se explica en función del mutismo del “personaje” narrador de Robbe-Grillet, colono y colonialista amenazado por el colapso impostergable del Imperio. El narrador de *La celosía*, intradieético y heterodieético, es inaudible e imperceptible porque escamotea su voz, sus contornos y su nombre “virtual” de la narración. Suprimida la explicación de las operaciones del “pensamiento” (del discurso) de ese narrador “personaje”, el relato no puede funcionar sino por medio de imágenes. Se expone, luego, como una descripción pura, una fábrica de escenas cuyo indicio de realidad es inasible. De allí el carácter “onírico” de la novela que Sánchez asimilará sirviéndose de un narrador “carnavalesco”. Luego, la impresión de estar, en la obra de Robbe-Grillet, frente a un cierto número de imágenes que, como en *La guaracha*, no parecen jalonar una historia.

Las novelas están constituidas por varios cuadros que la narración focaliza y retoma una y otra vez a lo largo de la lectura. El tiempo presente predomina en ambas y los narradores parecen retrasar los diálogos y los gestos de los personajes en la medida en la cual se desarrollan. Las narraciones sin embargo no reproducen el orden de la historia, porque los cuadros y las escenas no ensamblan un relato y se repiten sin cesar, sin eslabonar un tiempo cronológico. Mientras que en la obra de Robbe-Grillet el último capítulo comienza con la misma ora-

¹⁰ Seguimos la lectura de Bruce Morrissette en *Les romans de Robbe-Grillet*. En el prólogo Barthes señala su pertinencia mas aclara que no comparte la perspectiva psicológica neorrealista del estudioso norteamericano.

ción y reenfoca el espacio del primero, en la obra de Luis Rafael Sánchez la narración cíclica se detiene con la liberación de un movimiento lineal. Frena esta cuando Benny, el alienado hijo del célebre Senador, se escapa del tapón y aplasta con su Ferrari al “Nene” rezagado de la China-Madre, la amante pobre y anónima de su padre. Descripciones repetidas con variaciones casi imperceptibles revelan igualmente dos escrituras que no se inscriben en la linealidad de la novela realista, en ellas la intriga es la propia narración.

Las narraciones se detienen y se enroscan en torno a sí mismas porque el tiempo de la historia es el tiempo de la obsesión o del tapón. Los relatos son de tipo repetitivo, las frases idénticas o ligeramente modificadas regresan sin cesar a las narraciones en las descripciones y los monólogos interiores de los personajes de *La guaracha* y en el largo fluir de conciencia que virtualmente es *La celosía*. El tiempo presente (“Ahora”, “Si se vuelven ahora”) que abre ambas narraciones predomina en los relatos. Los textos se conforman de varios cuadros liados en el plano narrativo por redes significativas. El movimiento en espiral de la narración y de la estructura igualmente permite conjeturar que, en las obras, la narración se concibe al mismo tiempo que la historia. Robbe-Grillet y Sánchez rechazan la supremacía de ese pasado simple, acabado y artificialmente histórico de la novela burguesa que revelaba Roland Barthes. Los “Ahora la sombra”, “Ahora, A...”, “Ahora ella”, “Ella siempre”, “Una vez más”, “Ahora ella se vuelve”, “hoy” de *La celosía* como los “si se vuelven ahora”, “hoy a las cinco de la tarde”, “en esta tarde”, “hoy miércoles” de Sánchez que se retoman una y otra vez en las obras, subrayan ese artificio de presente.

En *La guaracha* el valor de las indicaciones temporales y espaciales no solamente es factual, porque reenvían al contexto real de la escritura de la novela, sino también simbólico. El mundo romanesco de Sánchez metaforiza la “enajenación” y el tiempo “ahistórico” de la sociedad de consumo en la colonia

y mima las aliteraciones, giros y deformaciones de la escritura. Ese diálogo metafórico con el contexto real parecería contrastar con el desdén hacia lo político e histórico en la obra de Robbe-Grillet. No obstante, en *La celosía*, la ausencia de un marco histórico, geográfico y cultural revela metafóricamente la imposibilidad del personaje virtual del colono de preservar el orden colonial y de asir el espacio de la colonia. En la obra de Robbe-Grillet la decadencia del sistema colonial amenaza al narrador de la misma forma que el coro enajenante de la guaracha amenaza al pueblo ya que perpetúa el tiempo cíclico de la colonia. Sánchez “alegoriza lo histórico-social en un espacio subalterno”, mientras que Robbe-Grillet nos sume en el “aburrimiento-muerte de la lectura”¹¹ de una sociedad de colonos impostores en una igualmente falsa sociedad colonial. El narrador francés lucha por una estética del orden que se pierde en el caos, mientras el puertorriqueño reivindica una del desorden que se conjura en la última página (en la cual se organiza la letra de “la guaracha”).

Las huellas de la ideología del narrador son discernibles en *La celosía* a partir de la elección de las figuras retóricas. El “conservadurismo” de la voz narrativa pasa por la lítotes, una figura que, como la hipérbole y el oxímoron, juega con “la separación del sentido” y cuya “elegancia proviene del hecho de que realiza una economía importante de medios. Permite al ironista hacer, entender más, diciendo menos” (Schoentjes 175). La forma y el contenido de ese discurso, ciertamente, se contestan en Sánchez a partir de la palabra anticolonialista de la instancia narrativa que pasa por la hipérbole. De hecho, a nivel de la anécdota, el canto y la música de los colonizados representan una transgresión del orden, percibida en Robbe-Grillet en tanto que peligro y en Sánchez como enajenación y subversión

¹¹ Citamos un comentario que hiciese nuestro director, Luis Felipe Díaz, en el marco de la lectura de nuestra tesis.

“soez”. Los procedimientos irónicos que se alimentan muchas veces de estas figuras retóricas —las caricaturas políticas del puertorriqueño y la economía política del francés— lejos de reducir las resonancias de los textos, desatan la función poética de sus estructuras y sus elementos constitutivos.

En las obras de los dos novelistas los entes romanescos no son ya discernibles del relato, son signos que entornan signos, formas que reenvían a las formas, que no provocan ya la ilusión de la realidad (en cuanto a su referencialidad). Asistimos en los dos novelistas al desvanecimiento del personaje tradicional: A..., la China, el Senador, Benny y el resto son, desde el principio de las obras, artificios de la escritura; su identidad es lingüística.¹² Los personajes no evolucionan en el curso de la narración; están reducidos a algunas frases. La focalización “desfamiliarizante” del cineasta le impide al(a) lector(a) experimentar empatía o simpatía por los “actantes”. Esa ironía, junto a aquella que Umberto Eco llama “juego metalingüístico o enunciación al cuadrado” (Schoentjes 325), sostiene la literariedad de los textos y tendrá consecuencias en la interpretación global de los relatos.

Las señas de la literariedad de las obras, es decir, las alusiones a la composición de las novelas, así como la metaficción —“A...” y “Franck” leen una novela sobre una pareja infiel y un marido celoso y *voyeur*—, los desdoblamientos, la creación de un tiempo en espiral y la minimización de la anécdota en beneficio de la escritura, ubican en escena la ironía de Arte. La narración de Robbe-Grillet que bajo un velo de “objetividad” traviste una “subjetividad absoluta” —aquella del celoso virtual— y que construye con el lenguaje de la geometría una red metafórica y un tiempo en espiral, es en esencia irónica. Más aún, el proyecto de Robbe-Grillet puede llevar las huellas de una ironía profunda, puesto que, destruyendo la estética “re-

¹² Robbe-Grillet evidencia esa intención en el nombre —conformado por una letra y puntos suspensivos— de su protagonista: A...

alista”, construye una antinovela virtualmente neorealista que podría dibujar el tiempo de la angustia de un celoso y figón colono. *La guaracha* devora esa poética a través de un narrador que organiza un tiempo espiralado y ralentizado para “observar” el mundo romanesco deformado y dar cuenta del tiempo igualmente ahistórico de la colonia antillana.¹³

Las máscaras de la ironía invitan a los lectores a encontrar la significación plural de las obras a partir de simetrías y de oposiciones que la narración construye. Los dos lectores deben regresar una y otra vez a dos narraciones “danzantes” con sentidos resbaladizos y enroscados.¹⁴ La danza de la descripción en Robbe-Grillet y en Sánchez acerca lo que no debería encontrarse, A... y Frank, la China Hereje y Graciela... también a la China y al Senador. En las novelas la descripción y los encuadres tienden, entonces, hilos secretos y destensan aparentes junturas.

Si a la China “el tiempo (...) se le enrolla en el alma como guirnalda de papel crepé” (106), a su antagonista social y amante, el Senador: “el pachó” “se le enreda en el alma como guirnalda de papel crepé” (181). La mulata pobre mira con desprecio y arrogancia al Senador adinerado y blanco, mientras este nos desvela irónicamente la narración, la sopesa desde la misma pose: “El Viejo me pasa los pesos, pero los pesos me los pasa quien yo quiera que me los pase. (...) A mí los elementos que quieren ponerme a vivir en puerta de calle me sobran”

¹³ Ello también responde a una obsesión por el país, desdoblada en la narración: El diálogo (con mi tribu accidental) se ha amparado en lo que un distinguido puertorriqueño hombre de letras, Arcadio Díaz Quiñones, llama *la continuidad de la mirada*. Esto es, la observación interminable, hasta los abismos de la obsesión, de mi país puertorriqueño. El país que me acompaña por doquier. El país cuya canción, dulce o amarga, quiero cantar, inevitablemente. (*No llores* 87)

¹⁴ La afirmación de Wayne C. Booth: la ironía es “una danza intelectual” (trad. Libre Shoentjes 140) en ese sentido, describe muy bien no solamente la relación del lector de Sánchez con la voz del narrador irónico, sino también las torceduras irónicas de la instancia narrativa de *La celosía*.

(110). “Suerte que ella (...) mi corteja (...) no se cree que me regala, me ofrece, me dona (...) un gusto que yo, el Senador Vicente Reinosa (...) no pueda conseguirme donde quiera, como quiera, cuando quiera y en función virtuosa de mis talentos genéticos multiplicados” (178). El ensamblaje de metáforas estructurales, de discursos y de descripciones similares entre antagonistas en el mundo romanesco y en la sociedad patriarcal y de clases, hace posible establecer múltiples correspondencias. Ello se alimenta también de la ironía verbal del narrador y de la China —quienes como el “colono”— se apropian de los discursos para parodiarlos, así, despliegan en escena los juegos sobre el ser y el parecer, propios de la ironía.¹⁵

Ya que la espiral representa una repetición alterada —una figura fundada en las dilataciones de un trazo circular multiplicado en torno a un centro— es también la metáfora de la ironía en las obras que nos ocupan.¹⁶ El motivo de la espiral, constatamos, empalma la narración francesa y se refleja en los campos de cultivo, en los movimientos del peine de A...,¹⁷ en

¹⁵ En ese sentido, las novelas reactualizan a través de la narración romanésca, la comedia en la que “los juegos entre el ser y el parecer, los travestismos y los reconocimientos (que) constituyen un componente importante de la intriga (y) son particularmente propicios para hacer nacer la ironía.” (trad.libre Schoentjes 32). Lo constatamos en el “discurso” de la China Hereje y del narrador sobre el Senador: “Y lo más tranquilo que se va en su carrazo después de soltarme las friquiterías de siempre (...) que no me importan un comino: (...) enseñanza que bebí en el código napoleónico, imagina tú, trigueña dulce de la patria mía, que por una casualidad o dictamen del Señor de Belcebú, me sorprenda en estos avatares licenciosos, siendo licenciado como soy, cualesquiera que me supone y quiere en el cumplimiento del deber oficial: dicho con aire platónico de deberista oficial, voz torva y conminación velada a recitar...” (*La guaracha* 108).

¹⁶ Partimos —siguiendo a Schoentjes - de la ironía como “voltereta intelectual” fundada en descontextualización y recontextualización poética de un signo.

¹⁷ “A lo largo de la cabellera suelta, el cepillo baja con un suave ruido en el que hay algo de jadeo y algo de crepitación. Apenas llega abajo, vuel-

la canción de los aborígenes y en la estructura del tiempo. Sánchez reescribe esa representación de la ironía que encontramos en *La celosía* en la rotación de los personajes, en el baile, en sus cuerpos curvilíneos y en la redondez de los objetos:

Vuelta y vuelta, para espantar el tiempo que esta tarde se le enrolla en el alma como guirnalda de papel crepé, ojea el apartamiento con ojos en los que pone fuego el desprecio, riza la sobaquera, procura un cigarrillo, endereza la caída de zarcillo baratón que aparenta coralina. (160)

El pasaje anterior desdobra en la descripción de una serie de objetos y de movimientos, los giros y desvíos circulares de la prosa, la narración en espiral. Casi todo en *La guaracha* es circular o giratorio. Así, las “dos vueltas” son ciertamente dos rotaciones (de baile) en el tiempo de “la espera”, que es también un tiempo como “una guirnalda”, es decir, un tiempo como un cordón espiralado que se enrolla. Los “ojos”, no olvidemos, son globos oculares, el verbo “rizar” es ensortijar u ondular, y el cigarrillo no es sino un tabaco “enrolado” en forma “cilíndrica”. Finalmente, el zarcillo, adorno del lóbulo de la oreja y, por lo general, circular, “parece” coralina. Todo es en esencia irónico y penetrable por la mirada poética como “las uvas plásticas en un *boul* de cristal” (271) o el sexo femenino que describe

ve rápida a subir hacia la cabeza, contra la cual da con toda la superficie de sus pelos, antes de resbalar de nuevo por encima de la masa negra: óvalo de color marfil, cuyo mango, bastante corto, desaparece casi por entero dentro de la mano que lo sostiene con firmeza. (...) El ruido, que varía progresivamente de un cabo al otro, no es entonces más que una serie escasa de chasquidos secos, los últimos de los cuales se producen cuando el cepillo, dejando los cabellos más largos, empieza ya a subir de nuevo por la rama ascendente del ciclo, describiendo en el aire una curva rápida que lo hace volver sobre el cuello, donde los cabellos se aplastan sobre la parte posterior de la cabeza dejando al descubierto la blancura de una raya en medio.” (*La Celosía* 37)

Doña Chon como “el importante tornillito de la pujadera que es un tornillito importante que la mujer trae desde que nace su parte de mujer” (299). Los de *La guaracha* son signos que se organizan como los motivos geométricos de Robbe-Grillet para construir esa mirada cinematográfica —irónica— que revela las intrigas potenciales.¹⁸

Estos espejos del tiempo y de la narración espiralados revienen constantemente en la descripción. La China Hereje a lo largo de la obra también desenrolará y enrollará sus pelos con “rolos”. El movimiento del personaje es igualmente una espiral pues “las caderas se dejan caer en *remolino* y la cintura las recoge en *remolino*”. La “cabeza”, igualmente, sigue esa figura pues “dibuja uno, dos, tres círculos” y las “nalgas” son “briosas como ofrendas *ovaladas* y tembluzcas” (271). La Madre tiene los “ojos desbocados” y la “boca ojival”. Luego, la boca —hueco emisor de la palabra— y los “ojos”—orquestadores de la lectura— se confunden en la descripción, se adjetivan el uno al otro y se encuentran en su circularidad, desdoblan igualmente la fisgonería de la narración y su oralidad-locuacidad. La narración se detiene dos veces en la masturbación de la China, insiste en su “anillo”, en “la mano anillada” que dirige el acto erótico también en la sortija falsa de la otra mano y pone en escena una descripción

¹⁸ “...el paisaje reflejado es más brillante, aunque más sombrío, queda deformado por las taras del vidrio, manchas verdes circulares o en forma de media luna del patio delante de los cobertizos (*La celosía* 33) “Solo a una distancia de menos de un metro aparecen en los intervalos contiguos, en franjas paralelas separadas por otras, más anchas, de madera gris, los elementos de un paisaje discontinuo: los balaustres de madera torneada, el sillón vacío, la mesa baja, encima de la cual un vaso lleno reposa al lado de la bandeja con las dos botellas, y finalmente la parte más alta de la cabellera negra, que precisamente en este momento se vuelve hacia la derecha, por donde entra en escena, por encima de la mesa, un antebrazo desnudo, de color moreno oscuro, terminado por una mano más pálida que sostiene el cubo de hielo.” (*La celosía* 29-30)

en la cual el “conducto vaginal” de La China en su circularidad se dilata y se contrae en movimientos repetidos, como la propia narración. La escritura “anillada” y “facticia” como su matrimonio y la sortija de fantasía se mira en la descripción:

LLEVA ANILLO DE casada, la mano anillada sostiene un cubalibre, un cubalibre con palo doble, la otra mano, sortija de golosa fantasía, taja un muslo; el pulgar, de habitual intruso, se hace oscuro y selvático. Descríbase el conducto en el que campea por sus respetos el pulgar de habitual intruso: membranoso, fibroso y en las hembras de los mamíferos se extiende desde la vulva hasta la matriz: vociferante y sentencioso el conducto membranoso y fibroso de ella, práctico, cabe bien en cualquier boca, tolera una expansión considerable. (168)

Corte. Toma abrasante del macharrán mayor mientras parte en dos gajos el conducto membranoso y fibroso que se extiende desde la vulva hasta la matriz de la autora del cerebro. Corte. Toma panorámica de cuerpos en convulsión culminante: interés especial en el froto de los vientres: ombligo con ombligo: así se chicha. (220)

En esos pasajes metapoéticos, su sexo, como la “guaracha” que cantan los personajes, es “vociferante y sentencioso”, “cabe en cualquier boca” y, como *La guaracha del Macho Camacho*, “tolera una expansión considerable” sobre los mismos motivos. La ensoñación erótica por su parte da cuenta de la narración circular, los “gajos” forman y esconden un círculo cóncavo, los ombligos elípticos se miran y se encuentran, son dobles y opuestos, como los personajes de la obra y como su escritura irónica. La “masturbación” de la China Hereje, como el travestismo, condensa la poética de Sánchez: “vuelta” hacia sí misma

la palabra —el significante— como la protagonista hacia su cuerpo, imagina que es el “otro(s)”, los significados que la penetran. Se recorre y se desea con los “ojos” ajenos que inventa. Se vuelca desde sí misma y para sí como deseo de otredad, como polisemia, se goza mirándose con “extrañeza”. Ella es “la otra”, es la “metáfora de las obsesiones circulares” de Luis Rafael Sánchez que ensambla la escritura irónica de la novela (*No llores* 84). Ese delirio circular lo hallamos en casi todos los pasajes de *La celosía* y esa identidad que se construye desdoblada en el otro la encontramos en el gesto irónico del narrador, cuando acuse a su antagonista con hastío del eterno retorno sobre lo superficial y minúsculo que sabemos caracteriza su propia narración:

Franck enumera la lista de las piezas que hay que desmontar para el examen completo del carburador. Hace ese inventario exhaustivo con un afán de exactitud que le obliga a mencionar un sinnfín de elementos que se dan por descontados; llega incluso a describir el destornillamiento de una tuerca, vuelta por vuelta, y su ator-nillamiento con igual minuciosidad (*La celosía* 108)

En la obra de Robbe-Grillet, la ironía de situación está liada directamente a la perspectiva del “personaje” narrador porque la obsesión por descubrir los indicios de una traición, organiza los cuadros descriptivos y su montaje; luego, las relaciones entre los personajes. Así hila la intriga innombrada mientras describe a Franck y a A...:

Franck sostiene el vaso con la mano derecha(...) Los otros tres brazos se extienden análogamente a lo largo de las tiras de cuero paralelas, pero las tres manos aplican sus palmas contra lo alto del montante (...). Dos de las cuatro manos llevan en el mismo dedo el mismo anillo de oro, ancho y plano... (*La celosía* 104)

El narrador de *La guaracha*, como el narrador de *La celosía* cuando describe el canto del aborigen,¹⁹ en un juego de palabras, calca desde la forma al personaje del travesti y concentra en una frase la ironía que ensambla la narración y la historia: “Lola no es Lola, Lola no es Lolo, Lola es Lole: un mariconazo hormónico y depilado”. El Abuelo Monche, negro de Mediana Alta, tampoco es el opuesto de Abuela Moncha, blanca, es un doble alterado, por ello no es “Moncho”, sino “Monche”. Ese rechazo a establecer una oposición binaria abre la puerta más que a la ambigüedad a la desconstrucción irónica (plural) y para Díaz Quiñones sugiere que “quizás la verdad no puede decirse por completo” (*La guaracha* 28). El narrador es también una voz travesti porque imita a los personajes y se apropia de sus discursos y de sus gestos. La escritura traviste, en fin, la identidad y, al hacerlo, esboza una propuesta estética y política. En la obra de Sánchez la tristeza que debería detonar la tragedia social se traviste de música, el ruido se hace música, la alegría es un estribillo que viste de armonía el caos y el dolor. Cuando Benny aplasta al hijo de la China, los gritos de la Madre, de Doña Chon y del Nene se escamotean en el relato. La verticalidad de la vociferación, la absorbe el resorte de la música, “la historia” se esfuma bajo una narración que se confunde con la guaracha.

¹⁹ “El poema se parece tan poco, por momentos, a lo que convenimos en llamar una canción, endecha, un estribillo, que el oyente occidental puede preguntarse si no se trata de otra cosa. Los sonidos, a pesar de evidentes repeticiones, no parecen liados por ninguna ley musical. No hay tal música, en suma, no hay melodía, ni ritmo. Parece que el hombre se conforma con emitir fragmentos inconexos para acompañar su trabajo. Según las instrucciones que ha recibido esa misma mañana; ese trabajo debía tener como objeto la impregnación de nuevos troncos con una solución insecticida, a fin de protegerlos contra la acción de las termitas, antes de colocarlos en su lugar.” (Trad. Libre *La Jalousie* 107).

Schoentjes²⁰ apunta a que la ironía barroca es una ironía del arabesco y no de la simetría. El “arabesco”, como la espiral, también espeja la escritura de nuestros autores, pues, con sus complejos esquemas no deja de ser geométrico. Los arabescos están formados por diversos núcleos que no son idénticos —como las escenas repetidas y alteradas de los autores— pero similares. Todos estos centros están conectados entre sí, como las escenas de *La guaracha* y *La celosía* se lían a través del estribillo (zéjel de guaracha), de la mirada del narrador y del lugar que ocupan las descripciones en las narraciones. El elemento central del arabesco describe igualmente ambos relatos: es la diversidad, similitud y conexión entre los elementos constitutivos. En *La celosía*, la narración, justo en el momento de la partida de A... con Franck, retoma los motivos del ciempiés-araña para describir a la potencialmente infiel, refleja la duda como el “pequeño arco retorcido en forma de interrogante” (36) que deja el ciempiés en la pared. La heroína y la sabandija tienen anillos, respiran rápidamente, el animal tiene patas largas y A... dedos afilados que, como los de esta, se “crispan” (*La celosía* 36), son opuestos y dobles superpuestos, cual arabesco narrativo.²¹ No es entonces azaroso ni que “el Nene se achique

²⁰ La arquitectura de los textos participa sino de una simetría perfecta, de un orden moderno que Barthes llama “barroco”.

²¹ De pronto, la parte anterior de su cuerpo se pone en marcha, ejecutando una rotación sobre sí misma, que encorva el trazo sombrío hacia la parte baja de la pared. Y de golpe, sin tener tiempo para ir más lejos, el bichejo cae en el embaldosado, retorciéndose todavía a medias las mandíbulas se abren y se cierran a toda velocidad alrededor de la boca, en el vacío, en un movimiento de temblor reflejo (71).

A...no se ha movido desde que descubrió al animal (...).Su boca no está totalmente cerrada y tal vez tiembla imperceptiblemente (35)

La mano de afiladas falanges se ha crispado sobre la tela blanca (62)

Únicamente la primera falange de éstos es todavía visible. En el anular brilla un anillo, una fina cinta de oro que casi no sobresale de carne. Alrededor de la mano se extienden radialmente los pliegues, cada vez más achatados, pero también cada vez más extensos, hasta convertirse final-

como un gongolí” (*La guaracha* 175) —término de origen africano para nombrar al “milpiés” puertorriqueño— ni que hallemos el término “arabesco” en la escena entre este y el lagarto.²² Lo primero lo acerca al *mille pattes* de Robbe-Grillet —cuya traducción al español es “milpiés” aunque en las ediciones al español comúnmente se traduzca por “ciempiés”—, lo segundo cumple una función poética. El “arabesco” espeja en su forma geométrica los “actantes” distintos que reúne la descripción: al Nene, a la mosca y al lagarto. Este último resulta ser un “cazador cazado” por un niño que asume su pose de depredador y es como la “mosca-presa” un “tarambana”:

El Nene: en acecho reposado del lagarto. El lagarto: resecao, achicado, cascarado, avejentado. El largarto: calculador e hipnótico en la caza de una mosca tarambana, terso arabesco del rabo y pendular amenaza. Lagarto y mosca tarambana sorprendidos *in fraganti* y tragados de un bocado, ingeridos y maromas del galillo y torrente de saliva que apisona y empuja. Tres lagartos por día y una libra de moscas. (301)

Tampoco es gratuito el que en *La celosía* hallemos un “lagartijo” de geometría dinámica que provoca varias descripciones metapoéticas, pues es la curvatura de la narración, la mancha que deja el personaje ausente de la narración y la insignificancia de los cuatro personajes:

En la baranda de la balaustrada, un lagarto se mantiene desde su aparición en una absoluta inmovilidad: con la cabeza vuelta de lado hacia la casa y el cuerpo y la cola dibujando una S de curvas achatadas. (107)

mente en una superficie blanca uniforme en la que viene a posarse a su vez la mano de Franck, morena, robusta y adornada con una sortija de oro ancha y plana, de un modelo análogo (*La celosía* 63).

