

El lenguaje híbrido de la marginalidad: *Montaceros* de Cronwell Jara

Irene López Rodríguez

Liceo Europeo

irelopezrodriguez@gmail.com

Narrado a través de los ojos de una niña, *Montaceros* (1981) describe los estragos del proceso de migración de una familia monoparental en las periferias urbanas peruanas que a finales del siglo XX fueron invadidas por las masas andinas desplazadas del campo a causa de la pobreza; produciendo lo que en términos sociológicos se conoce como “población excedente” (Cárcamo 169). Este exceso poblacional se traduce en la narrativa de Jara en una retórica del exceso, caracterizada por el uso frecuente de la hipérbole, la metáfora, el símil y una gran densidad léxica donde se entrelazan el mundo animal y el humano, la urbe y la periferia, lo oral y lo literario, las voces infantiles con las adultas, los criollismos y modismos de carácter popular con los neologismos, el lenguaje escatológico y vulgar con una prosa sublime de extraordinaria belleza.

El presente trabajo analiza el lenguaje híbrido de una familia rural andina que migra a la gran ciudad a finales del siglo XX en Perú. Partiendo de la concepción del lenguaje como mapa histórico de las migraciones de la sociedad,¹ se analizan los idiolectos de la familia protagonista integrada por la mamá Griselda, la niña Maruja y su hermano Yococo. Las particularidades lingüísticas de cada uno de estos personajes son examinadas a la luz del fenómeno sociolingüístico de las lenguas en contacto, revelándose así un lenguaje híbrido entre el quechua y el castellano. En efecto, el sustrato quechua que subyace en la lengua de estos migrantes representa la marca híbrida correspondiente al espacio marginal que terminan ocupando las poblaciones nómadas en su trashumancia del campo a la ciudad. Se trata, por tanto, de una correspondencia lingüístico-espacial que explica la relación entre el hermetismo lingüístico y el enclaustramiento físico de la madre frente al constante deambular callejero de Yococo con su lenguaje juguetón y la posición intermedia de la narradora Maruja, quien a través de su lenguaje intenta controlar los espacios defensivamente, racionalizar y humanizar la situación de emergencia, miseria y violencia en la que vive envuelta su familia.

El relato de Jara se enmarca, de este modo, dentro de la tradición literaria peruana que se mueve al compás de los pueblos migrantes, advocates al hacinamiento en los arrabales de las grandes ciudades como consecuencia del fracaso de la política de desarrollo urbanístico impulsada en

¹ Se toma aquí la lectura espacial de texto adoptada por Cornejo Polar: “En más de una ocasión creo haber podido leer los textos como espacios lingüísticos en los que se complementan, solapan, intersectan o contienen discursos de muy varia procedencia, cada cual en busca de una hegemonía semántica que pocas veces se alcanza de manera definitiva. Ciertamente el examen de estos discursos de filiación socio-cultural disímil conduce a la comprobación de que en ellos actúan tiempos también variados; o si se quiere, que son históricamente densos por ser portadores de tiempos y ritmos sociales que se hundan verticalmente en su propia constitución, resonando en y con voces que pueden estar separadas entre sí por siglos de distancia” (1994: 17-18).

aras de la modernización tras el incremento drástico de la población a partir de la década de los 40.² Se trata de una literatura de corte realista y urbano³ que adquiere un fuerte compromiso social con el sentimiento de desarraigo experimentado por estas gentes andinas, que, en su intento por abrirse camino en la gran ciudad, quedan estancados en los márgenes de las mismas. Una marginalidad física extrapolada al terreno lingüístico por medio de un discurso “nomádico e híbrido” (Cárcamo 171), puesto que se encuentra a caballo entre la lengua autóctona de las poblaciones rurales y la lengua cosmopolita de las ciudades. En este sentido, la *nouvelle* de Jara entronca con las historias de Julio Ramón Ribeyro, Enrique Congrains Martín o José María Arguedas, cuyos relatos atestiguan la aparición de sujetos marginales que intentan sobrevivir en los márgenes de las grandes ciudades en un ambiente de pobreza y violencia⁴.

No obstante, el cuento de Jara no pretende ser una mera transcripción lingüística de la lengua andina de las poblaciones marginales, sino que representa una estilización literaria modelada sobre la lengua popular vía su descarnada ocurrencia física.⁵ A manera de esperpento,⁶ el relato contiene el manejo crudo y grotesco de las formas populares, fundidas en un estilo literario peculiar que

2 Para una visión pormenorizada sobre los movimientos migratorios internos en Perú, véanse los trabajos de Antonio Cornejo Polar recogidos al final del presente trabajo (*Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*. Lima: Lasontay, 1980; *La cultura nacional, problema y posibilidad*. Lima: Lluvia, 1981; *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1982; *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: CEP., 1989 y *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte, 1994).