²² La escena dialoga con la poesía de Luis Palés Matos “Lagarto verde” de 1937.

En la baranda de la balaustrada, el lagarto ha desaparecido, dejando en su lugar una mancha de pintura gris que ofrece una forma totalmente semejante: un cuerpo alargado en la dirección de las fibras de la madera, una cola que se curva dos veces, cuatro patas bastante cortas y la cabeza vuelta hacia la casa. (*La celosía* 110)

Las narraciones, directa o sutilmente, desvelan que la perspectiva de quien lee está enmarcada por las instancias narrativas:

(...) la falta de elevación relativa del observador situado en la terraza, no permite distinguir con claridad su disposición... (*La celosía* 9)

La memoria, por lo demás, logra reconstruir algunos movimientos de su mano derecha y de sus labios y algunas idas y venidas de la cuchara entre el plato y la boca, que pueden considerarse como significativas (*La celosía* 15).

¿La oyeron ducharse? Imposible: guarachaba (*La guaracha* 105).

El lector, sin embargo, más que el objetivo de un narrador “ironista”, es aquel que atribuye o no lo hace, una carga irónica a los discursos, los cuadros y al engranaje de los hechos en las obras. Se necesita siempre un observador para establecer la relación irónica. He aquí la condición del íncipit de *La guaracha*, “voltearse” para distinguir los “giros” de esta escritura, que también se impone la instancia narrativa de Robbe-Grillet pues debe “volver mucho la cabeza” “si quiere mirar a A...” (12). En el caso de *La celosía* la voz del personaje se substituye por una mirada y una escucha, una suerte de sinestesia, que en esencia no es otra cosa que ironía. Ello exige del lector convertirse en un detective y descodificar las elisiones de la obra así como también las formas repetidas para recuperar la voz y la presencia del narrador “personaje” y, en general, la economía de la obra. Si como Pierre Schoentjes lo afirma: “lo propio de la

ironía reside en la contradicción que se observa entre los hechos presentados y los juicios a los que conducen” (143), en la obra de Robbe-Grillet el(a) lector(a) confronta un texto en el que la narración suprime los “hechos”. Esa ausencia, entonces, le fuerza a buscar en el texto juicios valorativos para reconstruir una “historia” siempre bajo el signo de la ambigüedad.

La ironía de situación de Luis Rafael Sánchez, como aquella de Robbe-Grillet frente a la decadencia del Imperio francés, debe mucho a la realidad concreta del mundo puertorriqueño. El ELA se libera en tanto que motivo totalizador —ironía verbal y de situación— porque contiene varios términos y situaciones en contradicción. El ironista señala, poniéndolo de relieve, un contexto cuya ironía intrínseca se vela detrás del “comfort” aparente de una modernidad deformada y precaria: inamovible y retardadora, como el tapón. Los personajes son producto de esta fórmula que presenta una “conjugación” falsa de los contrarios. Son hechuras escriturales de la metáfora del embotellamiento colonial como espacio sofocante —prisión simbólica— donde se encuentran fuerzas centrípetas en oposición. Esa tensión social y política finalmente desata un movimiento centrífugo que aplasta al Nene (suerte de animal mítico). Todos —con excepción de Doña Chon, quien, aunque derrotada, es representante de un estoicismo, de una generosidad y de un saber en vías de desaparecer— están en desfase con su realidad y de una manera u otra, envilecidos por la sociedad colonial.

Mientras subraya la omnipresencia de la guaracha, la instancia narrativa desvela una suerte de psicosis colectiva, similar a la angustia del “colono-narrador” de *La celosía* frente a la pérdida de “control” en un contexto colonial extraño e inasible. Esta suerte de “esquizofrenia” es evidente en Sánchez, en la imposibilidad de los personajes para ver la realidad y en su fascinación por los objetos representativos de esta modernidad vacía, fun-

damentada en la ruina social y cultural. Los pastiches de la publicidad con rimas forzadas, las perífrasis, los juegos de palabras (“Como hace el Ace”, “Cortal corta el dolor”) participan del juego irónico que desvela caricaturizándolo a un Puerto Rico moderno en el que el tiempo no progresa, en el que los vacíos se llenan con eslóganes de la televisión y la radio para rizar la nada, la ausencia de un proyecto de país, de una historia lineal, ambos vedados en la colonia. La banalidad substituye “lo sagrado” en la sociedad de consumo colonial. Luego, la ironía verbal y la ironía de situación en Robbe-Grillet sirven para mostrar los juntes impensables entre “la objetividad” y “la subjetividad” entre la razón y la sinrazón, y revelan en Sánchez las paradojas de la sociedad puertorriqueña. Más aún, exponiendo su decadencia, la ironía contradice la ideología del narrador de *La celosía* y desvelando sus juegos lingüísticos hace “preciosista” el discurso que el narrador de Sánchez hace sobre la chata vulgaridad colonial.

Las novelas adquieren una dimensión poética que frena la lectura y obliga a la descodificación del texto gracias a la técnica de la expansión narrativa infinita, numerosas digresiones narrativas atraviesan los universos romanescos. La descripción en ambas novelas es una suerte de narración de la mirada, una mirada elíptica que se detiene una y otra vez en lo minúsculo y de apariencia insignificante para asediarlo semánticamente.²³ No es azaroso, entonces, que el narrador de Sánchez se sirva de un lenguaje cinematográfico muy afín al de Robbe-Grillet e interrumpa la narración con la palabra “CORTE” cual si diri-

²³ Sobre Raymond Roussel, uno de sus influjos, Alain Robbe-Grillet ha dicho: “La descomposición del todo en sus más minúsculos engranajes, la identidad perfecta de éstos y de la función que realizan, no hacen sino traer al puro espectáculo de un gesto privado de sentido. Una vez más, la significación demasiado transparente reencuentra la opacidad total”. (*Pour un Nouveau roman* 72)

giera una película de cine. Nuestro autor parodia y reescribe a su modelo cuando lleva al paroxismo la focalización robbe-gri-lletiana y enmarca detalles tan “minúsculos” e irrisorios como “un poro”.²⁴

Igualmente se acerca el narrador de Sánchez a aquel de *La celosía* en la medida en la cual presenta la corporeidad de la China Hereje como un conjunto de piezas; es decir, cuando encuadra partes de su cuerpo y deforma con pleonasmos la relación que ellas sostienen con los objetos que habitualmente adornan a los seres humanos: “La verán esperar sentada en un sofá: los brazos abiertos, pulseras en los brazos, relojito en un brazo, sortijas en los dedos, en el tobillo izquierdo un valentino con dije, en cada pierna una rodilla, en cada pie un zapatón singular” (105). La desintegración de los personajes y la animación de sus miembros caracterizan la descripción de Sánchez²⁵ y han sido procedimientos distintivos en la obra de Robbe-

²⁴ “desglose selectivo del cerebro que ella hace con sus primos de La Cantera (...) secuencia de los tres macharranes cortados por la cintura a la usanza de las fotografías de las cédulas de identidad(...). Corte. Secuencia de los tres macharranes tendidos en una cama (...) Cámara al rostro del macharrán mayor, recorrido de la cámara por la cara del macharrán mayor (...) Viaje veloz de la cámara hasta las partes del macharrán mayor; estaciones recorridas: tetillas sepultadas (...) Corte. Secuencia del macharrán mayor en escalada everéstica de la autora del cerebro. Corte. Tomas intermitentes del humor llamado sudor (...) Corte. Plano primerísimo de un poro sudado. Corte. Toma panorámica de cuerpos en convulsión culminante(...).Toma final de la mano de la autora (...) repítase la lectura de la escena anterior tras la sustitución del cerebrado macharrán mayor por el macharrán intermedio y el macharrán menor.” (*La guaracha* 219-221)

²⁵ Tiene la descripción y la perífrasis del discurso de la China Hereje un antecedente en la propia obra de Luis Rafael, en el lírico cuento “Tiene la noche una raíz”, comprendido en la antología *En cuerpo de camisa* de 1966. La Gurdelia Grifitos —mulata que como la China que junta todas las narices en una sola y vende su cuerpo— se aborda desde un pincel que está lejos del realismo y que se afilará en *La guaracha*.

Grillet.²⁶ El siguiente pasaje, entre muchos otros, lo corrobora: “Los otros tres brazos se extienden análogamente a lo largo de las tiras de cuero paralelas, pero las tres manos aplican sus palmas contra lo alto del montante, en el sitio en el que el cuero se curva sobre la arista antes de terminar en punta, inmediatamente debajo de los tres gruesos clavos de cabeza abombada que lo fijan a la madera roja” (*La celosía* 104). La diferencia fundamental entre las dos técnicas es la sobriedad del cuadro del francés con relación a la exuberancia de la pintura del puertorriqueño. La descripción de la China Hereje parecería un cuadro de Robbe-Grillet ornamentado, adjetivado. Tomemos nuevamente dos fragmentos, el primero de *La celosía* y el segundo de *La guaracha*:

Tiene los ojos, muy abiertos, fijos en la línea verde de los plataneros, que recorren lentamente acercándose a la pilastra del ángulo, en una rotación progresiva de la cabeza y del cuello. (103)

... los ojos, pendientes uno del otro como los malos acróbatas, saltan media docena de drones, inspeccionan los andamios que inspecciona un inspector, tropiezan con el beso del cemento y el ruido corretean por la posta de carne con la que mea un albañil. (112)

²⁶ “...el arte de Robbe-Grillet consiste en disponer en el orden metonímico de la narración y de la descripción romancescas un material de naturaleza metafórica, que resulta de analogías entre elementos diferentes o de transformaciones de elementos idénticos. Después de una escena de una novela de Robbe-Grillet, el lector espera legítimamente, según el orden clásico del relato, otra escena contigua en el tiempo y el espacio, lo que le ofrece Robbe-Grillet, es la misma escena ligeramente modificada, u otra escena análoga. Es decir, extiende horizontalmente, en la continuidad espacio-temporal, la relación vertical que une las diversas variantes de un tema, dispone en serie los términos de una elección, transpone una *concurrencia* en *concatenación*, como un afásico declinaría un nombre, o conjugaría un verbo, creyendo que construye una oración.” (Gennette 85)

En los dos relatos los ojos de los personajes se emancipan del cuerpo y se animan, la particularidad de la narración de Sánchez son los adjetivos que conforman la “descripción”. El poder semántico de las nuevas descripciones robbe-grilletianas persiste en *La guaracha*. Si analizamos —junto a Ricardou— la descripción de una cafetera en *Le Mannequin* de Robbe-Grillet esclarecemos el procedimiento por el cual, tanto A... como la China Hereje se transforman en objetos plurisignificativos:

Lejos de confundirse con el objeto mismo, la cafetera ficticia (de Robbe-Grillet) se libra a una ambigüedad perfecta. Sin duda, de cierta manera, ella recuerda al objeto mismo, sobre todo, ella obedece a necesidades imperiosas. Mientras que el objeto mismo propone su volumen y la profusión indefinida de sus atributos como un todo inmediato, el objeto ficticio se forma por una sucesión cercana de cualidades (19-20).

Más aún, su cuerpo se describe como una extraña máquina, parecida a aquella de “A”, cuyo mecanismo se activa a manos del propio personaje. El narrador de *La guaracha del Macho Camacho* nos dice “un cuerpo que ella sienta, tiende y amontona en un sofá”. *La celosía* describe al personaje femenino: “La mano se entretiene poniendo de nuevo en orden las ondulaciones, en las que sus finos dedos se cierran y se abren, uno tras otro, con rapidez, pero no bruscamente, pues el movimiento se comunica de uno a otro en forma continua, como si dependiera de un mismo mecanismo” (*La celosía* 25). Los fragmentos del cuerpo adquieren, por consiguiente, la identidad del todo, de la música de la guaracha y del ritmo mecánico desprovisto de contenido intrínseco. La China Hereje, al igual que A..., “es la novela”. No son ellas solo personajes, sino el producto modificado incesantemente del texto, figuras si se quiere retóricas. Recordemos que en el relato de Robbe-Grillet, A... es un significante abierto, significa una cosa y su contrario, significa

todo y nada, luego, es ella en *La celosía*, la metáfora de la literatura. Parafraseando a Ricardou —con relación a la cafetera de Robbe-Grillet en *Le Mannequin*— se puede afirmar que la descripción de la China Hereje no solo es un elemento útil en el relato, es el relato obtenido por el prolongamiento descriptivo de esa descripción. Así pues, el narrador subraya ese papel productor de significación de la descripción al tiempo que afirma un juego de espejos que organiza la escritura: “Bajo la ducha, guaracha y mujer matrimonios por una agitación soberana: voz desatada, tumbos del cuerpo contra las paredes del baño, azotes de los puños guarachos a la cortina de baño, gorjeos enchumbados, lealtad a todo lo que sea vacilón. Cuerpo y corazón: trampolines de la guasa” (*La guaracha* 106).

Sánchez, de igual modo que el “Papa” del *nouveau roman*, pretende desde los mosaicos de jergas y las formas arabescas acceder “a la libertad” de la mirada sobre su realidad. Por ello las variantes, la conjugación de opuestos, los espejos invertidos... la ironía, porque más que la pretensión de desvelar verdades, lo agita como a Robbe-Grillet, la grafía de una escritura libre. Esa libertad es la que acompaña al narrador cuando mira a través de los actantes y copia sus discursos, su lengua. También es la libertad del *alter ego* del autor implícito —la China Hereje— cuando a pesar de sus múltiples exclusiones como colonizada, mujer y mulata pobre, osa apropiarse de la verborrea del Senador y haciéndolo la purga, la revela burda y vacía. Expone la vaciedad de la demagogia del Senador... sin ser “encarnable” como personaje.

Tienen los autores la osadía de presentar los gestos y los entes de ficción como objetos inflables y drenables de sentido, como signos. Luis Rafael Sánchez convierte, como el francés, toda forma en discurso, la mayoría de las veces dialéctico. La China Hereje es el espejo del signo poético, abierta a múltiples significados y carente de ninguno en sí misma. Como el mundo escritural de Sánchez, al que los lectores le atribuyen

a veces sentidos antitéticos, se deja atravesar por los hombres, a veces como ejercicio de la libertad, del goce y otras, como consecuencia terrible de su sujeción. Es doble, también de esa modernidad vacua y travestida de progreso que se impone festinadamente en el país. Espejo en fin es la China de una colonia velada tras las palabras “estado libre asociado”: dura para los desamparados(as) y sus “detractores” y gozosa para sus “productores”. No hay ni en *La guaracha*, ni en los mundos planos de Robbe-Grillet, ni héroes ni antihéroes, solo parloteos que en sus vacíos y motivos poetizan los discursos de los vencedores y de las(os) que el sistema aplasta con mayor saña.

Al igual que *La celosía* la novela de Sánchez, en su despliegue de imágenes cuyos elementos constitutivos están disociados, requiere toda nuestra fascinación. A las imágenes sin espesor que Robbe-Grillet expone —a través de una palabra desliada de afecciones por el mundo pero que engarza nuevas relaciones poéticas— Sánchez sobrepone la voz del presentador de “la producción”. Esa voz en “off” les da otra dimensión a las técnicas del cine y a la “cháchara” que asimila del *nouveau roman*. Volviéndose como el mago que desvela los trucos de su arte, exhibe Sánchez los que ha llamado Robbe-Grillet “vidrios de colores” que la literatura realista erige para mirar el mundo, esa “parilla de interpretación” “que descompone nuestro campo de percepción en pequeños cuadros asimilables” (*Pour un nouveau roman* 18). Se atreve con zafiedad a deconstruir los filtros de la buena cultura, de la historia oficial y de literatura para mostrarnos sus artificios.

Si a Robbe-Grillet le acusaron de expulsar “al hombre del mundo”, de hacer un “cadáver” de la novela, Luis Rafael Sánchez hará que los esqueletos bailen... mas no perpetuamente. En su clausura “final” el texto lanza la festinada guaracha —sin progresión histórica— al tiempo. Arrojàndola íntegra y ordenada a la página en blanco, revelamos, la conjugaba y la vaciaba

de su carga mítica. Expusimos a lo largo de nuestro trabajo que, en abierta subversión de la narración de Robbe-Grillet, *La guaracha* hila un movimiento “mortal” y un tanto “romántico” que nos invita a hacer “el viaje a la historia”. En diálogo antagónico con el francés —que rechaza el mundo colonial, pero lo recrea en su paroxismo hasta la última espiral en fuga— Luis Rafael Sánchez renuncia en las últimas páginas de la novela a hacerse cómplice de ese universo que nos hacen vivir el sistema colonial y la propia narración atornillada. Renuncia a la mentira aceptada como verdad, al atontamiento de las vueltas, y nos pide que leamos, como nos recuerda Luis Felipe Díaz, el drama del país. El aplastamiento del Nene nos despierta y nos invita a darle la “vuelta” a la escritura, a “leernos”, nos convoca a defendernos de la propaganda y del mercadeo de nuestra vaciedad, de nuestra supuesta debilidad como país... El teatro que le permitía al “hombre que se aburre” “huir de sí mismo y de su angustia” (Louis Jouvet) baja el telón, clausura su espiral, no nos permite soslayar más la tragedia del país e incita en su luz crepuscular a una “guerrilla” política y poética. Ambas novelas logran hundir a los lectores en el tiempo enroscado de la colonia, pero en el caso de Robbe-Grillet ese universo no se condena directamente, se pone en escena en toda su decadente angustia en sus retornos sobre lo fútil y su absurdo “racionalismo”. Luis Rafael Sánchez, puntualizamos, no corre riesgos, nos aturde y embriaga con sus frases en constante retorno, con sus tiempos concéntricos que dibujan el tiempo de la colonia, pero desde la primera página nos advierte su desacuerdo con el mundo ahistórico del coloniaje en el que nos sume: “aquí en Puerto Rico, colonia sucesiva de dos imperios e isla del Archipiélago de las Antillas” (105). Si, parafraseando a J. Michel-Bloch, “la historia, o, mejor dicho, la novela sin historia, se anuda alrededor” de los personajes de Robbe-Grillet y de Sánchez “como una planta

trepadora alrededor de una estaca”, los últimos párrafos de la novela puertorriqueña cortan la enredadera.

La ostentación de los medios de su arte en Sánchez, como en *La celosía*, planteamos que es una contestación a la subordinación de la literatura a la realidad, también una puesta en escena que permite sopesar lo “real”, lo “histórico” exponiendo los “ojos” que lo han mirado y las convenciones realistas que le han asignado valor y sentido. La coyuntura sociopolítica, mostramos, permite múltiples lecturas, múltiples perspectivas y aproximaciones desde los discursos a veces contrarios —pero siempre esgrimidos como artificio— de los actantes y el narrador. La distancia “objetivista”, los encuadres que se reanudan y se alteran como vueltas en espiral y llegan al trance ritual, revelan la sociedad colonial de su época como mito, impostura de modernidad fuera de la historia, automatismo falseado, imitación sin esencia. Sánchez descubre ese paisaje paradójico y plural, a través de las “modificaciones que afectan al fondo mismo y a los elementos constitutivos del arte de la novela” en la nueva novela (Jean Bloch-Michel 20).

Luis Rafael Sánchez toma el esqueleto que habían armado y desarmado los nuevos novelistas para coserle una carne poética, por allí pasa nuestra lengua. Vulgar o culta, desfila frente a nosotros convertida en tropos, en versos que narran el tiempo. Recogernos para ver pasar la lengua que habitamos y escudriñarla es un acto de libertad. En *La guaracha* la prosa crea una narración mientras la poesía nos libera la lengua.

Jean Bloch-Michel concluye en su rigurosa crítica que el *nouveau roman*, y en particular la obra de Robbe-Grillet, no era “una impostura de la literatura” sino la “literatura de la impostura” por pretender y lograr con éxito hacer vivir a los lectores el tiempo falseado y sin sentido en el que la sociedad francesa se sumía. La conclusión lapidaria, a pesar de obviar el ensamblaje poético que construyen los nuevos novelistas, no carece de jus-

ticia. Allí en esa intención del “continuum” de la impostura, del vacío se bifurcan los caminos de Luis Rafael Sánchez y de Alain Robbe-Grillet: el narrador “apaga” la radio para contarnos un final de “cuento”. En ese sentido de compromiso hondo con su realidad y su palabra, novela es también la antinovela del ELA: la representación y la denuncia de su impostura. En *La guaracha* no hay vientos, no hay mar ni horizontes. El baile se clausura con la muerte, las “vueltas” de la angustia robbe-grilletiana que en Sánchez han sido gozosas enajenaciones con pausas para la ironía y la tristeza, se detienen. La letra de la guaracha es una puerta tapiada, que en su dureza de confín de mito (mediático) desvela la antinovela puertorriqueña como esperanzadora celosía, como silencio para re-engarzar la Historia del país sin claves de ausencia.

La carroña que el *nouveau roman* ostentadamente hace de la novela realista y de la razón que la funda, sí fue para Sánchez un íntimo influjo, liberador e incómodo como “un purgante” poetizado. Un purgante de esos que toma su China Hereje, de esos que “vienen en forma de bombón” (197) a veces dulce, a veces insípido y amargo. Luis Rafael Sánchez se ha servido del *nouveau roman* en *La guaracha del Macho Camacho* para dar cuenta del caleidoscopio con el que aprehende la realidad paradójica de su “tribu”. La elevación de la “guachafita”, la “indiferencia”, la “tragedia social” y la “tensión política” a la categoría de mito para conjurarlo, se hace posible a través de las técnicas de esta vanguardia. Ha sido entonces Robbe-Grillet, con sus arabescos escriturales, quien le permite “purgar” la literatura de sus antecesores, la propia y el país a través de la escritura.

OBRAS CITADAS

- Barthes, Roland. "Littérature objective. Alain Robbe-Grillet." *Essais critiques*. París, Éditions du Seuil, 1964.
- Ben-Ur, Lorraine Elena. "Hacia la novela del Caribe: Guillermo Cabrera Infante y Luis Rafael Sánchez." *Revista de Estudios Hispánicos* V (1978): 129-138.
- Bloch-Michel, Jean. *La Nueva novela*. Madrid: Guadarrama, 1967.
- De Maeseneer, Rita. *A lomo de tigre: homenaje a Luis Rafael Sánchez*. Ed. William Mejías López. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2015.
- Genette, Gérard. *Figures I*. París: Éditions du Seuil, 1966.
- González, José Luis. *El país de cuatro pisos*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1980.
- López-Baralt, Luce. "La guaracha del Macho Camacho: saga nacional de la "guachafita" puertorriqueña." *Revista Iberoamericana* 130-131 (1985): 103-123.
- Ricardou, Jean. *Le Nouveau roman, suivi de, Les raisons d'ensemble*. París: Seuil, 1990.
- Rosario Medina, Priscilla. *A lomo de tigre: homenaje a Luis Rafael Sánchez*. Ed. William Mejías López. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2015.
- Robbe-Grillet, Alain. *La Celosía*. Barcelona: Barral, 1970
- . *La Jalousie*. París: Éditions du Minuit, 1957.
- . *Le Miroir qui revient*. París: Éditions du Minuit, 1984.
- . *Pour un nouveau roman*. París: Éditions du Minuit, 1963.
- Sánchez, Luis Rafael. *La guaracha del Macho Camacho*. Ed. Arcadio Díaz Quiñones. Madrid: Cátedra, 2000.
- . "La guaracha del Macho Camacho y otros sonos calenturrientos." *Amaru* II (diciembre 1969): 74-77.
- . *No llores por nosotros, Puerto Rico*. Hanover, 1997.



LEXICOGRAFÍA



REBECCA ARANA CACHO

LAS PRIMICIAS DE LA LEXICOGRAFÍA
PUERTORRIQUEÑA: *EL LENGUAJE
CASTELLANO EN PUERTO RICO* (1903)
DE TEÓFILO MARXUACH¹

Introducción

La presente investigación se enfoca en validar la aportación lexicográfica de una obra apenas estudiada por la historiografía lingüística: *El lenguaje castellano en Puerto Rico* (1903) de Teófilo Marxuach.² Esta, que constituye el pri-

¹ Este artículo se desprende de la investigación que se realiza como parte de la edición anotada de la obra.

² Teófilo Marxuach y Plumey (1877-1939), nacido en Arroyo, P.R., era hijo de José M. Marxuach y Echevarría de Aguadilla (médico y alcalde de San Juan) y Josefina Plumey Irizarry de Lares. Cursó sus estudios en el Instituto de Segunda Enseñanza en San Juan y fue aceptado por la reina regente en la Academia de Ingeniería Militar de Guadalajara, España, donde completó un grado en ingeniería civil (1885). Luego ingresó al Cuerpo de Ingenieros del Ejército Español como primer teniente. Al filo de la Guerra Hispanoamericana, regresó a la isla y se dedicó a su profesión de ingeniero y arquitecto. De 1902 a 1903, continuó sus estudios en la Universidad de Cornell. Contrajo nupcias con Carolina Acosta y Acosta, nieta del líder abolicionista José Julián Acosta. Luego, trabajó en el Negociado de Obras Públicas (Departamento de lo Interior de EE. UU.).

mer libro dedicado al español de Puerto Rico, recoge un extenso catálogo de fenómenos fonéticos, sintácticos y léxicos de finales del siglo XIX y principios del XX. Su publicación precedió al *Diccionario de provincialismos de Puerto Rico* de Augusto Malaret (1917). Palabras como *revolú*, *presentado* y *choreto* figuran en este trabajo, que contiene los primeros registros lexicográficos de muchos puertorriqueñismos, términos nunca antes documentados, así como antiguos tesoros como *foja*, *futirse* o *fiscalear*.

El fin ulterior de este estudio es reconocer la aportación de Marxuach a la historia de la lingüística puertorriqueña y legitimar su obra como fuente de datos para la investigación del español histórico de Puerto Rico.

Sobre *El lenguaje castellano en Puerto Rico*

La obra de Marxuach se inserta dentro de la tradición de libros de sello normativista que surgieron en Europa a finales del siglo XVIII y que proliferaron en España y América, principalmente, entre la segunda mitad del siglo XIX y el primer cuarto del siglo XX.³ En estos se hacía acopio de vicios o defec-

Cabe señalar que Marxuach pasó a los anales de la historia por ordenar el primer disparo que emitiera el Ejército de los Estados Unidos durante la Primera Guerra Mundial, cuando una nave de bandera alemana navegaba en la Bahía de San Juan en 1915 (Véase Villavicencio, 1979; Us-Census. Mooseroots). Agradezco los datos que generosamente me proveyó el historiador Luis González Vales sobre Marxuach para esta investigación.

³ En ese periodo se publicaron obras como *Diccionario provisional casirazonado de voces cubanas* (Pichardo, 1837), *Corrección de lenguaje ó sea diccionario de disparates que contiene más de mil y cien palabras mal dichas, con su oportuna corrección, acompañadas de algunos arcaísmos y locuciones ridículas* (Antolín y Sáez, 1867), *Cizaña del lenguaje. Vocabulario de disparates, extranjerismos, barbarismos y demás corruptelas, pedanterías y desatinos introducidos en la lengua castellana* (Orellana, 1871), *Vicios del lenguaje y provincialismos de Guatemala* (Batres Jáuregui, 1892), *Diccionario de chilenismos y de otras voces y locuciones viciosas* (Román, 1901–1908), *Diccionario de barbarismos y provincialismos de Costa Rica* (Gagini, 1893); *Diccionario manual de locuciones viciosas y vicios del lenguaje* (Ortúzar, 1893), etc.

tos del lenguaje y provincialismos, es decir, usos diferentes al de la norma de Castilla. La importancia de este género de libros es que en ellos se plasman las primeras descripciones de los dialectos del español, especialmente del habla popular del siglo XIX, fundamento de la dialectología, corriente que florecerá en el siglo XX.

Estas obras se caracterizan por su actitud purista y su pobre base metodológica, lo que deriva en híbridos entre manuales de corrección y vocabularios de provincialismos. Representan una lingüística de aficionado, perteneciente a una etapa precientífica del estudio de la lengua (Véase Sarracín, 2015; Chávez Fajardo, 2015 y 2009; Ahumada, 2012; Haensch, 1991; Haensch y Omeñaca, 2014; Matus, 1994; López Morales, 1991; Coseriu, 1990).

El lenguaje castellano en Puerto Rico (1903), publicado por San Juan News Press, reúne un amplio repertorio de más de mil ‘vicios de dicción’ que él divide en barbarismos y solecismos. El objetivo de la obra, que tiene el formato de *Appendix pro-bi*, no es describir el español de Puerto Rico, sino aportar a la instrucción gramatical y a la corrección de las “deformaciones” del lenguaje.

La metodología de recolección de datos no se explica en el libro, aunque puede inferirse que es producto de su observación directa. A pesar de que no se precisa el modo con el que se identifican los vicios del lenguaje, se deduce que emplea la norma lingüística peninsular como criterio para la prescripción de usos. Es posible que el autor haya realizado un ejercicio de contrastividad con el diccionario y la gramática de la Real Academia Española de ese periodo.

Aunque muy poco se ha dicho sobre la aportación de Marxuach al estudio de la lengua en la isla, el libro ha sido mencionado de pasada por importantes figuras como Manuel Fernández Juncos (1917), Pedro Henríquez Ureña (1940), Manuel Álvarez Nazario (1976 y 1990) y María Vaquero

(1999),⁴ quienes coinciden en reconocer el valor de los datos lingüísticos del libro por constituir una ventana a la lengua popular y campesina de Puerto Rico de finales del siglo XIX y principios del XX.

El libro de Marxuach se publicó 14 años antes que el *Diccionario de provincialismos de Puerto Rico* (1917) de Augusto Malaret, considerado el primer lexicógrafo de Puerto Rico (López Morales, 1999; anónimo, 1937). No obstante, cabe señalar que el trabajo de Marxuach figura en la bibliografía de obras consultadas para la elaboración del *Vocabulario de Puerto Rico* (Malaret, 1937).

Más allá de las debilidades metodológicas y las concepciones acerca de la lengua de este hijo de su tiempo, la utilidad de la obra de Marxuach es enorme, ya que mediante sus observaciones de propósito correctivo, se arma la primera caracterización del español popular de Puerto Rico.

Metodología

El propósito de esta investigación es validar la obra de Teófilo Marxuach desde una perspectiva historiográfica, de modo

⁴ La primera mención hallada sobre el texto fue de Manuel Fernández Juncos, quien en el prólogo del *Diccionario de provincialismos de Puerto Rico* (Malaret, 1917) hace alusión sobre “unos apuntes breves aunque apreciables de palabras, frases y modismos populares por Don Teófilo Marxuach” (1917, p. 10). En la segunda edición del diccionario de Malaret (1937), figura citado el libro en las fuentes bibliográficas, al igual que en el libro *El español en Santo Domingo* (1940) de Pedro Henríquez Ureña. Por su parte, Álvarez Nazario (1976), también califica los datos del libro como de “indudable interés para conocer lo que era el lenguaje vulgar en Puerto Rico por los comienzos de esta centuria” (p. 57-58). Más tarde, reseñó la obra en el *Habla campesina del país* (1990), donde la caracteriza como un “muy detallado repertorio de época sobre el español vulgar en la Isla, incluido el campesino, de suma utilidad hoy día para el proceso histórico del idioma en nuestro suelo” (p. 61). María Vaquero (1999) indica que “el gramático” Teófilo Marxuach “ofrece muchos datos interesantes sobre la lengua popular del momento...” (p. xlix).

que se reconozca como el primer libro que caracteriza el español de Puerto Rico. Para esto, se ha tomado como primer paso la validación de la fiabilidad del corpus lexicográfico reunido por Marxuach y, por ende, su utilidad como fuente de datos para la investigación lingüística.

Con esto en mente, se realizó la contrastividad de 142 palabras/ acepciones empleando siete obras lexicográficas⁵ para constatar la existencia del léxico y verificar la exactitud de la marcación de las entradas (véase tabla). Además, se destacaron aquellas que constituyen el primer registro lexicográfico de puertorriqueñismos.

Tabla 1. Fuentes empleadas para la contrastividad

<i>Diccionario de provincialismos de Puerto Rico</i> (Malaret, 1917)
<i>Vocabulario de Puerto Rico</i> (Malaret, 1937)
<i>El arcaísmo vulgar en el español de Puerto Rico</i> (Álvarez Nazario, 1957)
<i>Tesoro lexicográfico del español de Puerto Rico</i> (Morales y Vaquero, 2005)
<i>Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española</i> (RAE, 2001) ⁶
<i>Diccionario de americanismos</i> (ASALE y RAE, 2010)
<i>Diccionario de la lengua española</i> (RAE, 2014)

El cuerpo de vocablos contrastado fue aquel que ostentaba una definición a manera de glosa, y que el autor considera barbarismos analíticos. En específico, se tomaron aquellos incluidos en los siguientes apartados:

- a) Palabras mal usadas: Aquellas palabras patrimoniales que adoptaron acepciones distintas a las del español de España.

⁵ En concreto, se consultaron casi una centena de diccionarios, ya que *Tesoro lexicográfico del español de Puerto Rico* contiene 60 fuentes lexicográficas y *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*, 30 diccionarios académicos aprox.

⁶ Solo se consultaron los diccionarios académicos contenidos en el *Nuevo tesoro*.

- b) Voces usadas en sentido figurado: Aquellas palabras patrimoniales que adoptaron cambios de naturaleza metafórica y cuyos significados eran distintos a los del español de España.
- c) Palabras nuevas e inventadas: Incluye términos de origen indígena y africano, y palabras que sufrieron cambios fonéticos y que se lexicalizaron con nuevos significados.
- d) Dicciones anticuadas: Arcaísmos léxicos, palabras desusadas en el español peninsular y vigentes en Puerto Rico.
- e) Palabras que toman terminaciones no autorizadas: Incluye derivaciones morfológicas distintas a las normativas.

Tabla 2. Composición del corpus de Marxuach (1903)

Sección	Cantidad
Palabras mal usadas	13% (19)
Voces usadas en sentido figurado	15% (22)
Palabras nuevas e inventadas	45% (64)
Palabras que toman terminaciones no autorizadas	5% (7)
Dicciones anticuadas	21% (30)
Total	100% (142)

Resultados

I. Validación de la existencia del léxico

Se pudo verificar la autenticidad del 90% (128/ 142) del cuerpo lexicográfico. En específico, hubo 53% (75/ 142) de concordancia con los diccionarios académicos y 78% con los diccionarios dialectales.

Tabla 3. Distribución de las concordancias

<i>Diccionario de provincialismos de Puerto Rico</i> (Malaret, 1917)	54% (77/ 142)
<i>Vocabulario de Puerto Rico</i> (Malaret, 1937)	42% (60/ 142)
<i>Tesoro lexicográfico del español de Puerto Rico</i> (Morales, Vaquero, APLE, 2005)	60% (85/142)
<i>Diccionario de americanismos</i> (ASALE y RAE, 2010)	47% (67/142)
<i>Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española</i> (RAE, 2001)	48% (68/142)
<i>Diccionario de la lengua española</i> (RAE, 2014)	43% (61/142)

Las palabras y acepciones⁷ no corroboradas en las fuentes contrastadas, y que, por tanto, constituyen registros únicos, fueron las siguientes:

- (1) **aquietar.** tr. 1. Obligar a *alguien* a permanecer quieto, reducir a quietud. “Te voy á aquietar”.
- (2) **arriñonar.** tr. 1. Golpear, maltratar a golpes.
- (3) **bitácora.** f. 1. Baratija.
- (4) **bitácora.** f. 1. Chirimbolo.
- (5) **chucho, cha.** adj. pl. 1. Abundantes.
- (6) **esplatanarse.** prnl. 1. Despeñarse, caerse de alguna altura *alguien*.
- (7) **jaragandía.** f. 1. haraganería.
- (8) **lambión.** m. 1. Lametada.

⁷ Las definiciones presentadas en este trabajo fueron ajustadas de modo que constituyeran definiciones propias. No se eliminaron ni añadieron palabras significativas de la definición. Tampoco se sustituyeron términos. Se le añadieron las marcas gramaticales y los contornos, que aparecen en cursivas. Además, se incluyeron entre paréntesis las variantes gráfico-fonéticas que atestiguan Marxuach. Las marcas de figurado (fig.) y anticuado (ant.) se crearon para dar cuenta de la clasificación que les otorgó el propio autor a algunos de los vocablos.

- (9) **lanchar.** tr. 1. Mangonear *a alguien*.
- (10) **lenguilargo, ga.** adj. 1. *Referido a persona*, calumniadora.
- (11) **parejear.** intr. 1. Presumir *alguien*.
- (12) **salvarse.** prnl. 1. fig. Tener un buen hallazgo, buena suerte *alguien*.

II. Validación de la exactitud de la marcación

Para constatar la fiabilidad de la marcación de Marxuach se clasificó el corpus en dos categorías: arcaísmos (*dicciones anticuadas*) y neologismos (*palabras mal usadas, voces usadas en sentido figurado, palabras nuevas e inventadas, palabras que toman terminaciones no autorizadas*). Es importante señalar que lo que se persigue es comprobar que el autor en ese periodo histórico y según las fuentes de esa época, identificó adecuadamente los registros, es decir, distinguió satisfactoriamente los usos diferenciales del español de Puerto Rico. Para esto, se consultaron los diccionarios académicos de 1729-1899 del *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española* (RAE, 2001).

a) Arcaísmos

El 100% (28) de los vocablos/ acepciones⁸ aparecieron con marca de anticuadas en las obras académicas. A continuación se muestran algunos de los arcaísmos registrados por Marxuach. El año entre corchetes constituye la fecha en que le fue

⁸ Solamente se tomó en cuenta una variante morfológica por forma. Por ejemplo, del conjunto *lamber, lambido y relamber*, solo se consideró *lamber*, puesto que los participios no se lematizan en los diccionarios ni tampoco los verbos prefijados como parte de procesos derivacionales ocasionales. Es por esto que el total de registros suma 28 y no 30 como se establece en la tabla inicial de arcaísmos. No obstante, se dieron por validadas/ existentes todas las formas.

incorporada la marca de anticuado en los diccionarios académicos.

- (13) **asín**. adv. **1.** ant. Así. [Ac. (1770): ant]
- (14) **asina**. adv. **1.** ant. Así. [Ac. (1770): ant]
- (15) **ayuntar**. tr. **1.** ant. Juntar. [Ac. (1770): ant]
- (16) **compaña**. f. **1.** ant. Compañía. [Ac. (1780): ant]
- (17) **empornar**. tr. **1.** ant. Importunar. [Ac. (1791): ant]
- (18) **enyuntar**. tr. **1.** ant. Juntar. [Ac. (1791): ant]
- (19) **escurecer**. intr. **1.** ant. Oscurecer. [Ac. (1780): ant]
- (20) **fiscalear**. tr. **1.** ant. Fiscalizar. [Ac. (1817): ant]
- (21) **invidia**. f. **1.** ant. Envidia. [Ac. (1822): ant]
- (22) **lamber**. tr. **1.** ant. Lamer. [Ac. (1803): ant]
- (23) **trompezar**. intr. **1.** ant. Tropezar. [Ac. (1803): ant]

b) Neologismos

Para comprobar que Marxuach identificó adecuadamente las palabras/ acepciones que calificó como desviadas de la norma o inventadas, se verificó que estas no hubiesen sido registradas en los diccionarios académicos antes de 1903. Se contrastaron las 47 palabras/ acepciones incluidas en al menos una de las ediciones de los diccionarios académicos (1729-1899). Se comprobó que el 81% (38/47) de estas no habían sido registradas en los diccionarios académicos hasta la edición de 1899. Solo nueve palabras se registraron antes de 1903:

- (24) **adulón, na**. adj. **1.** Adulador. [Ac.1899]
- (25) **ahumado, da**. adj. **1.** fig. *Referido a persona*, beoda, borracha. [Ac.1899: ahumar]
- (26) **ahumarse**. prnl. **1.** fig. Emborracharse. [Ac. (1899)]
- (27) **botarse**. prnl. **1.** Tirarse, saltar. [Ac. (1899)]
- (28) **chango, ga**. adj. **1.** Bromista. [Ac. (1870): P. Rico]

- (29) **chiflado**. m y f. **1.** Maniático, trastornado. [Ac. (1884)]
- (30) **chifladura**. f. **1.** Monomanía, locura. [Ac. (1884)]
- (31) **chiflar**. intr. **1.** Enloquecerse. “*Está chiflao, se chifló*”. [Ac. (1884)]
- (32) **jorqueta**. f. **1.** Horcón. [Ac. (1884): horqueta]

Estas entradas se publicaron por primera vez entre 1870 y 1899, lo que lleva a especular que si el autor empleó el diccionario de la RAE para realizar algún ejercicio de contrastividad, y todo apunta a que sí lo hizo, tuvo que haber empleado la edición de 1869 u otra anterior a esa.

En general, el 88% (66/75) de las palabras/acepciones fue identificado adecuadamente como arcaísmo o neologismo.

III. Primeros registros lexicográficos y su vigencia

Hasta el momento, los términos recopilados por Marxuach constituyen los primeros registros lexicográficos de estos vocablos en la historia lingüística de Puerto Rico. El *Diccionario de provincialismos de Puerto Rico* (Malaret, 1917) ha sido citado como la fuente pionera, sin embargo, se debe destacar que el 58% (83/142) del corpus de Marxuach está contenido en los libros de Malaret (1917 y 1937) y el 42% (59/142) no figura en sus obras.

Muchos de los términos continúan con plena vigencia en el español actual. Algunos de ellos fueron incorporados posteriormente a los diccionarios académicos. En la edición de 2014 del *DLE* se recogen 61 vocablos de la obra de Marxuach, de los cuales el 77% (47) se encuentra vigente y el 23% (14) no vigente. La marcación dialectal de estas en el *DLE* es la siguiente:

Tabla 4. Marcación dialectal de las palabras/
acepciones en el *DLE* (2014)

Español general	54% (33)
América	5% (3)
Antillas	5% (3)
Puerto Rico	20% (12)
Dialectal no P.R. ⁹	16% (10)
Total	100% (61)

Como se observa, según el *DLE*, el 54% (33) de las palabras/ acepciones pertenece al español general, incluidas las anticuadas. Por otro lado, el 46% (28) se identifica como dialectal y el 20% (12) tiene marca de Puerto Rico:

- (33) **boche**. m. **1.** Regaño, reprimenda. [*DLE* (2014): P. Rico y R. Dom.].
- (34) **chango, ga**. adj. (T. ñango) **1.** Bromista. [*DLE* (2014): P. Rico y R. Dom.].
- (35) **chavado, da**. adj. (T. *chavao*). **1.** Referido a persona, incomodada, disgustada. [*DLE* (2014): *chavar*, P. Rico].
- (36) **chavar**. tr. (T. *chaval*). **1.** Hostigar, molestar, incomodar, causar enfado. [*DLE* (2014): P. Rico.].
- (37) **desprendido, da**. (Part. de *des-* y *prender*). Adj. **1.** Desabotonada, desabrochada, especialmente la vestimenta. “*Estoy desprendía (desprendida)*”. [*DLE* (2014): tr./ prnl., Arg., Nic., Par., P. Rico, R. Dom. y Ur.].
- (38) **enjorquetarse**. prnl. (T. *enhorquetarse, enjorquetalse*).

⁹ En la edición de 2014 del *DLE*, estas palabras/ acepciones poseen marca de otros países americanos o de regionalismos españoles, pero no marca de Puerto Rico. Entre estas se encuentran, *desgalillarse, salar, parejería, lamber* y *zafado*.

1. Ponerse a horcajadas. [*DLE* (2014): C. Rica y P. Rico].
- (39) **escupidor**. m. (T. *escupidero*) 1. Escupidera. [*DLE* (2014): And., Guat. y P. Rico].
- (40) **guare**. adj. (T. *guareto, guarete*). 1. Gemelo, semejante. [*DLE* (2014): P. Rico].
- (41) **maseta**¹⁰. adj. 1. Fig. *Referido a persona*, avara, miserable. [*DLE* (2014) [maceta]: Ch., Per. y P. Rico].
- (42) **parado, da**. adj. (T. *parao*). fig. *Referido a persona*, orgullosa o presumida. [*DLE* (2014): Ch., Per. y P. Rico]. **presentado, da**. adj. 1. *Referido a persona*, entremedida. [*DLE* (2014): P. Rico].
- (43) **revolú**. m. 1. fig. Revoltijo. [*DLE* (2014): P. Rico y R. Dom.].

Conclusiones

Mediante la investigación, se comprobó la existencia del 90% del léxico y se verificó la exactitud del 88% de la clasificación de las palabras/ acepciones (arcaísmos/ neologismos), según la contrastividad efectuada para ese periodo histórico. Los resultados evidencian la fiabilidad del corpus lexicográfico y su utilidad como fuente de datos para la investigación lingüística.

La mayoría de las palabras del repertorio léxico constituye dialectalismos empleados en Puerto Rico. Entre estos, se identificaron nueve vocablos nunca antes registrados. Además, se certificó el primer registro lexicográfico de 142 dialectalismos del español de Puerto Rico. Cabe señalar que muchos de estos términos continúan con plena vigencia en el español actual de la isla, y que algunos de ellos fueron incorporados posterior-

¹⁰ Marxuach empleó un criterio gráfico-fonético para expresar las entradas de su catálogo. No consideró en el mayor número de los casos el criterio etimológico. Por tanto, *maseta*, con *s*, en lugar de con *c*, representa la pronunciación seseante de Puerto Rico.

mente a los diccionarios académicos como pertenecientes al español general o como regionalismos americanos o provinciales.

El material presentado en este estudio representa una pequeña muestra del caudal informativo que compone la obra de Marxuach. No se consideraron las locuciones o modismos ni las más de mil variantes gráfico-fonéticas que ofrece el autor como parte de las alteraciones o deformaciones prosódicas que registró y que serán objetivo de otras investigaciones.

Como próximo paso, se continuará la validación de las demás secciones del libro como parte de una edición anotada de la obra y se tomará todo su corpus como base del *Diccionario histórico del español de Puerto Rico*.¹¹

Sirva este trabajo para consignar la importancia de la obra de Marxuach para la historiografía lingüística puertorriqueña por constituir la primera obra dedicada al español de Puerto Rico; representar una muestra de un género de libros normativos identificados como parte del periodo precientífico del estudio de la lengua, y por su aportación de datos lingüísticos sobre el español de Puerto Rico del siglo XIX y principios del XX.

Cuerpo de palabras

A continuación, se detalla el corpus lexicográfico estudiado. Se le aplicó una versión adaptada de la planta del *Tesoro lexicográfico del español de Puerto Rico* (Vaquero y Morales, 2005) para lo que fue necesario incluir marca gramatical y ajustar las definiciones de manera que constituyeran definiciones propias, es decir, que cumplieran con la prueba de sustituibilidad en un enunciado hipotético. Algunas acepciones contienen marcas de figurado (fig.) o anticuadas (ant.), porque así las clasificó el autor. Se respetó en el mayor número de los casos la ortografía original del autor. Las abreviaturas empleadas se encuentran en el apéndice.

¹¹ Este proyecto se realiza en la Universidad de Puerto Rico en Cayey.

abajal. ♦ abajar.

abajarse. ♦ abajarse.

abajar. intr. (T. *abajal*). 1. ant. Bajar.

abajarse. prnl. (T. *abajarse*). 1. *Referido a carnes*, corromperse, echarse a perder.

abusadol. ♦ abusador.

abusador, ra. adj. (T. *abusadol*). 1. *Referido a persona*, que comete abusos.

abusón, na. adj. 1. *Referido a persona*, que comete abusos.

adulón, na. adj. 1. Adulador.

aflojar. tr. 1. fig. Pagar. “*Me aflojó el dinero*”.

afrentado, da. adj. (T. *afrentáo*). 1. Referido a apersona, descarada, desvergonzada.

afrentáo. ♦ afrentado.

afumal. ♦ afumar.

afumar. tr. (T. *afumal*). 1. ant. Ahumar.

agolpeal. ♦ agolpear.

agolpear. tr. 1. Golpear.

ahumado, da. adj. (T. *ajumao, jumo*). 1. fig. *Referido a persona*, beoda, borracha.

ahumarse. prnl. (T. *ajumalse*). 1. fig. Emborracharse.

ajumalse. ♦ ahumarse.

ajumao. ♦ ahumado.

ajumarse. ♦ ahumarse.

ajuntal. ♦ ajuntar.

ajuntar. tr. (T. *ayuntar, enyuntar*). 1. ant. Juntar.

alevantal. ♦ alevantar

alevantar. tr. (T. *alevantal*). 1. ant. Levantar.

alusal. ♦ alusar

alusar. tr. (T. *alusal*). 1. alumbrar

amarilloso, sa. adj. 1. Amarillento.

aprebal. ♦ aprobar.

aprobal. ♦ aprobar.

aprobar. tr. (T. *aprobal, aprebal*). 1. Gustar, probar o intentar.

aquietar. tr. 1. Obligar a *alguien* a permanecer quieto. “*Te voy á aquietar*”.

arrancarse. prnl. 1. fig. Empezar alguien a hacer algo. “*Se arrancó a cantar*”.