3 Este tipo de literatura ha sido tildada a menudo como “realismo urbano” (véase el *Diccionario Akal de términos literarios*, p. 251).

4 El cuento de Jara guarda numerosos parecidos, tanto en la temática como en el estilo, con las historias de estos autores que abordan el problema social de la integración de los pueblos autóctonos andinos. La obra de Arguedas se remonta al conflicto social entre los indios y los señores. En la colección de cuentos *Agua*, por ejemplo, aparecen dos espacios sociales y físicos claramente delimitados que parecen fusionarse en el lenguaje empleado, que, a pesar de ser el castellano, tiene un claro sustrato quechua dado que los protagonistas suelen ser indios. Una dicotomía similar, aunque desde un prisma más actual, se aprecia en *Los gallinazos sin plumas* (1955) de Ribeyro, *Lima, hora cero* (1954) o *No una, sino muchas muertes* (1957) de Congrains Martín, que describen la marginalidad de las barriadas limeñas. Mención especial merecen *Los gallinazos sin plumas* donde ya aparece la yuxtaposición del mundo animal con el humano desde una óptica infantil. A grandes rasgos, se cuenta la historia de dos hermanos pequeños, Efraín y Enrique, que viven en un mundo de absoluta pobreza junto a su abuelo, Don Santos. Éste tiene un cerdo, Pascual, al que cuida con gran esmero; hasta el punto de que antepone el bienestar del animal al de su propia familia. De hecho, el abuelo obliga a sus nietos a madrugar para ir al basurero con el fin de encontrar comida para engordar al marrano e incluso cuando uno de los chavales cae enfermo, don Santos decide que su otro nieto tendrá que esforzarse el doble para suplir la falta de trabajo del hermano. Obviamente, existen claros paralelismos con el cuento que se está analizando. La elección del animal, por un lado, resulta cuanto menos significativa. Pascual y Celedonio son cerdos. El cerdo es el animal asociado por antonomasia con la suciedad; subrayándose así el ambiente de cochambre en el que se desarrollan ambas historias. No obstante, tanto Ribeyro como Cronwell parecen valerse de estos animales no sólo para recrear el mundo cochambroso de los basurales, sino también para ponderar la deshumanización reinante en el mundo de las barriadas. Igualmente, los protagonistas infantiles (Efraín y Enrique así como Maruja y Yococo) aportan un mayor patetismo a la historia puesto que la miseria y violencia se ensaña especialmente sobre los cuerpos más débiles e inocentes.

5 El texto de Jara parece enlazar con el concepto de Bajtín de “realismo grotesco” (Vice 155) caracterizado por la degradación, es decir, la aproximación a lo bajo, representado en su aspecto corporal (la cabeza llagada de Yococo, la violación de la madre, el excremento animal y humano o el vómito), popular (la gente de la barriada, su forma de vida, las carreras de cerdos) y lingüístico (la oralidad, el lenguaje obsceno, las palabrotas, exageraciones, los piropos).

6 Con respecto a los esperpentos de Valle-Inclán se ha mantenido que “lo grotesco se puede identificar por medio de rasgos tan salientes como el de la distorsión y de la escena exterior, el de la fusión de formas humanas y animales, y el de la combinación del mundo de la realidad con el de la pesadilla” (Cardona y Zahareas 45-46).

El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

da preeminencia a la oralidad (Vilanova 124) y donde el lenguaje vulgar y escatológico coexiste con una prosa de gran lirismo; insertándose así en lo que se ha venido a llamar “la literatura de la marginalidad ilustrada” (Forgues 20).

El cuento de Jara destaca por dar cabida al habla oral de sus personajes dado que en la cultura rural la oralidad es la forma de comunicación preeminente. Se trata, pues, de una textualidad oralizada donde la voz regramaticaliza el lenguaje. En efecto, *Montaceros* es un texto que cita continuamente a lo oral, como se vislumbra desde el comienzo de la narración: “...cuando se pregunta cómo se llama: Ah, sí, el pueblo, dicen, se llama el Montaceros” (7) y a lo largo del relato se alude constantemente a las voces externas que conviven en la periferia: “Eso oí” (19) o “Las calles hablaban” (19).