- arrecojer.** tr. 1. Recojer.
- arredondar.** tr. 1. ant. Redondear.
- arredor.** adv. 1. ant. Alrededor.
- arreguindarse.** prnl. (T. *reguindarse, reguindalse*). 1. Agarrarse, sujetarse.
- arrempujar.** tr. 1. ant. Empujar.
- arrempujón.** m. 1. Empujón
- arrepasar.** tr. 1. ant. Repasar.
- arrial.** ♦ arriar.
- arriar.** tr. (T. *arrial*). 1. fig. Pagar, entregar dinero. “*Me arrió el dinero que me adeudaba*”.
- arriñonar.** tr. 1. Golpear, maltratar a golpes.
- asegún.** prep. 1. Según.
- asín.** adv. (T. *asina*). 1. ant. Así.
- asina.** adv. (T. *asín*). 1. ant. Así.
- averiguo, guá.** adj. 1. Averiguador.
- ayuntar.** tr. (T. *ajuntar, enyuntar*). 1. ant. Juntar.
- badía.** f. 1. ant. bahía
- biloldo, da.** adj. 1. Beodo, borracho.
- bitácora.** f. 1. Chisme. 2. Chirimbolo. 3. Baratija.
- boche.** m. 1. Regaño, reprimenda.
- bofe.** m. 1. fig. Cosa fácil de hacer ó conseguir.
- bofeteo.** m. 1. Comida.
- botarse.** prnl. 1. Tirarse, saltar.
- calmudo, da.** adj. 1. Calmoso.
- carifresco, ca.** adj. 1. *Referido a persona*, desvergonzada.
- chango, ga.** adj. 1. Bromista.
- changueal.** ♦ changuear
- changuear.** intr. (T. *changuial, changueal*). 1. Bromear.
- changuial.** ♦ changuear
- chavado, da.** m y f. (T. *chavao*). 1. *Referido a persona*, incomodada, disgustada.
- chavar.** tr. (T. *chaval*). 1. Ostigar, molestar, incomodar, causar enfado.
- chiflado.** m y f. (T. *chiflao*). 1. Maniático, trastornado.
- chifladura.** f. (T. *chiflaurá*). 1. Monomanía, locura.
- chiflal.** ♦ chiflar
- chiflao.** ♦ chiflado

chiflaura. ♦ chifladura

chiflar. intr. (T. *chiflar*). 1. Enloquecerse. “*Está chiflao, se chifló*”.

chiripa. f. 1. Pedacito, cosa pequeña, pequeña cantidad, ó poco. “*Me das una chiripa*”.

choreto, ta. adj. 1. Abundante.

chucho, cha. adj. pl. 1. Abundantes.

compaña. f. 1. ant. Compañía.

contesta. f. 1. Contestación

cucar. tr. 1. ant. Mofar.

cugujón. m. 1. ant. Cogujón.

desgalillarse. prnl. (T. *desgañotarse, desgaritarse, esgalillarse, esgaritarse*). 1. Gritar con fuerza, desgañitarse.

desgañotarse. prnl. 1. desgañitarse.

desgaritarse. prnl. (T. *esgaritarse*). 1. Desgañitarse. “*Se desgaritó cantando*”.

desgurrumbar. tr. 1. Derruir, derrumbar.

desgurrumbarse. prnl. 1. Despeñarse.

desinquietao, ta. adj. 1. Inquieto.

desmandarse. prnl. (T. *esmandarse, esmandarse*). 1. Empezar a hacer algo. “*El se desmandó a cantar*”.

desprendido, da. m y f. 1. Tener *alguien* desabotonada o desabrochada la vestimenta. “*Estoy desprendía (desprendida)*”.

empollar. intr. 1. ant. Ampollar.

empotunar. tr. 1. ant. Importunar.

emprimir. tr. 1. ant. Imprimir.

enclinar. tr. 1. ant. Inclinar.

enjolquetarse. ♦ enjorquetarse.

enjorquetarse. prnl. (T. *enjolquetarse*). 1. Ponerse a horcajadas.

entención. f. 1. ant. Intención.

enyuntar. tr. (T. *ayuntar, ajuntar*). 1. ant. Juntar.

escupidor. m. 1. Escupidera.

escurecer. intr. 1. ant. Oscurecer.

escuro, ra. adj. 1. ant. Oscuro.

esgalillarse. ♦ desgalillarse.

esgaritarse. ♦ desgaritarse.

esmandarse. ♦ desmandarse.

espatanarse. prnl. 1. Caer a la larga, caer tendido *alguien*.

espatiyarse. prnl. 1. Despatarrarse *alguien*.

esplatanalse. ♦ esplatanarse.

esplatanarse. prnl. (T. *esplatanalse*). 1. Despeñarse, caerse de alguna altura *alguien*.

estoríao, á. adj. (T. *istoríao*). 1. *Referido a persona*, acomodada, arrellanada.

firulístico, ca. adj. 1. Referido a persona, fasistor, pedante, petulante.

fisclear. tr. 1. ant. Fiscalizar.

foja. f. 1. ant. hoja.

futilse. ♦ futirse.

futío, a. ♦ futido

futirse. prnl. 1. Perderse, echarse a perder.

galleta. f. (T. *galletazo*). 1. Bofetada.

galletazo. m. (T. *galleta*). 1. Bofetada.

guare. m. adj. (T. *guarete, guareto*). 1. Gemelo, semejante.

guarete. adj. (T. *guare, guareto*). 1. Gemelo, semejante

guareto, ta. adj. (T. *guare, guarete*). 1. Gemelo, semejante.

halado, da. adj. (T. *jalao*). 1. fig. *Referido a persona*, cansada, rendida de la fatiga.

hendido, da. adj. (T. *jendío*). 1. fig. *Referido a persona*, beoda, borracha.

horqueta. ♦ jorqueta.

interinar. intr. 1. Desempeñar un cargo interinamente.

invidia. f. 1. ant. Envidia.

istoríao, riá. ♦ estoríao.

jalao, lá. ♦ halado.

jalón. m. 1. Tirón, sacudida.

jaragandía. f. 1. haraganería.

jendío, día. ♦ hendido.

jincho, cha. adj. 1. hinchado.

jondear. tr. (T. *jondiar*). 1. Lanzar, arrojar *algo*.

jondearse. prnl. (T. *jondiarse*). 1. Dejarse caer, arrojarse *alguien*.

jondiar. ♦ jondear.

jondiarse. ♦ jondearse.

jorqueta. f. (T. *horqueta*). 1. Horcón.

jumo, ma. ♦ ahumado.

lamber. tr. 1. ant. Lamer.

lambío, bía. adj. 1. *Referido a persona*, descarada.

- lambión.** m. (T. *lametazo*). 1. Lametada.
- lametazo.** m. (T. *lambión*). 1. Lametada.
- lanchar.** tr. (T. *lanchear, lanchar*). 1. Mangonear a *alguien*.
- lanchear.** ♦ lanchar.
- lanchar.** ♦ lanchar.
- lata.** f. 1. Charla.
- latero, ra.** adj. 1. *Referido a persona*, charlatana.
- latoso, sa.** adj. 1. *Referido a persona*, charlatana.
- lengüear.** tr. 1. ant. Preguntar *algo*.
- lengüetero, ra.** adj. 1. *Referido a persona*, habladora, charlatana.
- lengüilargo, ga.** adj. 1. *Referido a persona*, habladora.
- lengüilargo, ga.** adj. 1. *Referido a persona*, calumniador.
- lengüisucio, cia.** adj. 1. *Referido a persona*, mal hablada.
- lisión.** f. 1. ant. Lesión.
- mancolnia.** ♦ mancornias.
- mancornia.** m. pl. (T. *mancolnia*). 1. Compañeros, amigos inseparables, de intimidad. “*Ser mancornias, ser amigos*”.
- manguear.** intr. (T. *manguial*). 1. mangonear.
- manguial.** ♦ manguear.
- maseta.** adj. 1. fig. *Referido a persona*, avara, miserable.
- matado, da.** adj. (T. *matao*). 1. *Referido a persona*, estropeada, maltrecha.
- metido, da.** adj. (T. *metío*). 1. *Referido a persona*, beoda, borracha.
2. *Referido a persona*, entremetida.
- metío.** ♦ metido.
- mocho.** adj. 1. *Referido a cosa*, que no es cortante.
- ñafitear. tr. 1. Sizar, robar *algo*.
- ñapa. f. 1. Regalo que recibe el comprador en los establecimientos de comercio, gabela.
- narisón, na.** adj. 1. *Referido a persona*, nariguda.
- narisudo, da.** adj. 1. *Referido a persona*, nariguda.
- parado, da.** adj. (T. *paráo*). 1. *Referido a persona*, que está de pie. 2. fig. *Referido a persona*, orgullosa, presumida.
- parao, rá.** adj. ♦ parado.
- parejear.** intr. 1. Presumir *alguien*.
- parejería.** f. 1. Presunción, pedantería.
- parejero, ra.** adj. 1. *Referido a persona*, presumida, pedante.
- presentado, da.** adj. 1. *Referido a persona*, entremetida.

presentáo, tá. ♦ presentado.

punsó. adj. 1. Color rojo.

purito, ta. ♦ puro.

puro, ra. adj. (T. *purito, ta*) 1. Parecido, semejante. “*Fulano es tan puro á su hermano*”.

rebatar. tr. 1. ant. Arrebatar.

regal. ♦ regar.

regar. intr. 1. Bromear, chancear.

reguindalse. ♦ arreguindarse.

reguindarse. ♦ arreguindarse.

relamber. tr. 1. ant. Relamer.

remeneada. adj. (T. *remeniá*). 1. Coqueta, vanidosa.

remeniá. ♦ remeneada.

rempujar. ♦ Arrempujar.

revolú. m. 1. fig. Revoltijo

safante. adv. 1. (*De zafar*). Excepto, quitando *algo*.

safao, fá. ♦ zafado.

salado, da. adj. (T. *saláo*). 1. fig. *Referido a persona*, que tiene mala suerte.

saláo, lá. ♦ salado.

salar. tr. 1. fig. Dar mala fortuna.

salvarse. prnl. 1. fig. Tener un buen hallazgo, buena suerte.

sangrú, grua. adj. 1. Referido a persona, antipática, majadera.

sarango. m. 1. Sarampión.

silenciar. tr. 1. Pasar por alto, callar algo.

suruca. f. 1. Escándalo, algaraza.

traqueal. ♦ traquear.

traquear. intr. (T. *traqueal, traquial*). 1. fig. Beber, emborracharse.

traquial. ♦ traquear.

trompezar. intr. 1. ant. Tropezar.

vaporiso. ♦ vaporizo

vaporizo. m. (T. *vaporiso*). 1. Vaho.

velsal. ♦ versar.

versar. intr. (T. *velsal*). 1. Hacer versos, versificar. 2. intr. Recitar versos.

viaje. m. 1. Vez, vuelta. “*Volvió a repetir cuatro viajes la misma cosa*”.

zafado, da. adj. (T. *safao*). 1. fig. *Referido a persona*, atrevida, descomedida

APÉNDICE

Abreviaturas empleadas

Ac.	Diccionario académico
adj.	adjetivo
adv.	adverbio
ant.	anticuado
Arg.	Argentina
<i>DLE</i>	<i>Diccionario de la lengua Española</i>
(RAE y ASALE, 2014)	
Ch.	Chile
conj.	conjunción
Ecuad.	Ecuador
El Salv.	El Salvador
f.	femenino
fig.	figurativo
intr.	intransitivo
m.	masculino
Nic.	Nicaragua
Par.	Paraguay
Perú	Per.
P. Rico	Puerto Rico
pl.	plural
prep.	preposición
prnl.	pronominal
R. Dom	República Dominicana
T.	también
tr.	transitivo
Ú t. c.	Úsase también como

REFERENCIAS

A. Obras empleadas en la contrastividad

- Álvarez Nazario, M. (1957). *El arcaísmo vulgar en el español de Puerto Rico*. México: Editorial Cultura.
- Asociación de Academias de la Lengua Española. (2010). *Diccionario de Americanismos*. [en línea]: <http://lema.rae.es/damer/>
- Malaret, A. (1999). *Vocabulario de Puerto Rico. Introducción y edición crítica de Humberto López Morales*. Madrid, España: Arco Libros.
- Malaret, A. (1917). *Diccionario de provincialismos de Puerto Rico*. San Juan, Puerto Rico: Tip. Cantero Fernández & Co.
- Malaret, A. (1937). *Vocabulario de Puerto Rico*. San Juan, Puerto Rico: Imprenta Venezuela.
- Morales, A. y Vaquero, M. (2005). *Tesoro Lexicográfico del español de Puerto Rico*. San Juan, Puerto Rico: Editorial Plaza Mayor.
- Morales, A. y Vaquero, M. (2005). *Tesoro Lexicográfico del español de Puerto Rico*. [en línea]: <https://tesoro.pr/> .
- Real Academia Española. (2017) *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española* [en línea]: <http://www.rae.es>.
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española*. [en línea]: <http://dle.rae.es/?w=diccionario>.

B. Fuentes consultadas para este estudio

- Ahumada, I. (2012). Ideología y corrección lingüística: los precedentes peninsulares de los diccionarios de dudas. En Rodríguez González, F. (ed.), *Estudios de lingüística española: homenaje a Manuel Seco*, 34, 55.

- Anónimo. (1937). *La obra de Malaret: opiniones fragmentarias*. Puerto Rico, Tipografía San Juan.
- Antolín y Sáez, F. (1867). *Corrección de lenguaje ó sea Diccionario de disparates que contiene más de mil y cien palabras mal dichas, con su oportuna corrección, acompañadas de algunos arcaísmos y locuciones ridículas*. Valladolid: Imprenta de Luis Nazario y Gaviria.
- Álvarez Nazario, M. (1990). *El habla campesina del País*. Río Piedras, Puerto Rico: Editorial Universidad de Puerto Rico.
- Álvarez Nazario, M. (1976). Visión en el tiempo de los trabajos de enseñanza e investigación del español de Puerto Rico. *La Torre*, 24, 93-94, 39-40.
- Álvarez Nazario, M. (1957). *El arcaísmo vulgar en el español de Puerto Rico*. México: Editorial Cultura.
- Batres Jáuregui, A. (1892). *Vicios del lenguaje y provincialismos de Guatemala. Estudio filológico*.
- Chávez Fajardo, Soledad. (2009). *Diccionarios del español de Chile en su fase precientífica: un estudio metalexigráfico*. Tesis para optar al grado de Magíster en Lingüística, mención lengua española. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Chávez Fajardo, S. (2015). Memorias discursivas en producciones lexicográficas decimonónicas: fuentes para la historiografía e historia de la lengua española. *Études romanes de Brno*, 36(2).
- Coseriu, Eugenio. 1990. "El español de América y la unidad del idioma". *Actas del I Simposio de Filología Iberoamericana*. Zaragoza: Pórtico. 43-75.
- Fernández Juncos, M. (1917). Prólogo. En Malaret, A., *Diccionario de provincialismos de Puerto Rico*. San Juan, Puerto Rico: Tip. Cantero Fernández & Co.
- Gagini, C. (1893). *Diccionario de barbarismos y provincialismos de Costa-Rica*. Tipografía nacional.

- Haensch, G. (1991). "La lexicografía del español de América". *El español de América hacia el siglo XXI*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. Tomo 1. 41-78.
- Haensch, G., & Omeñaca, C. (2004). *Los diccionarios del español en el siglo XXI*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- López Morales, H. (1999). Introducción. En Malaret, A. *Vocabulario de Puerto Rico. Introducción y edición crítica de Humberto López Morales*. Madrid, España: Arco Libros.
- López Morales, Humberto. (1991). Lexicografía puertorriqueña del siglo XX: triunfos y fracasos. *Anuario de Letras XXIX*. 293-322.
- Marxuach, T. (1903). *El lenguaje castellano en Puerto Rico*. San Juan, Puerto Rico: Press of the San Juan News.
- Malaret, A. (1917). *Diccionario de provincialismos de Puerto Rico*. San Juan, Puerto Rico: Tip. Cantero Fernández & Co.
- Malaret, A. (1937). *Vocabulario de Puerto Rico*. San Juan, Puerto Rico: Imprenta Venezuela.
- Malaret, A. (1937). *Vocabulario de Puerto Rico*. Introducción y edición crítica de Humberto López Morales. Madrid, España: Arco Libros.
- Malaret de Saliva, B. M. (1960). La obra de Malaret: opiniones fragmentarias. Tercera parte. New York City, U.S.A.: Argentina Press, 1960.
- Marxuach, T. (1903). *El lenguaje castellano en Puerto Rico*. San Juan, Puerto Rico: Press of the San Juan News.
- Matus, Alfredo. 1997. Períodos de la lexicografía diferencial del español de Chile. *Memoria. X Congreso de la Asociación de Academias de la Lengua Española*. Madrid: Espasa. 177-187.
- Morales, A. y Vaquero, M. (2005). *Tesoro lexicográfico del español de Puerto Rico*. San Juan, Puerto Rico: Editorial Plaza Mayor.

- Orellana, F. J. (1891). *Cizaña del lenguaje: vocabulario de disparates, extranjerismos, barbarismos y demás corruptelas, pedanterías, y desatinos introducidos en la lengua castellana recopilados de muchos periódicos políticos y literarios, novelas y libros más o menos científicos, discursos adacémicos y parlamentarios, documentos oficiales y anuncios particulares*. Antonio J. Bastinos, Editor.
- Ortúzar, C. (1893). *Diccionario manual de locuciones viciosas y de correcciones del lenguaje*. San Benigno. Canavese: Imprenta salesiana.
- Pichardo, E. (1836). *Diccionario provisional casi-razonado de voces cubanas*. La Habana: Imp. La Antilla.
- Román, M. A. (1901–1908). *Diccionario de chilenismos y de otras voces y locuciones viciosas*. Santiago de Chile: Imprenta de la Revista Católica.
- Sarrazín, S. (2015). Censura e ideología lingüística en las gramáticas académicas: de los «autores nuevos» (GRAE 1870) a los «Vicios de dicción»(GRAE 1880). *Estudios de lingüística del español*, 36, 497-510.
- Us-census.mooseroots. *Carolina Acosta Y. Acosta - 1930 Census Record San Juan, Puerto Rico, United States*. Descargado el 2 de febrero de 2017 de <http://us-census.mooseroots.com/d/b/Carolina-Acosta>.
- Us-census.mooseroots. *Teófilo Marxuach - 1910 Census Record. San Juan, Puerto Rico, United States*. Descargado el 2 de febrero de 2017 de <http://us-census.mooseroots.com/l/327691728/Te-filo-Marxuach>.
- Vaquero, M. (2002). Navarro Tomás en Puerto Rico: capítulo de una relación articulada en los “tónicos de la voluntad”. En Naranjo, C., de Sánchez, M. D. L., y Puig-Samper, M. A. (Eds.). *Los lazos de la cultura: el Centro de Estudios Históricos de Madrid y la Universidad de Puerto Rico, 1916-1939* (No. 46). Editorial CSIC-CSIC Press.

- Vaquero, M. (1999). Navarro Tomás y el español de Puerto Rico, estudio preliminar. En *El español en Puerto Rico: contribución a la geografía lingüística hispanoamericana*. Río Piedras, Puerto Rico: Editorial Universitaria.
- Villavicencio, T. (1979, abril 28). El caso Odenwald. *El Mundo*.



MAIA SHERWOOD DROZ

TESORO.PR: *TESORO LEXICOGRÁFICO DEL ESPAÑOL DE PUERTO RICO EN LÍNEA*¹

Introducción

El proyecto Tesoro.pr, o *Tesoro lexicográfico del español de Puerto Rico en línea*, se realizó desde la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española, bajo la dirección de la Dra. Maia Sherwood Droz, de junio de 2014 a marzo de 2016.

El objetivo fundamental del proyecto Tesoro.pr fue poner al alcance de todas las personas, gratuitamente, mediante el Internet y por vía de computadoras, tabletas y teléfonos celulares, todo el caudal léxico recogido en el *Tesoro lexicográfico del español de Puerto Rico*, obra de María Vaquero y Amparo

¹ Este artículo está basado en la presentación ofrecida durante el Congreso Internacional de la Lengua Española (CILE), en San Juan de Puerto Rico, el 17 de marzo de 2016. Posteriormente se han hecho presentaciones del proyecto Tesoro.pr en el Museo de San Juan (28 de abril de 2016), en la Universidad del Turabo (21 de septiembre de 2016), en la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras (26 de octubre de 2016), en la Asociación de Educación Privada de Puerto Rico (16 de febrero de 2017) y en la Universidad del Este (1 de marzo de 2017).

Morales (San Juan: Plaza Mayor, 2005). Ese público incluye a los investigadores de lengua y literatura puertorriqueñas, a los maestros y profesores, a los estudiantes de todos los niveles y a los puertorriqueños en general, de la Isla y de afuera.

El segundo objetivo del proyecto fue aprovechar todas las posibilidades que ofrecen las nuevas plataformas electrónicas para explorar y explotar al máximo los datos lexicográficos contenidos en el *Tesoro*, creando de este modo un recurso valioso para la investigación futura.

El proyecto se dedicó a las doctoras María Vaquero y Amparo Morales, como continuación de su trabajo lexicográfico y del de todos los otros autores que se incluyen en las páginas del *Tesoro* impreso. Consideramos que no había mejor punto de partida, para iniciarnos en la nueva lexicografía del siglo 21, que la creación de la versión electrónica del *Tesoro lexicográfico del español de Puerto Rico*.

Auspiciadores

Los auspiciadores que hicieron posible la realización del proyecto fueron, en primer lugar, la Fundación Puertorriqueña de las Humanidades y la National Endowment for the Humanities, instituciones que confiaron en el proyecto desde su inicio y dieron el primer auspicio económico importante. El Sistema Universitario Ana G. Méndez, la Universidad del Turabo, la Universidad Metropolitana y la Universidad del Este sumaron su entusiasta voto de confianza y brindaron el segundo auspicio económico importante, que permitió poner el proyecto en marcha. El proyecto recibió también apoyo en género de parte de Puerto Rico Top Level Domain, que facilitó el nombre *Tesoro.pr*, y del bufete Adswar, Muñiz y Goyco, que brindó asesoría sobre los aspectos legales.

Trasfondo: el *Tesoro lexicográfico del español de Puerto Rico*

El *Tesoro lexicográfico del español de Puerto Rico* fue el tercero de su tipo publicado en español, tras el *Tesoro Lexicográfico del español de Canarias* (1992) y el *Tesoro Léxico de las hablas andaluzas* (2000). Ese monumental trabajo fue el resultado de 10 años de labor de las académicas María Vaquero y Amparo Morales.

Un tesoro lexicográfico es un “diccionario de diccionarios”. El *Tesoro* de Puerto Rico recoge la tradición lexicográfica puertorriqueña: compila en un tomo el léxico puertorriqueño que fue recogido, a su vez, por 60 autores, en fuentes heterogéneas –diccionarios, vocabularios, glosarios, etc.–, a lo largo del siglo 20. Algunas de las figuras más conocidas y notables de esa tradición son: Augusto Malaret, Tomás Navarro Tomás, Manuel Álvarez Nazario, Humberto López Morales, María Vaquero, Amparo Morales. Previa al siglo 20, se incluyen dos fuentes: la *Historia geográfica, civil y natural de la isla de San Juan Bautista de Puerto Rico*, de Iñigo Abbad y Lasierra (1788), y los glosarios de “La gallera” y “Bailes de Puerto Rico” de *El Gíbaro* de Manuel Alonso (1849).

Concretamente, las páginas del *Tesoro* contienen, en primer lugar: diccionarios y vocabularios generales sobre el español de Puerto Rico. Estos son los menos, pero entre ellos destaca el *Vocabulario de Puerto Rico*, de Augusto Malaret (1937), que presenta la primera reflexión seria y abarcadora del rico vocabulario de Puerto Rico. Como apunta Humberto López Morales, en su edición crítica de este mismo texto (1999), la calidad de esta obra –tanto en lo abarcador de su macro y microestructuras, como en la sistematicidad y rigor de las definiciones– hacen de Malaret, incluso al día de hoy, uno de los más importantes diccionaristas hispánicos.

El *Tesoro* también incluye diccionarios y glosarios de palabras según su origen, especialmente de indigenismos, africanis-

mos y anglicismos. Se trata de obras como el *Diccionario de voces indígenas de Puerto Rico*, de Luis Hernández Aquino (1969), *El elemento afronegroide en el español de Puerto Rico*, de Manuel Álvarez Nazario (1961), *La herencia lingüística de canarias en Puerto Rico*, de Manuel Álvarez Nazario (1972) y *Anglicismos puertorriqueños*, de Amparo Morales (2001).

El *Tesoro* recoge, además, estudios e inventarios léxicos de parcelas específicas de la vida, como los relativos al mar, el mundo agrícola, las peleas de gallos, la delincuencia, los bailes, las comidas, la dulcería y las bebidas, entre muchos otros. Por otra parte, el *Tesoro* también cuenta con repertorios de léxico según los niveles de lengua, como el *Léxico del habla culta de San Juan de Puerto Rico*, de Humberto López Morales (1986), y *El habla popular de Puerto Rico*, de Washington Llorens (1981).

Finalmente, se incluyen libros importantes que emergen de acercamientos científicos al español de Puerto Rico. Por ejemplo, en el *Tesoro* se recogen los datos léxicos de los estudios de geografía lingüística, iniciados por el español Tomás Navarro Tomás en la ruralía de Puerto Rico en 1927. Esta primera investigación geolectal en el país fue la base para las investigaciones lingüísticas de numerosos municipios de la isla que dirigió posteriormente Rubén del Rosario. Entre los años sesenta y setenta, se presentaron 20 tesis de Maestría y Doctorado en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico enfocadas en la lengua de los municipios; la mayoría de ellas son inéditas, pero se recogieron en el *Tesoro*. Particularmente importantes son también los estudios de Manuel Álvarez Nazario, que exploró los arcaísmos en el español puertorriqueño y el habla campesina, así como las diversas influencias lingüísticas –indígena, africana, canaria– que marcaron el español de Puerto Rico. A fines del siglo 20, la nueva geolingüística impulsada por Manuel Alvar hace posible la colecta de materiales para el *Atlas lingüístico de Puerto Rico*. Los datos

léxicos se publican en el libro *Palabras de Puerto Rico*, de María Vaquero, en 1995, y se incluyeron en el *Tesoro*.

Proyecto Tesoro.pr

Con el proyecto Tesoro.pr, o *Tesoro lexicográfico del español de Puerto Rico en línea*, Puerto Rico se inicia formalmente en la lexicografía electrónica, disciplina que se va constituyendo como el destino natural de los diccionarios en el siglo 21. Al igual que el *Tesoro* impreso, Tesoro.pr también constituye un hito lexicográfico: es el primer tesoro electrónico creado en Hispanoamérica.

Equipo de trabajo

El equipo de trabajo del proyecto Tesoro.pr estuvo dirigido por la Dra. Maia Sherwood Droz. El Dr. Freddy Acevedo fue ayudante principal del proyecto. Giovanni Collazo y José Padilla, de Blimp LLC, constituyeron el equipo de informática. Los artistas gráficos fueron Javier W. Vélez y, de Zoom Ideal, Juan Carlos Torres y Arturo Morales. Un grupo importante fueron los asistentes de corrección de datos y etiquetado temático, la mayoría estudiantes universitarios: Kevin Matos, de Universidad de Puerto Rico-Cayey; Karla Montañez, de la Universidad del Turabo; Hjalmar Rivera, de Universidad de Puerto Rico-Río Piedras; Gabriela Ayala, Cristina Maymí y Jessica Vélez, del Programa Graduado de Lingüística de la Universidad de Puerto Rico-Río Piedras; y Amapola Caballero. Finalmente, hay que destacar el rol de las lingüistas Rebecca Arana y Carla Mojica, actualmente profesoras de la Universidad de Puerto Rico-Cayey, cuyo trabajo como investigadoras en la Academia ayudó a sentar las bases para este proyecto; la Dra. Rebecca Arana brindó además su asesoría lexicográfica durante el diseño del proyecto.

Aspectos técnicos

La base de datos y herramienta de consulta se construyeron específicamente para Tesoro.pr, usando materiales de fuente libre o abierta (“open-source”). Específicamente, para la programación principal, se usó Python, Django y Ember.js; para la base de datos, ProgresSQL; para el “caching”, Memcached, y como motor de búsqueda, Elasticsearch.

Gracias a la plataforma electrónica y a las bases de datos, empezamos a conocer la riqueza del *Tesoro* desde nuevas perspectivas. Ahora conocemos con certeza sus estadísticas internas; en el nivel más general, sabemos que contiene un total de 19,333 lemas, que se dividen en 11,812 lemas simples y 7,521 lemas complejos, y que los lemas poseen un total de 36,088 acepciones.

La herramienta electrónica

La herramienta ofrece varias posibilidades de búsquedas. Como todo diccionario, en Tesoro.pr podemos hacer búsquedas sencillas, por lema o palabra de entrada. En este tipo de búsqueda, la función de cercanía ortográfica le ofrecerá al usuario las opciones que contengan los caracteres que vaya tecleando. Ello le permitirá encontrar lo que busca y acaso lo que no sabía que buscaba. Por ejemplo, si buscamos la secuencia “pir”, la herramienta nos mostrará las siguientes opciones: *agua de piringa, juego la pirámide, pira, piragua, piragüero*. Cabe señalar aquí que las unidades pluriléxicas se han registrado como lemas individuales, pero también se han vinculado con al menos una de las palabras léxicas que contiene; así, *a dos por chavo* tiene su propia entrada, pero también se encuentra al final de la entrada de *chavo*.

La palabra *piragua* nos permite examinar la página de resultados. Esta palabra tiene tres entradas diferentes, con tres

superíndices: *piragua*¹, *piragua*², *piragua*³. Ello responde a una decisión macroestructural del *Tesoro*, que se mantiene en Tesoro.pr: separar en entradas diferentes los sentidos bien distinguidos de una palabra; de ese modo, se crea el espacio para agrupar las definiciones aportadas por las fuentes para cada uno de esos sentidos. *Piragua*¹ se refiere a la canoa grande. Para este sentido, se presentan definiciones ofrecidas por cinco fuentes distintas, en orden cronológico, empezando con el cronista Abbad y Lasierra, de 1788. *Piragua*² es el cono de hielo rayado, con sirop por encima, y tiene 14 definiciones, de 1937 a 2001. *Piragua*³ se refiere a una batea hecha de la palma real, usada para llevar la ropa al río; esta tiene dos definiciones. El valor del ordenamiento cronológico de las definiciones que nos ofrecen los tesoros lexicográficos es que nos permite saber, por ejemplo, cuándo una palabra se registra por primera vez, o cuándo entra o desaparece un sentido. Asimismo, nos permite apreciar el camino semántico –a la luz de las fuentes lexicográficos– de una palabra en el tiempo.

Los hipervínculos o hiperenlaces que aparecen en cada página nos permiten saltar a las referencias cruzadas –sinónimos y palabras relacionadas–, así como a las palabras previas y siguientes, y a otras unidades de información, con el toque de un botón.

Todas las entradas tienen botones de Facebook y Twitter, de modo que el usuario pueda compartir una palabra o sentido de su interés con sus contactos en esas redes sociales.

Búsquedas avanzadas

Gran parte de la novedad y la utilidad de Tesoro.pr radica en las posibilidades de búsqueda avanzada. Los componentes microestructurales del *Tesoro* se han convertido en campos de la base de datos, lo que permite enfocar las búsquedas desde esas

perspectivas. El primer tipo de búsqueda avanzada es por categoría gramatical. Podemos pedirle a Tesoro.pr que provea, por ejemplo, todas las locuciones verbales contenidas en los diccionarios. El resultado son 2,733 locuciones verbales: *abrir brecha, abrir el coco, abrir el paraguas* y así sucesivamente.

La segunda búsqueda avanzada es por origen de la palabra, según hayan sido marcadas por los autores. El *Tesoro* identifica sistemáticamente los africanismos, anglicismos, galicismos e indigenismos. Una búsqueda por “africanismos” da 97 resultados, que comienzan por las voces *bachata, balalú, baquiné, bembe*.

La tercera búsqueda avanzada es por fuente lexicográfica y año de publicación. Por ejemplo, podemos pedirle a la herramienta que nos presente el leuario completo del diccionario de Augusto Malaret de 1937. Los resultados nos indican que se trata de 3,576 palabras: *a corcor, a jilo de, a la brava, a la criolla*, etc.

La próxima búsqueda avanzada es la de campo temático, un componente de información que se añadió durante este proyecto. Se trata, a grandes rasgos, de campos léxico-semánticos vinculados a ámbitos de la vida. Para establecer la nómina de campos, partimos de los “centros de interés” usados en los estudios de disponibilidad léxica iniciados por Humberto López Morales. Según trabajábamos, fuimos entallando las categorías a este lexicon, hasta llegar a 42 campos temáticos. Hay campos de la vida en general –‘Vivienda’, ‘Familia y Amigos’, ‘Flora’ y ‘Fauna’-, pero también otros más específicos que el mismo léxico nos exigió: ‘Caña’, ‘Café’, ‘Tabaco’, ‘Gallística’. Gracias a esta marcación, que se aplicó a las 36,088 acepciones, podemos orientar las búsquedas onomasiológicamente, partiendo de una noción conceptual y llegando a las palabras que hablan de esa noción. Ello facilita agrupar y estudiar las palabras por campos temáticos. Una búsqueda por el campo de ‘Vida espiritual’, por ejemplo, arroja 223 resultados, que comienzan por: *adoratorio, agua medicinal, aguaje, alborada, amaldecir...* Las etiquetas de

cada campo –‘Vivienda’, ‘Familia y Amigos’, ‘Vida espiritual’– son marcas abreviadas, pero el contenido de cada uno se describe en detalle en la sección de Ayuda.

En el proyecto, no quisimos restringirnos a las búsquedas por los campos formales del diccionario, así que abrimos el *Tesoro* a manera de corpus. Es posible, por lo tanto, buscar dentro de las definiciones: podemos, por ejemplo, pedirle a Tesoro.pr que nos diga todas las palabras en cuya definición figura la palabra “mujer”, o bien todas las palabras en cuya definición figura la palabra “poesía”. Una búsqueda en corpus por la palabra “niño” nos dio 173 resultados, que inician con *albayalde, amozado, amozarse, apechar, arrimar el juan caliente...* En las definiciones resultado de esta búsqueda, figurará la palabra “niño” con destaque amarillo.

Finalmente, añadimos una búsqueda ortográfica inversa, de manera que pudiéramos buscar por terminación de la palabra. Si buscamos todas las palabras que terminan con *-aba*, por ejemplo, recibimos una relación de palabras que comienza así: *aldaba, ampalaba, baba, bayaba, calaba, casquito de guayaba*. Esperamos que esta función resulte útil a trovadores y poetas, para superar cualquier atasco en la rima. Asimismo, será útil para estudiosos de fenómenos morfológicos.

Estos criterios de búsqueda se pueden combinar entre sí para restringir los resultados. Por ejemplo, podríamos combinar campos temáticos, como ‘Flora’+‘Vida espiritual’, o ‘Cuerpo Humano’+‘Cualidad’, o ‘Sexualidad’+‘Evento’. Pero también podemos combinar criterios de diferente tipo. Por ejemplo, una búsqueda por: adjetivos, de origen inglés y con etiqueta de ‘Cuerpo humano’, produce: *flofi, good looking, kinky, slender y tofe*.

Cabe señalar que la base de datos que construimos incluye muchos más campos, que darán cabida a otras informaciones, dialectales y sociolectales, en proyectos futuros. Actualmente nos ceñimos a los componentes que el *Tesoro* provee sistemáticamente en su microestructura.

Utilización de la herramienta

En su primer año de existencia, del 16 de abril de 2016 al 16 de abril de 2017, Tesoro.pr recibió un total de total de 60,276 visitas, según las estadísticas provistas por Google Analytics. Esto equivale a unas 5,000 personas al mes, o unas 166 al día. Esas personas visitan un promedio de cuatro páginas diferentes dentro de Tesoro.pr.

La procedencia de los visitantes es como sigue: 45% son de Puerto Rico y 35% son de Estados Unidos, mientras que el otro 20% proviene de España, México, Colombia y otros países. Los visitantes de Estados Unidos provienen principalmente de ciudades como Miami, Atlanta, Orlando.

Próximas etapas

La publicación de Tesoro.pr abre las puertas a múltiples proyectos futuros. Fundamentalmente, visualizamos utilizar esta plataforma electrónica para crear un tesoro vivo del español de Puerto Rico. El objetivo es crear un repositorio continuamente actualizado sobre el léxico usado en la isla, debidamente descrito en términos dialectales y sociolingüísticos, que se nutra del trabajo de lingüistas y la colaboración del público en general, aprovechando las comunicaciones electrónicas y las redes sociales para lograr una lexicografía colaborativa.

Paralelamente, nos interesa validar el conocimiento y uso de las más de 19,000 palabras ya incluidas, para determinar cuáles están vigentes, cuáles son obsoletas y cuáles están en desuso: ello aportaría la información básica para conocer el léxico diferencial actual del español en Puerto Rico.

Finalmente, nos interesa iniciar colaboraciones con otros países y compartir esta herramienta, para que otras instituciones con fines similares la puedan aprovechar.



MARÍA INÉS CASTRO FERRER Y MAYORI MATOS CAMACHO

MARCAS GEOGRÁFICAS DE PUERTO RICO
EN EL *DICCIONARIO DE LA*
LENGUA ESPAÑOLA

Resultan fascinantes las posibilidades infinitas que conlleva el proceso de documentación léxica al que se enfrentan continuamente lexicógrafos y todos aquellos interesados en mantener actualizados los diccionarios y vocabularios. Invariablemente, las cuestiones del idioma relacionadas con el léxico cautivan la atención de legos y especialistas por igual: quizás por curiosidad; quizás por vocación; quizás por ser las palabras instrumento de comunicación; o, simplemente, por el hecho de que todos somos usuarios de la lengua que nos hermana con millones de hablantes.

Indiscutiblemente, una de las obras de documentación lexicográfica más consultadas en el ámbito hispánico es el *Diccionario de la lengua española*, que, en su 23.^a edición, publicada en octubre 2014, recoge 93,000 lemas. Es la primera edición que posibilita el acceso desde tabletas y celulares. Como resultado, el volumen de búsquedas desde dispositivos móviles, en el 2016, superó el realizado mediante computadora, herramienta que ya estaba disponible desde la 22.^a edición de 2001. De acuerdo con lo reportado en la página electrónica de la Real Academia Española (RAE), se registran cerca de 70 millones

de consultas al mes. Ello pone en evidencia el interés de los hablantes por el léxico y las consultas al diccionario.

Se ha andado un gran trecho desde que en 1713 la Real Academia Española se enfrentó a su primera gran tarea: la redacción de un diccionario. Los esfuerzos rindieron frutos trece años más tarde cuando entre 1726 y 1739 se publicó, en seis volúmenes, el *Diccionario de la lengua castellana* que recoge 69, 410 entradas y “en [donde] se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes y otras cosas convenientes al uso de la lengua”, según versa la portada de su primera edición. Es denominado *Diccionario de autoridades*, pues cada entrada va sustentada con citas obtenidas de los mejores escritores de la época, quienes, a su vez, representaban el estándar de la lengua culta. En 1780, se publica el *Diccionario de la lengua castellana reducido a un tomo para su más fácil uso*, convirtiéndose en la primera edición que prescinde de las citas de autoridades para facilitar su manejo como herramienta de consulta del español. Como bien indica el prólogo “Se han quitado todas las autoridades, etimologías de las voces, y anomalías de los verbos, dejando solo la voz, definición y la correspondencia latina” (3).

A partir de la decimoquinta edición de 1925, el *Diccionario de la lengua castellana* pasa a llevar por nombre *Diccionario de la lengua española*. Inicia la “Advertencia” de esta edición destacando que difiere más que cualquiera de las otras de su inmediata anterior porque:

Han sido revisados uno a uno todos los artículos con más detenimiento que hasta ahora, y en la mayoría de ellos se ha hecho alguna reforma, ora para corregir y precisar el concepto, ora para hacer la expresión más clara y más concisa, o más llana y conforme con el lenguaje moderno [...]. Esta edición es más condescendiente con

el uso; ha atendido más solícitamente que las anteriores a la lengua moderna comúnmente hablada y escrita [...].

Ha concedido también atención muy especial a los regionalismos de España y de América que se usan entre la gente culta de cada país, voces que estaban muy escasamente representadas en las ediciones anteriores (vii).

La vigesimotercera edición de 2014 marca otro de los hitos en la historia de los diccionarios académicos. Se trata de la obra conmemorativa del trigésimo aniversario de la RAE. Resulta significativo destacar que con esta edición se ha rebautizado como *DLE* el diccionario que tradicionalmente ha sido apodado *DRAE*, siglas que corresponden a “Diccionario de la Real Academia Española” y que jamás han correspondido literalmente al título del *Diccionario de la lengua española*. La nueva siglas recoge con mayor fidelidad el espíritu expresado desde la edición del 1925 en cuanto a ser un diccionario inclusivo de las variedades peninsulares y americanas del español, un proyecto interacadémico de la Real Academia Española (RAE) y la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE).

Conscientes de la advertencia que se presenta desde la 15.^a edición del diccionario académico con relación al objetivo trazado de ampliar la representatividad dialectal de otras regiones hispanohablantes y, por otra parte, aprovechando el interés de alumnos¹ al realizar una tarea en la que debían justificar la inclusión de la marca *P. Rico* en alguna entrada o acepción del

¹ Agradezco la colaboración de los estudiantes del curso *Léxico-semántica* (ESPA 4116) de la Universidad de Puerto Rico del Recinto de Río Piedras quienes mostraron un interés genuino en familiarizarse con los mecanismos de búsqueda de diversos corpus lingüísticos y con la estructura del diccionario. Con la colaboración de una de las alumnas del curso y coautora de este artículo, Mayori Matos Camacho, quien voluntariamente se puso a la disposición para continuar trabajando el tema, nos dimos a la tarea de formalizar la investigación sobre las marcas geográficas de Puerto Rico en el *DLE*.

DLE, nos sentimos convocadas a colaborar con esta tarea en constante proceso.

Para esta tarea, la Academia, falta de información propia, hubo de atenerse casi solo a los vocabularios de americanismos que andan impresos; al seguirlos, sin duda habrá cometido errores, mas espera que las academias correspondientes que allá están constituidas puedan ayudar a enmendarlos en las ediciones futuras (viii).

Aquí los resultados de la investigación realizada hasta el momento que incluye la revisión de la totalidad de las entradas y acepciones de las letras J a la P de la 23.^a edición del *DLE*.

Metodología

Nos acercamos a la revisión de las marcas de Puerto Rico de forma cuasiartesanal pues sondeamos cada una de las entradas de la 23.^a edición impresa del *DLE* para identificar aquellas palabras que, apoyadas en nuestra competencia como hablantes de la variedad puertorriqueña del español, reconocemos como de uso nuestro. Para ello también verificamos la presencia de las diversas marcas geográficas más cercanas a nuestra variedad: *Cuba, Rep. Dom, Ven.* y otras pertenecientes a zonas caribeñas, con las que pudiéramos compartir usos.

Nuestro objetivo final es la revisión de la totalidad del *DLE*, que dividimos en tres grandes etapas: (1) la revisión de las letras J a P, (2) la revisión de Q a Z y finalmente, (3) la revisión de A a I. Aunque la decisión inicial fue estructurar la investigación siguiendo la agrupación por letras, en la práctica no hemos seguido un estricto orden alfabético pues la revisión de una entrada con frecuencia remite a investigar sobre algún lema que no pertenece a esa letra. Como bien señala Paz Battaner, “en la actualidad ya se puede estudiar el léxico sin recurrir al orden alfabético. La informática ha permitido a las ontologías acotar

grandes conjuntos de unidades léxicas que piden algún tipo de descripción homogénea” (p. 51). No se trata de haber tomado la perspectiva onomasiológica, sino que, en ocasiones, resulta inevitable reconocer subconjuntos o taxonomías que atendemos por igual. Para efectos de esta presentación, nos ceñiremos a reportar los resultados de la investigación de las entradas registradas de la J a la P.

Sin desviarnos del enfoque estrictamente semasiológico que rige el *DLE*, incorporamos el resultado de la investigación en una tabla Excel bajo la letra correspondiente. Una vez identificadas posibles entradas que deberían llevar marca *P. Rico*, realizamos la contrastividad con el *Diccionario de americanismos (DA)* y con el *Tesoro lexicográfico del español de Puerto Rico (TLEPR)*. En los casos en los que la evidencia no fuera contundente, investigamos el uso en diversas fuentes, tales como el Corpus de Referencia del Español Actual (CREA), el Corpus Diacrónico del Español (CORDE) y el Corpus de Español del Siglo XXI (CORPES XXI). De no encontrar suficiente evidencia en estos corpus, se amplió la búsqueda a *Google Books*, *google.pr* y al archivo digital Adendi del periódico *El Nuevo Día*, entre otros. Hoy día, el acceso a corpus y documentos en línea facilita tremendamente documentar el uso en contexto y la representación de las formas:

Hemos de pensar que hoy día los corpus actuales ofrecen la posibilidad de observar en contexto no dos o tres ejemplos de buenas autoridades, sino una representación de lo que anónimamente se oye y los hablantes utilizan. [...] Las unidades léxicas son observadas en su contexto de uso, en expresiones logradas y validadas por diferentes hablantes y en número suficiente como para poder certificar su interpretación y a la vez explicar su uso con el valor que la comunidad les otorga (Battaner 96).

En una plantilla de Excel se vaciaron los datos según las categorías preestablecidas lo que facilitó plasmar la documentación y el análisis de los datos. En cada renglón, se documenta la definición actual del *DLE*, del *Tesoro lexicográfico del español de Puerto Rico (TLEPR)* y del *Diccionario de americanismos (DA)*, junto con las marcas geográficas del lema cuyo valor sea de interés en este proyecto. Se categorizaron de la siguiente manera: lema, definición que ofrece el *DLE*, marcas regionales, definiciones del *Tesoro lexicográfico*, definiciones del *Diccionario de Americanismos*, contextos reportados en el CREA, contextos reportados en el CORPES XXI y contextos reportados en otras fuentes (agrupamos en esta columna documentación extraída de *Google Books* y artículos de la prensa).

Cabe destacar que el *Tesoro lexicográfico del español de Puerto Rico*, obra lexicográfica cumbre de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española de la autoría de las académicas D.^a María Vaquero y D.^a Amparo Morales, es un tesoro en más de una acepción. Aunque si bien es cierto que “permite acercarse [...] a un solo libro que registra la enorme cantidad de palabras y expresiones recogidas en el país durante muchas décadas y en obras muy heterogéneas, con los valores y significados que les dio el autor de cada obra en su momento” (13), también es cierto que debido a la heterogeneidad de las obras “el traslado alfabético del léxico no se hizo de forma automática sino a partir de una ponderada consideración y estudio de cada unidad” (13-14). Incluye 59 obras entre las que se encuentran vocabularios y diccionarios generales, encabezados por la obra del diccionarista Augusto Malaret; diccionarios y glosarios de componentes léxicos determinados (indigenismos, afronegrismos, anglicismos); estudios e investigaciones de parcelas particulares tales como el léxico gallístico, de la delincuencia, del mar, del mundo agrícola, del estudiante.

Como bien indican las autoras, recoge “fuentes indispensables en la colecta del vocabulario local” (11). Se trata de es-

tudios dialectales, encabezados por la investigación histórica de Manuel Álvarez Nazario, estudios de Geografía Lingüística iniciados por Tomás Navarro Tomás, de los que se desprende una tradición de investigación geolectal en el país que da por fruto el estudio de la lengua en diversos municipios de Puerto Rico; así como materiales léxicos recogidos por diversos especialistas, entre los que se destaca *Palabras de Puerto Rico* de María Vaquero. Recoge el *Tesoro* datos reportados en dieciocho tesis inéditas, en su mayoría dedicadas al estudio dialectal de los municipios, presentadas hasta la década de los setenta en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico bajo la dirección de D. Rubén del Rosario. El rigor metodológico de las autoras hace que este “diccionario de diccionarios” sea muy confiable en términos del contenido allí recogido.

Articulada la metodología, nos lanzamos a completar la tarea, conscientes de que la planta del *DLE* está en proceso de revisión y delimitación de todas las marcas que se utilizan en el mismo (marcas de registro, geográficas, gramaticales, etc.), así como modificaciones significativas para atemperarse a los tiempos y a las exigencias tecnológicas, además de proveer un mecanismo más dinámico de búsqueda que quedará plasmado en la elaboración de la planta de la 24.^a edición. Mientras tanto, la 23.^a edición pasa por procesos sucesivos de revisión en los que anualmente se incorporan modificaciones de marcas y entradas que hayan sido debidamente documentadas.

A pesar de que el objetivo inicial de nuestra revisión de puertorriqueñismos en el *DLE* era corroborar la presencia de las marcas de Puerto Rico en las entradas existentes, no pudimos evitar atender la carencia evidente de ciertos vocablos cuya ausencia del *DLE* nos saltaba a la vista como hablantes de la variedad puertorriqueña. Es decir, además de sugerir la inclusión de la marca de Puerto Rico, también se recomienda la inclusión de nuevas entradas.

Los resultados obtenidos fueron estructurados en tres grandes apartados:

1. Sugerencias de añadidos de la marca geográfica *P. Rico*
2. Sugerencias de reemplazo a marca *Ant.* a acepciones con marca de *Cuba* y *Rep. Dom.*
3. Sugerencias de incorporación de nuevos lemas o acepciones a lemas existentes.

Es importante destacar que las sugerencias del segundo apartado son pertinentes para la 23ª edición del DLE, edición bajo la cual nos regimos para realizar esta investigación. No obstante, adelantamos que si la 24ª edición prescindiera de las marcas *Am.* y *Ant.*, las sugerencias de reemplazo a marca *Ant.* se sumarían a las del primer apartado, “Sugerencias de añadidos de la marca *P. Rico*”.

Algunos lemas y acepciones no fueron tan fáciles de documentar y hubo que tomar decisiones que llevaron a descartar la propuesta de inclusión de algunos, por quizás tratarse de formas que están cayendo en desuso o cuyo nacimiento es muy reciente como para poder afirmar categóricamente que deban incorporarse. Estos casos, por lo pronto, pasan a formar parte de nuestro “Observatorio de palabras”. Por ejemplo, en el caso de *lama* con el valor de ‘cada una de las láminas que se abren y se cierran de las ventanas’, validada por algunos hablantes pero no necesariamente en número suficiente para poder certificar su interpretación, pudiera ser una acepción poco usada que posiblemente tenga su lugar en el *Diccionario histórico del español*.

Finalmente, se articula la propuesta de incorporación de marcas, nuevas acepciones y entradas que eventualmente presentaremos formalmente a la Real Academia Española y a la Asociación de Academias de la Lengua Española con el convencimiento de que nuestras sugerencias caerán en terreno fértil, pues, como bien señaló la académica Paz Battaner en su discurs-

so de incorporación a la RAE: “Los diccionarios generales han de enfrentarse a todas las unidades léxicas que pueda. El léxico de las lenguas no tiene confines” (70).

Observaciones y recomendaciones

Identificamos un total de 46 vocablos en el grupo de entradas de las letras J a la P que proponemos sean atendidos, para añadir marcas de Puerto Rico (*P. Rico*) o Antillas (*Ant.*) o para documentar nuevos homófonos y acepciones al *DLE*, respectivamente.

Utilizamos el rombo (◊) para identificar aquellos términos que fueron objeto de observaciones o recomendaciones realizadas por el Dr. José Luis Vega, director de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española (ACAPLE), como parte de las tareas lexicográficas realizadas durante su nombramiento como miembro de la Comisión Permanente de la ASALE entre los meses de abril y junio de 2017. Están ampliamente documentadas en el artículo, “Observaciones sobre los puertorriqueñismos en el *DLE*” que cierra este número del *BAPLE*.

En la siguiente tabla, recogemos todas las acepciones que documentamos como de uso general en Puerto Rico, por lo que recomendamos se incluya la marca geográfica *P. Rico*:

Inclusión marca de Puerto Rico (<i>P. Rico</i>)	
<i>jacha</i> ² . ‘diente, en especial el que es grande y feo’	<i>mesero</i> ² , <i>ra</i> . ‘camarero de café o restaurante’
<i>jaquetonería</i> . ‘actitud propia del jaque (ll valentón)’	<i>naiboa</i> . 1. ‘anaiboa’
<i>labioso</i> . 3. ‘que tiene labia’	<i>paquetero</i> . 3. ‘persona mentirosa (ll que miente)’
<i>lamber</i> . l2. ‘adular (ll hacer o decir lo que se cree que puede agradar)’	<i>pichar</i> . ‘dicho de un lanzador de béisbol: Lanzar la pelota al bateador del equipo contrario
<i>lambón</i> . 1. ‘adulón’	<i>pichear</i> . ‘pichar’

<i>lasca</i> . 2. ' Loncha (porción ancha que se corta)'	<i>pipa</i> ¹ . 7. 'barriga abultada'
<i>libreto</i> . 2. ' guion (texto con los detalles de un filme o un programa)'	<i>pipón</i> . 1. 'barrigudo'
<i>mameluco</i> . 3. 'mono (prenda de vestir)'	<i>piquiña</i> . 'picação, comezón'

Jacha está documentado en el *DA* con marca geográfica de Honduras y España para referirse a 'Dientes de persona, *en especial grandes y feos*'; y con marca de República Dominicana y Puerto Rico para referirse a 'diente incisivo'. Remite a **hacha**, II.1. 'Diente incisivo de gran tamaño' que lleva marca de Cuba y Puerto Rico. Tanto la forma *jacha*² como *hacha*, para referirse a incisivos muy grandes, están documentados en el *TLEPR*. Proponemos la inclusión de la marca *P. Rico* en el lema *jacha* junto con las existentes de *El Salv.* y *Hond.*

Jaquetonería solo cuenta con marca *Ven.* en el *DLE*, mientras que el *DA* documenta *P.R.* y *Ve.* El banco de datos CREA en línea evidencia su uso en la novela *Peloteros*: "En Rubén Sierra es fácil reconocer cierta jaquetonería con sabor a ese Barrio Sabana Llana cercano a la Avenida 65 de Infantería" ([V. CREA] Rodríguez Juliá 73). El *TLEPR* solo documenta el lema *jaquetón* como se discutirá más adelante en la valoración de nuevos lemas.

Labioso, definido en el *DLE* como quien tiene **labia**. '1. f. coloq. Verbosidad persuasiva y gracia en el hablar', tiene marcas geográficas de *C. Rica, Ec., Hond. y Méx.* Proponemos se añada la marca *P. Rico*. Se documenta su uso en la novela *Indiscreciones de un perro gringo* del escritor puertorriqueño Luis Rafael Sánchez: "era un panal de miel que atraía a cuanta mami se cruzaba en su camino: joven, labioso, seductor', incapaz de resistir a la mujer que requiere los socorros de un órgano de animal macho" ([V. CORPES] Sánchez, Luis Rafael).

El *TLEPR* y el *DA* sostienen el uso de *lamber* y *lambón* dentro del vocabulario puertorriqueño. Más adelante veremos la relación de este último con *lambeojo*.

Lasca en su segunda acepción en el *DLE*, ‘porción ancha que se corta’, es el único vocablo de los que proponemos que compartiría marca con Andalucía. El *TLEPR* recoge su uso como término de ‘habla familiar y popular de Puerto Rico, si bien ya con tendencia decadente, lonja o loncha, tajada delgada de carne. “Una lasca o lasquita de jamón o de carne” (Álvarez Nazario 201). El tiempo ha demostrado que se ha mantenido vigente su uso.

Libreto aparece en el *DA* junto con 16 marcas geográficas, incluyendo España y Puerto Rico. Aunque el *TLEPR* no lo documenta, el CREA evidencia su uso: “Shakespeare debió unir las a las dos en una sola mujer. ¿Cómo es que dice ese monólogo? (Busca en el libreto y actúa ahora a Emilia)”. ([V. CREA] Ramos Escobar 25).

También encontramos documentado en el *TLEPR* y en el *DA* el término *mameluco* para referirse a la prenda de vestir. “En tiempos recientes quizás la más famosa de las resistencias colectivas se dio a raíz de la negativa de los confinados a ponerse un nuevo uniforme, el llamado mameluco, que la administración había decretado” ([V. CREA] Picó).

Mesero para referirse a ‘camarero de café o restaurante’ aparece como segundo homónimo en el *DLE* con marcas *Am. Cen., Bol., Chile, Col., Ec., Méx. y R. Dom.* En primera instancia recomendamos incluir marca *P. Rico* bajo dicho lema, apoyados en que está evidenciado en el *TLEPR* y en el *DA*. No obstante, en vista de que el *DA* documenta asimismo las marcas geográficas *ES, Pe, Bo, Ch, Ur, y Cu*, además de las reportadas en el *DLE*, recomendamos evaluar si corresponde eliminar la marcación geográfica pues parece ser de uso general.

Naiboa y *paquetero* aparecen documentadas en el *DLE* únicamente con marca *Cuba*, mientras que en el *DA* coinciden los tres países antillanos. Se corroboran sus usos en el *TLEPR*.

En el caso de *pipa*, la marca *P. Rico* coincidiría con las existentes *Col. y Nic.* Atestigua su uso el *TLEPR*: “Papá, mira: ¡pipa...

pipa! Como quien dice: ¡Papá, mírame la barriga!” (González García 40). “¿La pipa es lo de menos? ¡Ya no! La prevalencia del síndrome metabólico está directamente asociada con la obesidad, condición que de acuerdo al Dr. Altieri representa el problema de salud más serio en Puerto Rico y que impacta adversamente la presión arterial”. (Hernández. *El Nuevo Día*, 25 de febrero de 2016). Ahora bien, es *pipón* aquel que tiene mucha *pipa*, es decir el ‘barrigudo’, como aparece documentado en el *DLE*, con las marcas geográficas de Col. y Bol. “Le asquea la figura del “viejo gordo, pipón y barbú, que se ríe con el ‘jojójooooo’” (Millán Pabón. *El Nuevo Día*, 22 de diciembre de 2016).

Piquiña está documentado para Puerto Rico en el *DA* y en el *TLEPR*: “(T. en Col. y Ven.). Picor. Cuando una piquiña empieza... —hasta delante de la gente —el más pulcro y más decente —se rasca...” (Ferd. R. Cestero, “El Jíbaro del Dorao”, “Venga un abrazo compae”, *La Correspondencia*, 7 de abril de 1934). El *DLE* solo reconoce su uso en República Dominicana y Venezuela.

Pichar, de etimología del inglés *to pitch*, con marca geográfica documentada para *C. Rica, Cuba, Guat., Méx., Nic.* y Ven., se utiliza también en Puerto Rico según lo evidencia el *TLEPR* y el *DA*. Asimismo, la variante *pichear* está documentada en el *DLE*, excepto para Costa Rica. Es interesante destacar que solo encontramos documentada en lengua escrita la grafía *pitcheo* para referirse al lanzamiento dentro del argot del deporte béisbol y no así la forma adaptada *picheo*: “no tenemos *pitcheo*”, (Rodríguez Juliá 59). Anticipamos que el uso de la forma adaptada pronto quedará ampliamente documentada.

Identificamos un total de nueve (9) lemas o acepciones de uso puertorriqueño y que, concerniente a la 23ª edición, conllevan sustituir las marcas existentes por marca Antillas (*Ant.*), puesto que ya cuentan con las marcas *Cuba* y *Rep. Dom.* en el

DLE. Todos aparecen registrados como formas de uso en Puerto Rico tanto en el *TLEPR* como en el *DA*. Sin embargo, bajo la nueva política de la 24ª edición, estos vocablos se sumarían al listado de inclusión de marca *P. Rico*. Recogemos dichos casos en la siguiente tabla acompañados por la definición que ofrece el *DLE*:

Inclusión marca regional de las Antillas (<i>Ant.</i>)
<i>jabado, da.</i> 2. ‘Dicho de un mulato: De piel y ojos claros y pelo rizado castaño claro o rubio’
<i>majarete.</i> (◇) 1. ‘Dulce hecho de maíz tierno rallado, leche y azúcar, que se cuece y se cuaja al enfriarse. En Venezuela se prepara también con la pulpa del coco’.
<i>moriviví.</i> ‘ sensitiva ’
<i>mota.</i> 10. ‘Borla para aplicar los polvos que se usan como cosmético’.
<i>nebuloso, sa.</i> 6. ‘Vago, incierto, poco claro’
<i>negrada.</i> 2. ‘Conjunto de personas de raza negra’
<i>noticiero.</i> (◇) 3. ‘ noticario , programa de radio o televisión’
<i>nublazón.</i> 2. ‘ nubosidad ’
<i>ñame.</i> 4. ‘Persona que da muestras de escasa inteligencia, cultura o instrucción’

Jabado, da está documentado en el *DA* con las marcas *Cuba, Rep. Dom.* y *P. Rico* para referirse al individuo que, según el *TLEPR*, Álvarez Nazario describe como “de sangre mezclada que muestra del blanco el color de la piel y frecuentemente también un color castaño o rubio en los cabellos, pero éstos ensortijados y crespos como en los negros, combinando de esa manera rasgos pertenecientes a dos colores raciales distintos”.

Se conoce en Puerto Rico como *moriviví* a la planta sensitiva. El término está ampliamente documentado. A continuación se ejemplifica en los versos del trovador Arturo Santiago en “Nosotros somos así”:

como también nos encanta
 o al menos me encanta a mí
 pisar el moriviví
 que crece silvestre en tierra
 para ver como abre y cierra
 nosotros somos así.

Nuestra metamorfosis ha sido tan veloz que a veces yo misma tengo que asegurarme que no sueño; pincharme el dedo con el moriviví borincano para despertarme ([V. CREA] Ferré 33).

Es con una *mota* que se aplican los polvos cosméticos a la piel. Según el *DA*, es uso compartido con México, Venezuela, Ecuador y Perú, además de Cuba y República Dominicana. “Dejar reposar durante un par de horas y luego aplicar la loción obtenida sobre el rostro con un pincel o una mota de algodón” (*El Nuevo Día*, 11 mayo 2017). Se documenta también su uso en la poesía del ilustre Luis Palés Matos:

yerba fresca en las ondas murmuriosas del río,
 en el calor de mota de algodón del bohío,
 y en el sobaco tibio de nuestra campesina. ([V. COR-
 DE] Palés Matos 53).

Nebuloso, *sa* lo documenta el *DLE*, en su sexta acepción, con marca de *Arg.*, *Cuba*, *Méx.*, *R. Dom.* y *Ur.* para referirse a ‘Vago, incierto, poco claro’. El *TLEPR* hace referencia a la definición ofrecida por Claudio de la Torre: || 2, ‘Ambiguo, no exacto. Confuso...dudoso’, que pudiéramos interpretar como equivalente a la del *DLE*. “- Gracias -América dice, y nota que todo lo que dice es visible en chorros de aire nebuloso” ([V. CREA] Santiago 157). El *DA* adjudica el uso juvenil en Puerto Rico ‘Referido a persona, sospechosa’. Pasa esta última acepción referida a persona a nuestro “Observatorio de palabras”, puesto que, aunque es cónsono con nuestra competencia de hablante de la variedad puertorriqueña, queda por evidenciarse su uso general o en lengua escrita.

Negrada, forma coloquial con valor despectivo que compartimos con *Cuba, Hond., Méx., R. Dom., Ur. y Ven.* en el *DLE*. El *TLEPR* registra su uso: “Dábase Garduña tono de autoridad competente, mientras la brigada de jíbaros y la negrada le oían con la boca abierta” (Zeno Gandía 84).

En el caso de *noticiero*, ha sido recomendado por la Comisión Permanente añadir la marca *P. Rico*; no obstante, al estar ya documentadas en el *DLE* las marcas de *Cuba y R. Dom.*, además de *El Salv., Guat., Méx., Ur., y Ven.*, se procedería a sustituir dichas marcas regionales por *Ant.* Sin embargo, se observó que en el *DA noticiero* está documentado con el significado de *noticiario* en España y 18 países de América, con excepción del El Salvador, por lo que proponemos que el lema *noticiero* aparezca en el *DLE* sin marcación geográfica.

Nublazón para referirse a ‘nubosidad’ o ‘cubierto de nubes’ lo compartimos, según el *DLE*, con Cuba, México y República Dominicana. Es interesante notar que el *DA* incluye dos acepciones dentro del campo semántico referido a ‘nubosidad’. La primera lleva, además, marca de Guatemala, Costa Rica, oeste de Bolivia y noroeste de Argentina. La segunda, que se refiere a ‘Agrupación de nubes oscuras que anuncian lluvia’, lleva marca de Guatemala, Honduras, Nicaragua y Cuba. Queda por investigar si esta última también es de uso en Puerto Rico y si está implícita en la anterior.

Documenta el *TLEPR* superíndices numéricos para cuatro homónimos de *ñame*, el segundo de estos con el valor de ‘mentecato’, que el *DLE* recoge en la cuarta acepción con marca coloquial para Cuba y República Dominicana. El *DA* documenta, en la acepción 4, la marca geográfica para los tres países de las Antillas: ‘Referido a persona, torpe, inculca, inhábil’.

Entre los términos que se sugiere incluyan la marca geográfica de Puerto Rico, se halló que Cuba es el país con el que más se comparte marca geográfica, con seis (6) voces en común,

además de las nueve (9) entradas que sugerimos lleven marca de Antillas. En comparación con República Dominicana, solo se comparten tres (3) de las 17 adiciones de marca *P. Rico* propuestas. Se hubiese esperado tener una cantidad mayor de términos en común con este país vecino, por lo que decidimos realizar la comparación con el *Diccionario del español dominicano*. Hallamos que otros seis (6) de los términos propuestos están registrados en dicho diccionario: *labioso*, *lambón*, *mameluco*, *naíboa*, *paquetero* y *pichar*.

A continuación, resumimos en una tabla las marcas geográficas de coincidencia con los lemas que sugerimos lleven marca *P. Rico*.

Marcas geográficas en el DLE	
País	Lema
Cuba (<i>Cuba</i>)	(6) libreto, <i>mameluco</i> , <i>naíboa</i> , <i>paquetero</i> , <i>pichar</i> , <i>pichear</i>
Venezuela (<i>Ven.</i>)	(4) <i>jaquetonería</i> , <i>pichar</i> , <i>pichear</i> , <i>piquiña</i>
México (<i>Méx.</i>)	(5) <i>labioso</i> , <i>lamber</i> , <i>libreto</i> , <i>mesero</i> , <i>pichar</i> , <i>pichear</i>
Rep. Dominicana (<i>R. Dom.</i>)	(3) <i>lamber</i> , <i>mesero</i> , <i>piquiña</i>
Nicaragua (<i>Nic.</i>)	(3) <i>pichar</i> , <i>pichear</i> , <i>pipa</i>
Colombia (<i>Col.</i>)	(4) <i>lamber</i> , <i>mesero</i> , <i>pipa</i> , <i>pipón</i>
Uruguay (<i>Ur.</i>)	(3) <i>lamber</i> , <i>libreto</i> , <i>mameluco</i>
Honduras (<i>Hond.</i>)	(2) <i>jacha</i> y <i>labioso</i>
Costa Rica (<i>C. Rica</i>)	(2) <i>labioso</i> , <i>pichar</i>
Argentina (<i>Arg.</i>)	(1) <i>mameluco</i>
Chile (<i>Chile</i>)	(1) <i>mesero</i>
El Salvador (<i>El Salv.</i>)	(1) <i>jacha</i>
Guatemala (<i>Guat.</i>)	(1) <i>pichar</i>
Ecuador (<i>Ec.</i>)	(2) <i>labioso</i> , <i>pipón</i>
América Central (<i>Am. Central</i>)	(1) <i>mesero</i>

En la siguiente tabla presentamos una serie de acepciones y entradas que recomendamos se incorporen al *DLE* con marca geográfica de Puerto Rico.

Adiciones recomendadas con marca <i>P. Rico</i>	
Acepción	Lema
<i>jaba</i> . (◊) ‘pedazo pequeño de jabón’	<i>jaquetón</i> , <i>na</i> . ‘ guapetón , fanfarrón’
<i>marronazo</i> . (◊) ‘golpe dado con un marrón’	<i>lambeajo</i> . ‘ lameculos persona adulatora y servil’
<i>muerto</i> . ‘lomo superpuesto en una vía pública’	<i>mimero</i> . (◊) ‘enjambre de mimes’
<i>mamey</i> . ‘cosa fácil de hacer o conseguir’ <i>¡qué mamey!</i> Locución interjectiva irónica	<i>mofongo</i> . ‘plato hecho a base de plátanos verdes fritos y machacados al que se le suele añadir chicharrón y caldo de res o de pollo’
<i>ñame</i> . ‘cosa fácil de hacer’	<i>mojonear</i> . ‘perder el tiempo’
<i>ñoño</i> . ‘consentido’	<i>moto</i> . (◊) ‘cigarrillo de marihuana’
<i>pichar</i> . ‘ignorar a propósito’	<i>mozambique</i> . (◊) ‘chango’
<i>pulguero</i> . ‘mercado de pulgas’	<i>ñeñeñé</i> . ‘tontería’
	<i>pan de agua</i> . (◊)
	<i>pan sobao</i> . (◊)
	<i>perrear</i> bailar al ritmo del reguetón
	<i>ponchar</i> ² . ‘marcar asistencia al trabajo utilizando un reloj especial’
	<i>punzonazo</i> . (◊) ‘herida hecho con un punzón’

Veamos cada una de las adiciones de lema que se recomiendan sean incluidas en el *DLE*. Primeramente, retomemos dos entradas que ya hemos atendido: *ñame* y *pichar*.

Cabe destacar el valor metafórico con el que también se utiliza *ñame* en Puerto Rico para referirse a ‘cosa fácil de hacer’ o ‘algo de fácil ejecución’. Así lo documentan el *DA*, en la sexta acepción, y el *TLEPR* en la cuarta entrada homónima. “¡Qué gustazo ordenar que se haga lo que no somos capaces de hacer!

¡Qué ñame, qué morbosa satisfacción y alegría, poder pisotear, balar órdenes y arrollar!” ([V. CREA] *La Estrella de Puerto Rico*, 4 abril 2003). Recomendamos que se incluya en el *DLE* dicha acepción adicional al lema *ñame* con marca coloquial y geográfica *P. Rico*.

Resulta novedoso el corrimiento de significación fuera del campo semántico del deporte del béisbol para la nueva acepción que proponemos se incorpore al *DLE* en el caso de *pichar* con marca coloquial para referirse a ‘ignorar o dejar plantado a propósito’. Es frecuente su uso en la lengua oral entre jóvenes y adultos jóvenes. Puesto que ya ha incursionado en la lengua escrita, decidimos recomendar su inclusión aunque permanece en nuestro “Observatorio de palabras”. A continuación algunos textos que evidencian su uso:

Zeno relató que la primera vez que su nieta le dijo “Abuela me vas a pichar”, la regañó. “Juré que era una mala palabra”, pensó y hasta se molestó. Entonces, se enteró que “pichar” era “cuando a uno lo plantan”, admitió entre risas contagiando a otras tres abuelas. (Rivas. *El Nuevo Día*, 24 enero 2010).

Y es que este año, ciertamente, nuestro pueblo ha sufrido mucho y, a estas alturas, lo mejor es “pichar”, como dicen los reguetoneros, y enfrentar al mal tiempo con buena cara y deseos de bailar y reírnos de nuestra desdicha colectiva (Torres. *El Nuevo Día*, 17 noviembre 2007).

Mamey es un vocablo de uso extendido en la isla con el valor de ‘cosa fácil de hacer o conseguir’, según lo documenta el *TLEPR*. Como locución interjectiva, *¡qué mamey!* ‘expresa irónicamente la gran facilidad de algo’ tal como lo documenta *DA* con marca única de Puerto Rico. Tal locución aparece también en el *TLEPR* ‘exclamación irónica que destaca la facilidad con que se hace o consigue algo’. Se evidencia su uso en *La*

guaracha del Macho Camacho de Luis Rafael Sánchez: “y confiaba en que el conocimiento le llegara por el fenómeno de osmosis: ¡qué mamey!” ([V. *TLEPR*] Núñez de Ortega, Delgado de Laborde 129). Recomendamos que se añada una acepción bajo el lema *mamey* con marca coloquial, *P. Rico* que recoja dicho valor, así como para la locución interjectiva que destaque la función discursiva mencionada.

En vista de que *jaquetón* cuenta con dos entradas homónimas, debe considerarse incluir un tercer homónimo con marca *P. Rico* para referirse a ‘guapetón’ y a ‘fanfarrón’, uso documentado en el *DA* con marca geográfica de Puerto Rico. Se registra su uso en literatura puertorriqueña: “puedo detectar, muy a pesar de la timidez de muchacho de barriada, cierta arrogancia defensiva. Igor tiene el semblante algo jaquetón de un hombre a la expectativa” (Rodríguez Juliá 71).

Lambeojo aparece documentado en el *TLEPR* y en el *DA* con marca de República Dominicana y Puerto Rico para designar una persona adulatora y servil, significado que el *DLE* atribuye a *lameculos*. Recomendamos que se incluya *lambeojo* como entrada o lema con marca de Puerto Rico y que remita a **lameculos**. Así se documenta en el *CREA*: “¡Suéltame, lambeojo! ¡Siempre besándole el culo a estas ricas hijas de la gran puta!” ([V. *CREA*] Santiago 30.) y en “Lárgate, Lidia, no te metas, él se lo buscó, esto es cosa de iniciación, de hombres, él se lo buscó por lambeojo y mamaíto.” ([V. *CREA*] García Ramis 95).

Mofongo es el nombre con que se denomina uno de los platos típicos de Puerto Rico que el *DA* define de la siguiente manera: ‘I.1. m. *RD, PR*. Plato hecho a base de plátanos verdes majados y chicharrón o tocino frito, sazonados con sal y ajo’. El *mofongo* forma parte de la carta de un sinnúmero de restaurantes puertorriqueños y del recetario de cocina puertorriqueña: “coloque los plátanos en el pilón y macháquelos hasta obtener una masa uniforme. [...] Forme con sus manos mofongos

del tamaño que desee ([V. CORPES XXI] Du Prey de Sterling 68). Asimismo, el vocablo se registra en textos literarios “En la cocina, Úrsula daba los últimos toques al mofongo gigantesco que reinaba en una bandeja sobre el fogón” ([V. CREA] Vega 115). “No falta la lista de platos criollos con la hayaca y el mofongo; las frutas nativas como el mamey y el coco” (Hernández de Norman 205). Proponemos que *mofongo* se incluya como lema con la marca geográfica *P. Rico*, definido como ‘Plato hecho a base de plátanos verdes fritos y machacados, al que se le suele añadir chicharrón o tocino frito, sazonados con sal, aceite y ajo’. “El mofongo, además de ser un plato criollo delicioso y fácil de preparar, admite variaciones que lo hacen un verdadero manjar para los amantes del plátano”. (*El Nuevo Día*, 4 de julio de 2010.)

Mojonear es otro de los lemas que se recomienda incorporar al *DLE*. Su uso está documentado en el *TLEPR* y aparece en el *DA* con marca geográfica única *PR*, ‘III.1. Perder alguien el tiempo’.

Ñeñeñe se destaca por su grafía particular y sugerimos su adición al *DLE* con valor de ‘tontería’, como bien aparece documentado en el *DA* con marca de Puerto Rico, Nicaragua y República Dominicana. Este valor también lo documenta el *TLEPR* en las acepciones séptima y la octava como ‘sandeces’ y ‘tontería’. Existen frases que recogen el uso de esta palabra: “Hablar ñeñeñe es hablar sandeces” (Mauleón- Benítez 143).

Perrear aparece documentado en el CORPES XXI en cinco casos. Uno de ellos es una grabación de audio del personaje de *El doctor Selástraga* de la cadena radial Salsoul: “¿Casada, está viuda, soltera, divorciada, está gamberreando, perrea? ¿Cuál es su estatus?” ([V. CORPES XXI] Cadena Salsoul, 24 abril 2002). Mayra Montero utiliza el término en el artículo “Prehistoria”: “El mercado –atiéndanme los moralistas – suele ser mucho más obsceno que las nalgas de las musas del rap. Esas

muchachas perrean porque, entre otras cosas, han captado muy bien la esencia de la muerte a tubazos”. ([V. CORPES XXI] Montero. *El Nuevo Día*, 9 junio 2002).

En la prensa local se continúa evidenciando el uso del vocablo : “¿Es la mejor cara de Puerto Rico la de jóvenes bailando y perreando en las calles en horas laborables mientras niños disfrutan de la diversión y el ocio y adultos escuchan la radio holgadamente o juegan dominó?” (Collado. *El Nuevo Día*, 31 agosto 2017.)

*Ponchar*² en el *TLEPR* corresponde a la segunda acepción que documenta el *DA* con marcas geográficas de *Pa*, *RD* y *PR*, y que sugerimos se añada al *DLE*: ‘Marcar en una máquina o reloj especial la hora de entrada y de salida del trabajo’. “Se entrecruzan para comer, para ponchar el tiempo de entrada y de salida o para hacer transacciones y comprarse cosas que luego echan al zafacón” ([V. CREA] Santos Febres 36). No obstante, este valor se encuentra ausente en el *DLE*, donde se documenta únicamente el argot dentro del béisbol.

Se denomina en Puerto Rico *muerto* o policía acostado al badén u obstáculo artificial alomado que se construye en las carreteras para limitar la velocidad de los vehículos. Así lo documenta el *DA* y el *TLEPR* en el cuarto homónimo.

Ñño se diferencia de los valores existentes en la versión actual del *DLE* y comparte en cierta medida la significación que recoge el *DA* en la acepción IV. 1. ‘Referido a un niño, mimado, consentido’. Sin embargo, es el *TLEPR* el que recoge con mayor precisión el valor que le otorga el hablante puertorriqueño, quien no necesariamente restringe su uso con referencia a un niño: ‘1. (T en R. Dom.) Engreído, inclinado a mimos y lagoterías’ (Malaret, 1937). A pesar de que en el *DA* no se recopila dicho valor con marca geográfica *PR*, atestigua su uso así un texto de la escritora puertorriqueña Esmeralda Santiago: “Un perrito ñño sale corriendo de una puerta trasera y le gru-

ñe a los pies al otro lado del portón cuando golpea la cadena y el candado contra la reja” ([V. CREA] Santiago 28).

Finalizamos nuestras recomendaciones de adición de acepciones y lemas al *DLE* entre la J y la P con el término *pulguero*. Documenta el *DA*, con marca *EU*, *PR*, *Ec*, el lema *pulguero* para referirse a lo que en diversos países se denomina *mercado de pulgas* (calco del inglés, *flea market*, documentado a su vez con marca *Ni*, *Co*, *Ec*, *Ar*, *Ur*, *Pe*, *Ch*, *Py*). Aunque el *TLE-PR* no documenta el término *pulguero*, se evidencia su uso en la prensa local: “[...] mientras Rosario Cerezo, de 62 años de edad, acomodaba su puesto de vendedor en el pulguero ubicado a la orilla de la carretera PR-107” (Nieves Ramírez. *El Nuevo Día*, 19 junio 2006).

Conclusión

La revisión del *Diccionario de la lengua española* es un proyecto monumental, que requiere especial atención a detalles y sutilezas de significado que cada valor figura. Como señalamos al inicio, el *Diccionario de la lengua española* es una obra en constante revisión. Para contribuir en este proceso, es conveniente someter los vocablos dialectales que coincidirán con otras marcas geográficas en el *DLE*. Urge reconocer estos vocablos para que demos cuenta de los términos americanos que compartimos y otros que pudieran ser más generales de lo sabido.

Siguiendo la encomienda que reza la “Advertencia” de la décimo quinta edición del *Diccionario*, presentamos estas sugerencias con el objetivo de otorgarle representatividad al dialecto puertorriqueño y al antillano, dentro de la emblemática obra lexicográfica de la lengua española.

En esta primera etapa de revisión, que delimitamos desde la letra J hasta la P, el 57% de las sugerencias se refieren a la

inclusión de la marca *P. Rico* a lemas o acepciones existentes en el *DLE*. Esta cifra incluye los lemas que bajo la 23ª edición, conllevarían sustitución por marca *Ant.*, ya que llevan registradas las marcas geográficas de Cuba y República Dominicana, regiones con las que hallamos compartimos la mayoría de los términos coincidentes. Finalmente, el 43% de las sugerencias representan propuestas de incorporación de nuevas entradas y acepciones al *DLE* con marca geográfica de Puerto Rico. Recalamos que este último grupo lo componen términos de uso expandido y solicitaremos que sean acogidos en el *DLE*.

Exitosamente evidenciamos nuestras sugerencias como palabras de uso en la variedad puertorriqueña, por su presencia tanto en la prensa local como en la literatura puertorriqueña. De este modo, nos lanzamos confiadas al saber que más allá de nuestra competencia como hablantes de la variedad puertorriqueña, contamos con el respaldo de escritores y académicos puertorriqueños, como Luis Rafael Sánchez y Edgardo Rodríguez Juliá, quienes orgullosamente cargan sus creaciones de voces puertorriqueñas, y cuyas obras citamos para atestiguar el uso de varios lemas. En esto, reconocemos que los bancos de datos de la Real Academia Española son herramientas fundamentales para la realización de tareas lexicográficas y celebramos el proyecto interacadémico de ampliar la documentación existente mediante la creación de un *Corpus complementario*, con la finalidad de que el *DLE* sea cada vez más representativo del español.

Como portavoces de los hablantes de la variedad puertorriqueña, representa un reto determinar qué vocablos formarían parte de nuestra propuesta y cuáles quedarían fuera. Se trata de identificar y documentar palabras de uso general en Puerto Rico que logren su permanencia y contagio en otras generaciones. Decisivamente, términos que han caído en desuso y los de nacimiento muy reciente en nuestro vocabulario, pasan a

formar parte del “Observatorio de palabras”. Solo el tiempo y los hablantes dictarán el desenlace.

Quedan por verse las revisiones de los grupos de letras Q a Z y A a I. Sin olvidar que el hecho de que alguna palabra no se encuentre en el diccionario no significa que no exista, es nuestra responsabilidad ayudar a enmendarlo en ediciones futuras.

OBRAS CITADAS

- Álvarez Nazario, Manuel, *La herencia lingüística de Canarias en Puerto Rico. Estudio histórico-dialectal*. Prólogo de Manuel Alvar. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1972.
- Battaner Arias, M.^a Paz. “Algunos pozos sin fondo en el diccionario”. Real Academia España: Madrid, 2007.
- Cadena Salsoul. “El doctor Selástraga”. 24 abril 2002.
- Collado Schwarz, Ángel. “‘Despacito’ no es Puerto Rico”. *El Nuevo Día*, 31 agosto 2017.
- [CORDE] Real Academia Española. *Corpus Diacrónico del Español*. Banco de datos. Recurso en línea. <http://corpus.rae.es/cordenet.html>.
- [CORPES XXI] Real Academia Española. *Corpus del Español del Siglo XXI*. Banco de datos. Recurso en línea. <http://web.frl.es/CORPES/view/inicioExterno.view>.
- [CREA] Real Academia Española. *Corpus de Referencia del Español Actual*. Banco de datos. Recurso en línea. <http://corpus.rae.es/creanet.html>.
- [DA] Asociación de Academias de la Lengua Española. *Diccionario de Americanismos*. Madrid: Santillana, 2010.
- [DA] Asociación de Academias de la Lengua Española. *Diccionario de Americanismos*. Versión en línea. <http://asale.org>.
- [DED] *Diccionario del español dominicano*. Academia Dominicana de la Lengua Española. Santo Domingo: Editora Judicial, 2013.
- [DLE 1726-1739] Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes*

- al uso de la lengua [...]*.1726-1739. Recurso en línea. <http://web.frl.es/DA.html>.
- [DLE 1.^a 1780] Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana reducido a un tomo para su más fácil uso*. Mapa de diccionarios académicos. Recurso en línea. <http://web.frl.es/ntllet/SrvltGUILoginNtlletPub>.
- [DLE 15.^a 1925] Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 1925. Mapa de diccionarios académicos. Recurso en línea. <http://web.frl.es/ntllet/SrvltGUILoginNtlletPub>.
- [DLE 23.^a 2014] *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española. Madrid: Espasa, 2014.
- [DLE 23.^a 2014] *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española. Versión en línea <http://dle.rae.es/>.
- Du Prey de Sterling, Emma: *Cocina artesanal puertorriqueña*. San Juan: La Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2004. 68.
- El Nuevo Día. “Mini ruta del mofongo”. *El Nuevo Día*, 4 de julio de 2010. Web. <https://www.elnuevodia.com/estilosdevida/hogar/nota/minirutadelmofongo-734806/>
- Ferré, Rosario. *La batalla de las vírgenes*. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1993. 33.
- García Ramis, Magali. *Felices días tío Sergio*. San Juan: Antillana, 1995. 95.
- González García, M. *La primera cría*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1892. 40.
- Hernández de Norman, Isabel. *La novela criolla en las Antillas*. Nueva York: Plus Ultra, 1997. 205.
- Hernández, Janette. “Cuida tu corazón”. *El Nuevo Día*, 26 febrero 2016.
- Mauleón-Benítez, Carmen Cecilia. *El español de Loíza Aldea*. University of Texas: Ediciones Partenón, 1974.

- La Estrella de Puerto Rico*, 4 abril 2003.
- La Nación/GDA. “Un aliado indiscutido para cuidar la piel”. *El Nuevo Día*, 11 mayo 2017.
- Torres, Jaime. “A mal tiempo buena música”. *El Nuevo Día*, 17 noviembre 2007.
- Millán Pabón, Carmen. “Qué bueno es estar vivo”. *El Nuevo Día*, 22 diciembre 2016. Recuperado en línea el 27 de noviembre de 2017. (<http://blogs.elnuevodia.com/que-bueno-es-estar-vivo/2016/12/>).
- Montero, Mayra. “Prehistoria”. *El Nuevo Día*, 9 junio 2002.
- Nieves Ramírez, Gladys. “Opacada la fiesta familiar”. *El Nuevo Día*, 19 junio 2006.
- Núñez de Ortega, Rosario y Delgado de Laborde, Isabel. *Los que dicen ¡ay bendito! Dichos, modismos y expresiones del habla coloquial puertorriqueña*. San Juan: Editorial Plaza Mayor, 2000. 129.
- Palés Matos, Luis. *Poesía 1915-1956*. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1968. 53.
- Picó, Fernando. *El día menos pensado: historia de los presidiarios en Puerto Rico, 1793-1993*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1994.
- Ramos Escobar, José L. *El olor del popcorn*. San Juan: Cultural, 1996. 25.
- Rivas. Yartiza. ““Espacio sanador” para abuelas que crían”. *El Nuevo Día*, 24 enero 2010.
- Rodríguez Juliá, E. *Peloteros*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1997. 59, 71, 73.
- Sánchez, Luis Rafael. *Indiscreciones de un perro gringo*. Guaynabo: Alfaguara, 2007.
- Santiago, Esmeralda. *El sueño de América*. Barcelona: Mondadori, 1996. 28, 30, 157.
- Santos Febres, Mayra. *Pez de vidrio y otros cuentos*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1996. 36.

- [TLEPR] Academia Puertorriqueña de la Lengua Española. *Tesoro lexicográfico del español de Puerto Rico*. San Juan: Plaza Mayor, 2005.
- [TLEPR] Academia Puertorriqueña de la Lengua Española. *Tesoro lexicográfico del español de Puerto Rico*. Recurso en línea. <https://tesoro.pr/>.
- Vega, Ana Lydia. *Falsas crónicas del sur*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1997. 115.
- Zeno Gandía, Manuel. *Garduña: crónicas de un mundo enfermo*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1896. 84.



OBSERVACIONES SOBRE LOS PUERTORRIQUEÑISMOS EN EL *DLE*

ACADEMIA PUERTORRIQUEÑA DE LA LENGUA ESPAÑOLA
COMISIÓN PERMANENTE
ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA
ABRIL-MAYO 2017

La Comisión Permanente es el máximo órgano de gobierno de la Asociación de Academias de la Lengua Española y está integrada por el presidente y director de la Real Academia Española, por un tesorero, quien, por reglamento, también deberá ser un miembro de la RAE, por el Secretario General de la Asociación de ASALE, electo cada cuatro años por los directores de las veintitrés academias de la lengua española y por tres o cuatro vocales designados por sus respectivas academias en orden riguroso de rotación.

En los meses de abril, mayo y junio de 2017, el director de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española, José Luis Vega, formó parte, en calidad de vocal, del pleno de la Asociación de Academias de la Lengua Española, con sede en Madrid. Las académicas D^a Marlen Domínguez, de la Academia Cubana de la Lengua y D^a Victoria Espinosa, de la Academia Chilena, completaron el número de vocales de la Comisión para el año 2017.

Además de reunirse, al menos una vez a la semana, para ocuparse de los asuntos relativos al gobierno y la administración de la Asociación y acudir los jueves a los plenos y a las comisiones

de la RAE, los representantes de las academias asociadas realizan tareas de índole lexicográfica vinculadas al idioma de sus respectivos países.

A renglón seguido, se presentan las observaciones y recomendaciones preparadas por el director de la Academia Puertorriqueña sobre algunas de las palabras con marca de Puerto Rico incluidas en el *Diccionario de la lengua española*. El listado también incluye recomendaciones para subsanar la ausencia en el *Diccionario* de algunas voces o acepciones puertorriqueñas, entre otras: *bomba, chango, mozambique, chino (piedra), estadista, comer gofio, marronazo, mimerero, moto, pan de agua, pan sobao, tripleta, tuco, viento platanero...*

Este documento será estudiado, revisado y ampliado, tanto por la Comisión Lingüística como por el pleno de la Academia Puertorriqueña, con el propósito de remitirlo formalmente a la RAE. De este modo, la Academia Puertorriqueña continúa con sus esfuerzos de procurar que el español de Puerto Rico esté adecuadamente representado en las obras comunes del idioma, como son el *Diccionario*, la *Gramática* y la *Ortografía*.

Se presentan, en primer lugar, las fuentes de documentación utilizadas con la intención de que el lector pueda identificar las siglas empleadas. La referencia principal, por supuesto, y a la cual remiten todos los comentarios, es la versión electrónica del *Diccionario de la lengua española*.

FUENTES CITADAS:

CREA: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CREA) [en línea]. Corpus de referencia del español actual. <<http://www.rae.es>>.

CORDE: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. Corpus diacrónico del español. <http://www.rae.es>.

DA: *Diccionario de americanismos*. Asociación de Academias de la Lengua Española. Madrid: Santillana, 2010.

Diccionario básico de canarismos. Academia Canaria de la Lengua. <http://www.academiacanarialengua.org/>

DLE: *Diccionario de la lengua española* (<http://dle.rae.es/>).

GOOGLE y *GOOGLE BOOKS* (<https://www.google.es/>).

TLEPR: ACADEMIA PUERTORRIQUEÑA DE LA LENGUA ESPAÑOLA: *Tesoro lexicográfico del español de Puerto Rico* (<https://tesoro.pr>).

PROPUESTAS DE ENMIENDAS O ADICIONES:

agalla. [Enmienda] Quitar marca *P. Rico* en la acepción 10 de *DLE*: “*Codicia, ansia desmedida*”. Esta acepción no está registrada en el *Tesoro lexicográfico de Puerto Rico* [*TLEPR*]; tampoco tiene marca *P. Rico* en el *Diccionario de americanismos* [*DA*]

bijao. [Enmienda] Quitar marca *P. Rico* en **bijao**: “platanillo”; poner marca de *P. Rico* en **bija**. En Puerto Rico **bijao** y **platanillo** no son sinónimos; **bijao** es sinónimo desusado de **bija** o **achiote**. [Véase: *TLEPR*]. En el *DLE* **achiote** remite a **bija**, debe ser lo contrario. **Achiote** se usa en México, Argentina, Estados Unidos, Puerto Rico, Cuba (en alternancia con **bija**), también se usa en América Central, Ecuador y España. [Véase: *CREA* y *CORDE*].

bomba. f. *P. Rico*. 1. Baile y canto de origen africano que se acompaña del son del tambor, también llamado bomba.

Documentación:

[Véase: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (*CREA*) [en línea]. Corpus de referencia del español actual. <http://www.rae.es>].

“El seminario “Tras el legado de África en la formación de la sociedad puertorriqueña”, también capacita a los maestros sobre la contribución de los puertorriqueños negros al desarrollo de la cultura nacional. Entre ellos se destacan: en la educación, Rafael Cordero; en la música, Rafael Hernández, Juan Morel

Campos, en la **bomba**, Rafael Cepeda y en la plena, Manuel Jiménez; en la política José Celso Barbosa”. *El periódico de los universitarios*, 09/2003.

“Eso no fue motivo, sin embargo, para disminuir la alegría. Artistas como Manny Manuel, Domingo Quiñones, Frankie Negrón, y Luis Fonsi, pusieron al público a bailar, mientras un sinnúmero de carrozas llevaban a lo largo de la Quinta Avenida el sabor de la **bomba** y plena, que hizo bailar desde el más pequeño hasta el más viejo”. *El Vocero de Puerto Rico*. 10/06/2002.

“Los medios que empleaban los esclavos para allegar partidarios a las conspiraciones eran las reuniones secretas, cuando podían salir del perímetro de sus haciendas hacia otras. En algunas ocasiones el mayordomo permitía este tipo de escapada. Otro de los medios favoritos era a través de los bailes de **bomba** cuya música de los tambores y gestos de la danza servían para transmitir mensajes”. *Historia de Puerto Rico: trayectoria de un pueblo*. G. Silvestrini, Blanca; Luque de Sánchez, M^a Dolores. Cultural Puertorriqueña, INC (San Juan), 1987.

“En las grabaciones salseras, como señala Ángel Quintero, muy raras veces se menciona el género específico de la pieza, porque la salsa es una amalgama de diferentes géneros como bolero, guaracha, plena, rumba, cumbia guajira, chachachá, **bomba**, seis y aguinaldo. En otras palabras, la salsa no es un nuevo ritmo, sino una libre combinación de formas cuyo elemento innovativo (sic.) fundamental es, precisamente, esa nueva manera de hacer música utilizando para ello la experimentación y la amalgama”. Méndez, José Luis. *Entre el limbo y el consenso: el dilema de Puerto Rico para el próximo siglo*. Ediciones Milenio (San Juan), 1997.

“Por la encendida calle antillana va Tembandumba de la Quimbamba -Rumba, macumba, candombe, bábmbula- entre dos filas de negras caras. Ante ella un congo -gongo y maraca-ritma una conga **bomba** que bamba.

Luis Pales Matos. *Tuntún de pasa y grifería*. 1937

tirar bomba. loc. verb. *P.Rico.* Dejar plantado, o esperando, a alguien.

Documentación:

[Ver *TLEPR*]: “Es un miércoles por la tarde, mi segundo día de visita al camerino. Rodríguez Mayoral me ha tirado **bomba**. No se presentó”. (Rodríguez Juliá, Edgardo. *Peloteros*. Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1997).

chango. [Adición] Incluir en el *DLE* una novena acepción: 9. **chango.** *m. P.Rico.* Ave de color oscuro. (Remitir a: **mozambique**).

Documentación:

[Ver *TLEPR*: “Animando la campiña multitud de aves: de color negro como el judío, de pico corvo, y el mozambique o chango, de ojo dorado y saltón...” José González Ginorio, Panamá, 1924, p. 70. Malaret, 1937 // “El pájaro más común en la isla, el mozambique, recibe en el habla popular los nombres de mozambique y chango. [...] En la otra parte [oriental de la isla] se dice regularmente chango”. Navarro Tomás, Tomás, *El español en Puerto Rico. Contribución a la geografía lingüística hispanoamericana*. Editorial Universitaria, Río Piedras, 1948]. En el *DLE* aparece zanate. (Del náhuatl tzanatl.) 1. *m.* C. Rica, Guat., Hond., Méx. y Nic. Pájaro icterido, de plumaje negro con visos pavonados el macho y de color café la hembra. (Sin embargo, en el caso del zanate antillano o chango, la hembra es de plumaje negro, pero más pequeña que el macho).

“El zanate antillano (*Quiscalus niger*), también denominado chango, chichinguaco, chinchilín, hachuela y mozambique, es una especie de ave paseriforme de la familia Icteridae que puebla los campos y jardines de las Antillas Mayores y las islas Caimán. Es un ave de plumaje negro intenso y de ojos amarillos que llega a crecer unas 10 pulgadas aproximadamente. Tienen la cola en forma de “V” y su pico es recto y puntiagudo. Vuelan en bandadas numerosas y anidan comúnmente en las subestaciones eléctricas. Se alimentan de insectos en el

suelo, aunque en las poblaciones come casi cualquier cosa. Al atardecer mientras se acomodan a dormir, producen gran algarabía y ruidos bien agudos. Las hembras usualmente son de menor tamaño y menos brillantes que los machos. Ponen de 3 a 4 huevos color verdoso oscuro muy variables, con manchas rojizas y negruzcas. Tamaño aproximado de los huevos, 28 × 20 milímetros. Los juveniles son parecidos a los adultos, con la característica de que sus colas son más cortas. Es común en áreas urbanas y en fincas de los llanos costeros. No acostumbran merodear los bosques densos. Es una de las aves más abundantes en Puerto Rico particularmente en las tierras bajas. Se ve a orillas de los lagos, lagunas en lugares anegados. Sin embargo, este pájaro se ha convertido en parte integral del panorama urbano saltando por el suelo de los estacionamientos, los parques y las aceras de las urbanizaciones”.

[https://es.wikipedia.org/wiki/Quiscalus_niger. Consulta: 03/04/2017]

chino, na. [Adición] (Además de naranja dulce): 11. **chino.** *m. P. Rico.* Canto rodado. Piedra del río, redondeada y endurecida por las corrientes.

Documentación:

[Véase *TLEPR* <https://tesoro.pr/lema/chino>: “Las calles fueron empedradas con cantos rodados, que nosotros llamamos provincialmente chinos.” Coll y Toste, Nota a mis *Memorias* (sic.), por Tapia, 1927, p. 56. (Igual en Andalucía, Toro). Malaret, 1937.]

estadista. [Adición] Se debe añadir una segunda acepción: **estadista:** 2. *adj. P. Rico.* Perteneciente o relativo a la estadidad. Partidario de la estadidad. Anexionista. *Aplí. a pers., u. t. c. s.*

Documentación:

[Hay numerosos ejemplos en el CREA: “...el movimiento **estadista** ha ido creciendo y fortaleciéndose paulatinamente...” (1989. Ostolaza Bey, Margarita) REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CREA) [en línea]. Corpus de refe-

rencia del español actual. <<http://www.rae.es>> [14/03/2017]. [“Mientras, del lado **estadista** el grupo coreaba “Rosselló”. También mostraban cartelones y uno de ellos leía: “Los macheteros respetan a Acevedo Vilá”. Había cerca de 25 manifestantes en el lado **estadista**, entre los que estaba el universitario Félix Plaud y el abogado Francisco González”. *El Nuevo Día*, 14/12/2004.

Comer [gofio]. [Adición] loc. verb. coloq. *P. Rico*. Perder el tiempo

Véase: <https://tesoro.pr/lema/comer-gofio>].

guaraguo. [Enmienda] Definición imprecisa. Propuesta: **guaraguo**. Árbol grande, propio de los bosques húmedos.

Documentación:

(El **guaraguo** es un árbol con amplia distribución en las Antillas, Costa Rica, Panamá, el sur de Brasil y Argentina. Sinónimos botánicos: *Guarea trichilioidis*, *guarea guara* y *guarea guidonia*. Otros nombres vulgares: cedro macho (Rep. Dom., Pan., Col.), yamagua (Cuba), trompillo (Col. Ven. Bol.) cedrillo (Arg.), etc.. Llega hasta unos setenta pies de altura y su tronco erecto mide tres pies de diámetro. Su madera es dura y apretada, de un color rosado, que sirve para la ebanistería y otros usos. Véase: Little, Elber L., et al. *Árboles comunes de Puerto Rico e Islas Vírgenes*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, p. 291-293. [<https://books.google.es>] y *TLEPR*: [<https://tesoro.pr/lema/guaraguo>].

5. **jaba**. [Adición]. *f. P. Rico*. Pedazo pequeño de jabón.

Documentación:

La documentación es escasa, pero su uso oral y familiar es muy extendido.

Véase: Rosario, Rubén del, *Vocabulario puertorriqueño*. Sharon, CT: The Troutman Press, 1965. // Maura, Gabriel Vicente, *Diccionario de voces coloquiales de Puerto Rico*. San Juan: Editorial Zemí, 1984. // Gaztambide Arrillaga, Carlos, *Voca-*

bulario básico del idioma español en Puerto Rico. San Juan: Imp. Hnos. Ramallo, 1986. [En: <https://tesoro.pr/lema/jaba>].

macacoa. Una definición más precisa sería: “Racha de mala suerte”.

El sustantivo *macacoa* y la locución verbal **caerle [a alguien] la macacoa** son de uso frecuente en el habla coloquial. Por ejemplo, el titular jocoso de una noticia de prensa sobre la eliminación de la protección tributaria al cultivo de la malagueta: “Le cayó la **macacoa** a la malagueta” (<http://www.primerahora.com/noticias/puerto-rico/nota/lecaelamacacoaalamalagueta-1204791/>).

majarete. [Enmienda] *m. P. Rico*. Añadir la marca *P. Rico* en la acepción 1 y revisar la definición, que ahora dice: “1. m. Cuba, R. Dom. y Ven. Dulce hecho de maíz tierno rallado, leche y azúcar, que se cuece y se cuaja al enfriarse. En Venezuela se prepara también con la pulpa del coco”.

Propuesta: **majarete**. m. Ant. y Ven. Dulce que se hace con leche o coco, arroz o harina de maíz tierna y azúcar.

Documentación:

[Hay múltiples referencias en internet: “Este rico arroz con leche hecho con canela y cáscara de limón o naranja, usa harina de arroz para que sea sedoso. Si deseas, usa leche de coco en vez de agua”. (Majarete puertorriqueño <https://www.aretas.es/receta/13049>)]. “Majarete: *m. Cub., P. Rico, Ven*. Postre que se hace con leche, arroz o harina de maíz tierna, azúcar y canela”. Deive, Carlos Esteban. *Diccionario de dominicanismos*. Rep. Dom., 2002. (<https://books.google.es/books>).]

dispararse una maroma. [Adición]. *P. Rico. loc.verb.* Arriesgarse alguien mucho. [Véase: *DA* y *TLEPR*].

marronazo. [Adición] *m. P. Rico. Rep. Dom. Ur. Can.* Golpe dado con un marrón.

Documentación:

[Véase: *TLEPR, DA, CORPES, Diccionario de la Academia canaria de la lengua*: “**marronazo**. 1. m. Golpe dado con el

marrón”. Academia Canaria de la Lengua (<http://www.academiacanarialengua>). // **marronazo**. m. 1. Golpe dado con un marrón. 2. Contestación tajante. 3. Hacer algo a la fuerza. Problema. Sin mucho detalle. (*TLEPR*: <https://tesoro.pr>). // “... Igual el seguro cubre todo... pero tenemos al 222 y las cámaras de seguridad súper HD, con eso se cubre cualquier intento de... Igual la mampara no te asegura nada, entran y de un **marronazo** te la hacen añicos, son capaces de quemarte viva igual para robar, no hay códigos ya... olvídate pa.. Sí, todo bajo control... (Bouzas, Gustavo: *Rescatate*. www.celcit.org.ar: celcit.org.ar, 2012-10-19: CORPES: zona, Río de la Plata, Uruguay).]

mimero. [Adición] m. R. Dom., P. Rico. Enjambre de mimes.

[Véase *DA* y *TLEPR*). **mimero**: Lugar donde abundan los mimes o gran conjunto de mimes (mosquitos diminutos). (<https://tesoro.pr/lema/mimero-ra>).]

4. **moto**. [Adición]. m. P. Rico. Cigarrillo de marihuana.

Documentación:

[Véase CORPES: “Un día cogí a mi hermano fumándose un **moto** en el baño... (Casas, Myrna. Voces. Plaza Mayor, 2001). “Hoy en día los muchachos para que lo dejen estar... uno tiene que irse a robar un carro o irse a escalar una casa o fumarse un **moto** de marihuana o meterse un pase de droga...” (Pico, Fernando. *Vivir en Caimito* (1989). (CREA) [en línea]. Corpus de referencia del español actual. <<http://www.rae.es>> [17/03/2017].

mozambique. [Adición]. m. P. Rico. chango.

noticioso (quitar marca P. Rico). “3. m. Arg., Bol., Ec., Hond., Par., Perú, P. Rico, R. Dom., Ur. y Ven. Programa de radio o de televisión en que se transmiten noticias”.

3. m. **noticiero: noticiario**, programa de radio o televisión. (Añadir marca P. Rico). “3. m. Cuba, El Salv., Guat., Méx., R. Dom., Ur. y Ven. noticiario (|| programa de radio o de televisión)”.

[Véase: *DA*] Nota: Adviértase que el adjetivo noticioso, además de sabedor y erudito, ha ido adquiriendo un valor más moderno: dicho de los medios de comunicación de noticias: “...el programa noticioso de mayor rating...”. [REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CREA) [en línea]. Corpus de referencia del español actual. <<http://www.rae.es>> [17/4/2017]

pan de agua. [Adición]. Pan francés en forma de barra.

[El **pan de agua** y el **pan sobao** son formas de uso general en Puerto Rico. Propongo que se incorporen ambos lemas al *DLE*: **pan de agua**.

Documentación:

[“El pan de agua es la versión caribeña del pan francés. Es un pan de barra larga con corteza crujiente y un interior liviano. (...) Una rebanada de pan de agua con mantequilla acompañado de una tacita de café puertorriqueño es un desayuno o merienda típica del Puerto Rico.” <http://cocinalatina.about.com/od/acompanantesysalsas/a/Pan-De-Agua.htm>].

pan sobao. [Adición]. Pan de manteca, variedad del pan de agua.

Documentación:

[“Jeremías fue directamente a la mesa que, la noche antes, había ocupado el autor de *Las mil y una aventuras*. Pidió un café pulla y un pedazo de pan sobao con mantequilla”]. Vega, Ana Lydia. *Falsas crónicas del sur*. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CREA) [en línea]. Corpus de referencia del español actual. <<http://www.rae.es>> [17/03/2017].

ponchar. [Enmienda]. Dicho de un bateador de béisbol: Quedar eliminado en su turno de batear al fallar tres veces consecutivas en el intento de golpear la pelota.

punzonazo. [Adición] m. *P.Rico, Ho*. Herida hecha con un punzón.

[Véase *TLEPR*: <https://tesoro.pr/lema/punzonazo> y *DA*].

repartición. [Enmienda]. Quitar marca *P. Rico*

reversa. En *P. Rico*: **riversa**.

[Véase *TLEPR*: <https://tesoro.pr/lema/riversa>]

sato. [Enmienda]. 1. adj. *Cuba y P. Rico*. Dicho de un perro o gato: que no es de raza.

seguro. 1. Precisar las acepciones 13 y 14 en el *DLE*. En Puerto Rico se emplea la forma compuesta “seguro social” para referirse a la pensión y otros beneficios que reciben los retirados que tienen derecho a ello después de cierta edad y de haber hecho las aportaciones requeridas por ley. No se trata, pues, de un subsidio. También en Ven., Mex, Ch., E.U., C. Rica, Rep. Dom, Bol., Par. Perú, Nic., por lo menos, se emplea la forma “seguro social” para referirse a algún sistema de “seguridad social” público. [Véase CREA].

trácala. [Enmienda] Quitar marca *P. Rico*. Añadir marca de Panamá. [Véase *DA*, *ASALE*]//

Propuesta: en **trágala**, añadir **a la trágala**: *loc. adv. P. Rico*. Por la fuerza, sin consideraciones ni miramientos.

Documentación:

“Cualquier intento de imponer **a la trágala** la independencia o la república asociada, puede también generar violencia”.] Méndez, José Luis. “Entre el libro y el consenso...” [Banco de datos (CREA) [en línea]. Corpus de referencia del español actual. <<http://www.rae.es>> [27/03/2017].

trifecta. [Enmienda]. Quitar marca *P. Rico*.

tripleta [Adición]: En las carreras de caballos, apuesta en la que se pronostica el orden de llegada de los primeros tres.

(Véase: *TLEPR*) Nota: En el *DLE* no está incluida la familia de palabras que alude a las apuestas en las carreras de caballos y galgos. Por ejemplo: **tripleta, dupleta, quiniela, exacta...//**.

tripleta 2. [Adición] *f. P. Rico*. Emparedado confeccionado con tres carnes diferentes. //

Documentación:

“...la **tripleta** es un emparedado (sándwich) muy popular en Puerto Rico. Mucha gente lo sirve de distintas maneras, pero el secreto está en el marinado. El nombre proviene sencillamente por el hecho de que usan tres carnes...” <http://www.recetas-puertorico.com/2015/08/20/tripleta-2/>

tuco ca, [Adición] *adj.* *P. Rico*: Tuso. Rabón. Perro al que se le ha cortado el rabo.

Documentación:

[Véase *TLEPR*: tuco: Los perros que tienen el rabo cortado. //“El sueño, mi **perro tuco** —le velará con desencia”. Cesáreo Rosa Nieves, Don Rafa, 1937. <https://tesoro.pr/lema/tuco>]. // [“De espaldas a todos, Julito mira, con el pestaño quieto del múcaro, a un **perro tuco** perseguir a una iguana”. Sánchez, Luis Rafael. *La importancia de llamarse Daniel Santos*. Editorial Universidad de Puerto Rico. (2005, reimpresión). p. 149].

viento platanero. En Puerto Rico, **tormenta platanera**.

Documentación:

[Véase *TLEPR*]. “La **tormenta platanera** es un viento flojo que no arrasa ni mata, pero que desparta al jíbaro de su rancho”. Emilio S. Belaval “Tormenta platanera”, *Cuentos para fomentar el turismo*. 1946. (<http://ciudadseva.com/texto/tormenta-platanera/>). “Por otro lado, se dice **tormenta platanera** en el habla del jíbaro de los vientos fuertes que derriban las matas de plátanos y guineos, pero sin llegar a causar otros daños mayores”. Manuel Álvarez Nazario. *El habla campesina del país*. (1992). Editorial Universidad de Puerto Rico, p. 269]. [“La tormenta platanera no va a pasar por Puerto Rico”-, acaba de decir Andrew Álvarez. Ya no hay más qué decir, gente. Relax”. (<https://twitter.com/elidiolatorre/status/256945463381590016>) 12/ 08/2012)].

Trilla. *f. P.Rico*. Paseo corto. Loc. adv. **dar una trilla**.

Documentación:

“Maura define trillita como ‘paseo corto a caballo o en vehículo’. “Me gustaría que me dieras una trillita en ese carro tan elegante”. [<https://tesoro.pr/lema/dar-una-trillita>].

“El pícaro nos estaba esperando con una sonrisa de cabo a robo. Tenía en sus manos un ramillete de paletas (...) Nos permitió entrar en la plaza donde se nos recibió con una paleta de dulce y se nos permitió **dar una trilla** alrededor de la misma”.

Rodríguez Matos, José. *Huellas de Gigantes*. (sic.) . [https://books.google.es]

“Tremendo @LlegoTuPapa me tienes que **dar una trillita**. Felicidades”. [https://twitter.com/SRCSandra/status/834075278691405824]

“Volar: en una isla tan ataponada como Puerto Rico, volar estaría brutal. Olvídate de la gasolina, de la pelea entre los taxistas y Uber, y de coger sol esperando la guagua de la AMA. Eso sería levantar el puño como hacen los superhéroes, y dale para arriba. ¿Y por qué no? Te podrías **dar tu trillita** para Florida a janguear con los primos de la diáspora”. [http://elcalce.com/pr/jarana/8-superpoderes-que-todo-boricua-suena-con-tener/].

como [yuca] para mi guayo. Esta locución tiene un significado diferente, al menos, en Puerto Rico.

Estar como yuca para mi guayo. Dícese de ‘quien cumple con el gusto y las cualidades requeridas por el hablante’. “Compai, esa mujer me quita el sentido, está como yuca pa’ mi guayo.” Núñez de Ortega, Rosario y Delgado de Laborde, Isabel. *Los que dicen ¡ay bendito! Dichos, modismos y expresiones del habla coloquial puertorriqueña*. San Juan: Editorial Plaza Mayor, 2000. [Véase *TLEPR*: <https://tesoro.pr/lema/estar-como-yuca-para-mi-guayo>].

Nota: La palabra “yuca” ha generado varias locuciones adverbiales que retienen gran vitalidad en el habla de Puerto Rico. Un grupo se refiere al hecho de dormir profundamente: *Estar como yuca, quedarse como yuca, dormir como yuca*. Otras aluden a un estado de gran precariedad económica o pobreza: *Estar en la yuca, guayar la yuca*. Alguna tiene valor de referencia a tiempo pasado, relativamente remoto: *Año de la yuca, en el tiempo de las guácaras...*

zoca. En Puerto Rico, desaparecido del léxico de la caña, se conserva dicho del retoño de la piña. [Véase *TLEPR*: <https://tesoro.pr/lema/zoca>]



RESEÑA



JANETTE BECERRA

LA ISLA EN EL HORIZONTE
DE ARTURO ECHAVARRÍA¹

En la narrativa breve de Arturo Echavarría pulsa un tramsunto irreplicable en el contexto hispanoamericano contemporáneo. El protagonismo que tiene la atmósfera en sus cuentos, junto a una línea de acción muy tenue, parece remitir a otros horizontes: Conrad, Crane, Proust, Cheever, Chéjov, en un estilo que podría denominarse neoimpresionismo. Y es que si bien estos cuentos se instalan en la tradición realista, en ellos predomina la atmósfera, que ocupa el primer plano. Y esa atmósfera se nutre de la suma de sensaciones, gestos, gustos y reacciones de los personajes en su entorno, lo que produce a su vez una caracterización verdaderamente memorable para el lector. Así, en los relatos de *La isla en el horizonte* queda un retrato a pinceladas de la realidad, una realidad que —como un paisaje de Manet— se vislumbra a través del filtro de la luz, la temperatura, el paladar y la memoria.

Al decir de Ricardo Piglia, todo cuento narra dos historias. El cuento clásico a la Poe, a la Quiroga y a la Chéjov, narra la historia uno mientras urde en secreto la historia dos.

¹ Este trabajo fue leído en la presentación de *La isla en el horizonte*, llevada a cabo el 26 de enero de 2017 en la sede de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española.

En “La luna y los sapos”, el primer cuento del libro, Echavarría ilustra esta técnica y logra llevar a la par la tensión entre dos tramas: una, evidente en la superficie, y otra, subtextual y enigmática, provocando así un efecto sobrecogedor. Presenciamos el regreso del protagonista a un paraje de la remota infancia, y con ello vamos intuyendo la terrible historia secreta que nunca se narró y nunca se narrará. El epígrafe de De Quincey que inicia el texto apunta a lo que estamos por presenciar: “I decipher what the child felt in cipher” (*Suspiria de profundis*). La clave del cuento estriba precisamente en lo que descifraremos sin que se nos diga, como magníficamente simboliza la alusión al parlamento de Cordelia en *King Lear*: “Nothing”. Los personajes no dijeron ni dirán nada, ni antes, ni en el presente de la narración. Lo *no dicho* es la tragedia del abuso sexual infantil. No lo dijo la víctima, pero tampoco el testigo, protagonista del relato. La imagen del canto ronco de los sapos que sirve de trasfondo al ambiente representa el discurso mismo: cantar sería denunciar, como “cantan” los delatores. La luz suave de la luna estimula el canto de esos sapos grotescos, pero la mezcla de ingenuidad y perversión era y sigue siendo para el protagonista *indecible*. Llegado a la vejez, regresa al escenario del crimen pero nuevamente enmudece porque no hay luna que provoque el canto. La víctima infantil, luego convertida en actriz, también enmudecía en el proscenio cuando interpretaba a Cordelia, porque era incapaz de “arrojar su corazón por la boca”, como el personaje de Shakespeare (*King Lear*, Escena 1). Ambos personajes, como sapos sin luna, callan. La historia secreta crece ominosamente según se avanza en la lectura, pero al igual que Cordelia, Loli y Enrique son la ausencia de una voz, son la nada.

En el segundo relato, “Un fin de semana en Santomas”, Echavarría demuestra su dominio absoluto de la caracterización. Una historia trivial, casi jocosa, da para un cuento de

gran *suspense* en virtud de la profundidad con que atisbamos a la psique de los personajes. Si bien del protagonista conocemos bastante gracias a un narrador omnisciente que focaliza el relato a través suyo, de la coprotagonista Natalia asombra que lleguemos a conocerla tan bien con tan solo recibir su descripción física, sus gestos, sus escasas palabras. Sus ojos, dice el narrador, “agrandados por el espesor de los lentes, parecían estar suspendidos en el vacío, como si hubieran quedado desarticulados del resto de la cara para quedar inscritos en la superficie del cristal” (28). Así, la mirada intrusa de Natalia (metonímica de ella toda) flota por delante suyo y permea toda la superficie del texto, llegando a adquirir visos ominosos. Desaparecen los personajes secundarios que se reunirían en la isla: las amigas de Natalia, la novia que nunca llega a las cita clandestina en Santomas. Pero esas ausencias pierden relevancia: lo que verdaderamente da forma al fin de semana es la omnipresencia de Natalia, la vieja metiche que en vez de resultar cómica, termina por tiranizar y “acabar con la fiesta”, en sus propias palabras (44). Representa el otro lado de la juventud, un extremo de la vida que para el ímpetu joven de Eduardo, resulta desarticulador, angustiante.

Para el protagonista de “El retrato chino”, el tercer relato, todos los retratos orientales que encuentra en la tienda de antigüedades del remoto Macao se parecen, menos uno, que considera único e irrepetible. Reconoce que trasladarlo a Puerto Rico sería, de algún modo, desvirtuarlo, mutilar un “algo” difícil de precisar, pero que solo podía captarse allí, en su contexto, y no en una sala solitaria al otro lado del mundo. No obstante, lo compra y lo desplaza a la isla. La singularidad del retrato es paralela a la de su dueño. El cuadro no encaja en su nuevo contexto, como tampoco encaja el protagonista, cuya sensibilidad y refinamiento se traducen en la soledad de su viudez, mientras la criminalidad y la vulgaridad van cercándolo en la casa de sus recuerdos.

El análisis del cuadro que realiza un experto de Boston arroja pistas sobre las implicaciones metatextuales del relato. El cuadro fue vendido como obra original de Shih K'O, un pintor chino del siglo X. Pero el experto dictamina que si bien en las obras del maestro los detalles sirven de mero indicio o sugerencia, en la copia (evidentemente falsa) que ha adquirido Emilio, la profusión de detalles es abrumadora (71). Y la proliferación de detalles en el relato de Echavarría apunta precisamente a su estirpe literaria: son los detalles de función activa que explicaba Chéjov. El cuento incluye un sueño de Emilio, una caja *china* en la que el maestro *chino* del retrato *chino* se presenta para revelar, a través de un juego simbólico de naipes, la ausencia de la esposa muerta como motor del relato: “Esta es la que falta, la que no está aquí” (68). Además —proclama el experto en arte consultado en la trama—, un maestro de la secta de Ch'an, cuyo dogma no confiaba en la escritura, jamás se hubiera hecho retratar con un manuscrito doblado, como en la falsificación que ha comprado el protagonista. El cuento que leemos (que es escritura) y el retrato impostor son la denuncia misma de la narración como artificio, como copia de la realidad (recordemos la pipa de Magritte), y sin embargo, añade el crítico, “es preciso recordar la excelente labor de los buenos y fieles copistas. Gracias a ellos se [han] conservado, aunque fueran meras réplicas, obras importantísimas” (72). Ese buen y fiel copista es el cuentista, el autor de la ficción, pues siempre reproduce una copia de la realidad y se inserta en una tradición literaria que también en parte se apropia —para preservarlas— de las grandes obras previas.

Otro de los cuentos de este libro que explora el fenómeno literario es “Epifanía en las termas”. El relato es la historia de su propia factura: un escritor de edad madura —profesor de cierto prestigio pero angustiado por su falta de lustre en el mundo de las letras— intenta terminar un relato que ha quedado atasca-

do. Para ello se retira a unas termas catalanas, donde pretende completar el libro en el que ha cifrado la justificación de su identidad como escritor. Reflexiona sobre cómo han resuelto el dilema otros escritores: la anagnórisis de los maestros griegos, la revelación inminente de que hablaba Borges, la epifanía que súbitamente nos devela la realidad interna de las cosas, que proclamaba Joyce (52). Y ahí, en la evocación del relato “The Dead” del maestro irlandés, está la clave del cuento de Echavarría. La caja china que resume el cuento de Joyce prefigura la realidad interna de las cosas que el protagonista de Echavarría tendrá que descubrir: su vida como una secuela de pequeños fracasos, el estancamiento de sus dotes intelectuales y artísticas, su manquedad. El lector ya lo sabe: solo falta que el protagonista se tope con la experiencia que produzca la epifanía. Y la encontrará en un mozo del hotel donde se hospeda, que también es aficionado a la escritura y le entrega una novela en proceso para obtener su opinión. El protagonista no lo admirará ni para sí mismo y hasta el narrador del relato le guardará cierta discreción, pero los sueños no mienten: y lo que revela el sueño de Roberto (la inversión de roles en que él es un empleado corriente y el mozo un señor pudiente) es su decepción al comprobar que los *otros* también aspiran a lo que él acaso consideraba privilegio de intelectuales. El manuscrito del mozo no promete mucho, afirma Roberto (¿y quién sabe si creerle!), pero los pone al mismo nivel. Ambos están abocados a la derrota. Cuando decide adelantar su partida de las termas, le dice al taxista “Está hecho”. Y se refiere al cuento, por supuesto, que acabamos de leer.

“De la mar profunda” es también un relato que reflexiona sobre la literatura misma, y en especial sobre su relación con la vida. Una profesora joven y viuda inicia un curso de escritura creativa y discurre sobre teoría literaria. Al discutir las técnicas de Chéjov, comenta sobre los “finales abiertos”, impartiendo

una serie de consejos que el relato de Echavarría va mostrando en la práctica mientras se construye. Pero el tema metaliterario se enfoca sobre todo en cuánto de la psique de un autor entra al relato, y para ello nos sumerge en la profundidad psicológica trastornada que subyace a los personajes del relato, sobre todo a Kenneth. Las escenas submarinas en los cuentos de este aspirante a escritor son simbólicas de las perturbaciones de su autor: narran “el trajín de la vida diaria” pero intercalan, abruptamente, escenas de gran crueldad contra la flora y fauna marinas. Las imágenes revelan la violencia activa en el inconsciente del personaje, y los últimos “cuentos” apuntan a una violencia de tipo sexual, porque en ellos se arponan estrellas de mar y ostras, símbolos de los genitales femeninos. El escritor en ciernes oculta —bajo su papel de estudiante civilizado, gerente y hombre maduro— un psicópata en potencia abocado a la destrucción de la belleza, particularmente la de mujer. El cuento se encarga de esbozar la infancia traumática de este hombre: queda justificada, por conducta aprendida de su padre, la inclinación a la ferocidad. Para describir la agresión paterna el relato se vale de un recurso intertextual, pues hay aquí destellos de “El celoso extremeño” de Cervantes: la forma como el padre de Kenneth tapiaba las ventanas de la casa (metonimia del cuerpo de la mujer) que dan a la calle, y la presencia de una puerta que solo se abría para él o la empleada doméstica, todo ello contrasta con la nueva mujer representada por la protagonista del cuento, que sí puede mirar por las ventanas, y que habita una casa también metonímica pero a la inversa, porque en ella voluntariamente se encierra para *excluir* al agresor. Los elementos fálicos esparcidos a lo largo del relato (el arpón, el bolígrafo, las llaves, la vara corta, el cuchillo) contribuyen a esa atmósfera ominosa, tan bien trabajada en el texto. Así, como una bomba de tiempo, el relato va acumulando el *suspense* en dirección a un final abierto, que queda como pulsando: un hombre intentando derrum-

bar una puerta a empujones, una puerta que no cede. Suena a pulsación y, cromáticamente, pulsán también dos colores: la negrura de la noche y el azul intenso, parpadeante, de una patrulla que se acerca. He ahí los colores de la mar profunda que da título al relato, y también la pulsación continua de la masa de agua del océano. El cromatismo y la sonoridad de esa escena final son, plásticamente, de un logro extraordinario.

El cuento “El llamado”, uno de los más logrados del libro, deja demostrada la maestría de Echavarría para producir la atmósfera del relato. La descripción de luces y sombras, de sensaciones térmicas o auditivas salteadas aquí y allá, hacen el cuento. Una protagonista frágil, solitaria, marginal, que vivió toda su vida a la sombra del estigma de ser *la otra*, penetra en la conciencia del lector en virtud de la evocación de sus sensaciones. Se nos cuenta muy poco de su vida, y muchísimo menos aún de la de su hijastro, Rafael José: bastan par de pinceladas y quedamos sumergidos en la conciencia de los personajes, en un estado del ser en medio de su ambiente.

Cuando la protagonista llega a la calle donde le han dicho que vive el hijastro (el único que podría ayudarla a sobrellevar su decrepitud económica) ya ha caído la tarde. Lili desconoce el número de la casa y la calle es extensa, y aún faltaría regresar a su pueblo remoto a través de transportación pública. La mujer se sabe vencida y se recuesta, exhausta, de la reja de una casa. Entonces, la escena la protagonizan la penumbra, la sensación táctil de la cabeza de la anciana contra la reja de hierro, en fin, la *sensación* del lugar en Lili. Se le ocurre, finalmente, recurrir a un silbido particular del pasado que supone el hijastro reconocería. El final, elíptico, lo dice todo: el lector no sabe si Rafael ayudará o no a Lili, y sin embargo, el *ambiente* del cuento, las imágenes visuales, auditivas, táctiles, sus brazos extendidos emergiendo en la noche cerrada, se encargan del desenlace.

“El llamado” es uno de esos cuentos que seducen al lector con un atractivo especial; algo en lo no dicho, en las relaciones humanas que el cuento propone, resulta tan peculiar y tan profundamente cálido, que cautiva. Cada vez que evoco este relato, recuerdo vívidamente la descripción de la escena final, la penumbra del atardecer, del *twilight*, que es tan metafórico de la ambigüedad de la relación familiar no sanguínea entre ambos personajes. Es la gran lección de Poe: ese único efecto que hace que recordemos el cuento de golpe, como un relámpago.

El cuento final, que da título al libro, es “La isla en el horizonte”. El relato presenta la doble mirada de esa isla en el horizonte, desdibujada y borrosa, que desde Rincón es el islote del Desecheo, desde Desecheo es la isla grande, y desde ambos, más allá, la República Dominicana, de donde provienen los indocumentados que conforman el trasfondo del relato. El título es una metáfora de cómo cambia la perspectiva que da la distancia cuando se asoma uno al interior de los lugares y los seres.

La conversación frívola y deshumanizada que sostienen los ocupantes del yate sobre esos “otros” marginales que han ocupado el islote —cabras salvajes, monos, narcotraficantes, dominicanos (todos agolpados en la misma categoría de *desechos* en *Desecheo*) — contrasta con la resolución compasiva que toma el protagonista del relato al descubrir una sobreviviente del tráfico de indocumentados oculta en una caverna de la isla desierta. Esa cueva —doble inmersión, lugar impenetrable dentro del lugar impenetrable— evoca aquella otra cueva de Montesinos, donde el sujeto se sumerge en la profundidad de su psique y enfrenta dilemas morales que resuelve con dignidad y generosidad. Las descripciones del ambiente agreste, oscuro y duro del islote y su cueva, magníficas, contrastan con las de la atmósfera soleada, displicente y frívola de los ocupantes del yate, criaturas indiferentes e insensibles al dolor.

El relato, como otros del libro, contiene claves intertextua-

les, una marca de la narrativa de Echavarría que es también notable en su novela *Como el aire de abril*. El cuento “The Secret Sharer” de Joseph Conrad que se cita en el epígrafe guarda importantes paralelismos con el relato que leemos: en ambos el barco se llama Sephora y el protagonista se enfrenta a la decisión moral de encubrir a un fugitivo, a pesar de contravenir las normas sociales y legales y asumir con ello sus propios riesgos. Por otro lado, y a modo de contraste, uno de los ocupantes del yate en el cuento de Echavarría ha estudiado literatura, pero sus alusiones intertextuales, cónsonas con su personalidad cínica y superficial, parodian estilos floridos y melodramáticos, como el “dark and stormy night” del novelista inglés Edward Bulwer, el “qué solos se quedan los muertos” de Bécquer, o el “una noche toda llena de murmullos” de José Asunción Silva.

Con su título, el cuento “La isla en el horizonte” confiere unidad al libro total, pues esta es, después de todo, una colección de relatos que tienen a Puerto Rico como horizonte y mira de la representación narrativa.

La isla en la horizonte es un texto importante y singular en la narrativa puertorriqueña contemporánea, de una coherencia estilística absoluta. Representa el fruto de muchos años de cuidadosa, puntillosa depuración. Ojalá en el horizonte del lector se vislumbre también, como una isla oceánica, su genuino valor.