El carácter rural de los habitantes de la periferia aparece reflejado mediante transcripciones como “güesos” (7, 9), “güecos” (10) o “güena” (20), que registran la asimilación del fonema sordo /h/ a /w/, frecuentes elisiones del fonema dental /d/ en sílaba tónica (“mitá miedo, mitá pena,” 8), intervocálica (“lao” por “lado,” 14) o su omisión en la preposición “de” (“jijo e puta,” 14) así como expresiones sincopadas en “nomás” (9) o “puaquí” (14) en vez de “nada más” o “pues aquí.” A esto hay que añadir, el uso del artículo determinado delante de nombres propios como “el Yococo” (9) o “el Eustaquio” (31), la presencia de palabrotas como “carajo” (9), “jijo e puta” (14) o “coño” (20) junto a piropos: “¡Adiós, culito de ángel, culito de licuadora, culito de picaflor!” (22) de marcada existencia oral que no hacen más que recalcar el carácter popular de la periferia.

Dentro del componente fonológico, mención destacada merecen las onomatopeyas. La incursión de ecos naturales es el más fiel reflejo del mundo rural que habita la periferia. Las raíces de las onomatopeyas parecen encontrarse en el ámbito popular y el fenómeno es especialmente productivo en “lenguas de escaso desarrollo cultural” (Bueno 16). De hecho, Leibniz ya apuntaba que la onomatopeya era la forma primitiva del habla humana y Jara concede un lugar prominente a estos ecos naturales. En el mundo marginal de *Montaceros* en el que las personas cohabitan con los animales la llegada de los caballos de la policía se materializa con un “troco troco” (13), los perros hacen “guau guau” (32), los mosquitos pululantes producen un zumbido (“Y zumba y zumba [...] los zancudos,” 21), el halcón emite un “chui-chui” (25), la gallina clueca hace “croc croc” (25) y la caza de animales se recrea mediante la evocación de sonidos: “Y cuando aparece el animal, te recoges en tu garrote y ¡zas!, ¡zas!, ¡chirr!, tú le zampas sin pena, ¡chirr!, así se queje” (12).⁷

Asimismo, el poder de la onomatopeya en cuanto que captura sensaciones difíciles de gramaticalizar se plasma en el relato de Jara en momentos de gran emotividad. El llanto desconsolado de la madre ante la fuga de su hijo con el cerdo se recrea mediante un lenguaje entrecortado por un moqueo: “Mamá Griselda, arrepentida, los buscó llamándolos y llorándolos día y noche: “¡Yocóoooo, in, in! Mentira es...in, in...gritando desolada” (16). De manera pareja, la repugnancia vital de la madre se materializa en sus escupitajos: “Y mamá regresaba escupiendo ‘chuf, chuf,’ el suelo” (22) mientras que el cuchicheo malicioso de los vecinos ante los inminentes signos de embarazo de

7 El uso frecuente de la onomatopeya en los parlamentos infantiles podría explicarse a la luz del fenómeno lingüístico de la etaria. Es harto conocido que los hablantes de una edad pareja tienden a emplear formas lingüísticas similares y de ahí que tanto Yococo como Maruja se decanten por estos ecos naturales. No obstante, el hecho de que en el cuento otros personajes adultos recurran a la onomatopeya hace pensar que el factor sociocultural, es decir, el carácter popular de la barriada tiene un mayor peso que la edad de los protagonistas a la hora de entender el uso de estas voces.

la madre soltera aparece evocado con un constante murmurar: “Doña Juana decía a los vecinos que seguro había salido preñada de algún vago del muladar. Pero los vecinos chus chus murmuraban chus chus de Don Eustaquio” (31). En el extremo opuesto, la hilaridad de los vecinos se plasma en su risa, que puede ser malévola, como la del vecino que prende fuego a la casa de la familia: “Ja, ja, ja...” (20) o la vecina que se alegra de que la casa de éste aparezca manchada del orín de Yococo: “jee, je. Je” (21) o jovial como la de los niños que se mofan de las excentricidades de Yococo (9).

Los mecanismos textuales se ponen al servicio de la dimensión oral del mundo marginal habitado por los personajes de *Montaceros*. La reduplicación de grafías recrea el carácter oral de la periferia. Términos interminables que se alargan en el espacio del texto ponderan el sufrimiento agonizante de sus personajes, como se aprecia en “Adioooooss, adioooooss” (22) o “Que no muera mi niño. Dioooss, sálvalooooo” (23), donde la angustia maternal ante la desaparición del hijo en el primer caso y la muerte cercana en el segundo se hacen extensivos desde el punto de vista espacial del texto y emocional del personaje. Una técnica similar se aprecia en los espacios dejados entre sílabas al recrear los vítores que corean el nombre del niño: “Yo-co-co, Yo-co-co” (28) donde la pronunciación entrecortada de los cánticos está en consonancia con el espacio dejado entre sílabas.

No obstante, el uso lingüístico de las onomatopeyas dentro del fenómeno literario es mucho más complejo al no limitarse a una mera transcripción del sonido físico del habla natural. En el lenguaje escrito, las onomatopeyas representan la materialidad inmediata de la voz, situándose más cerca del plano de la enunciación y, por lo tanto, llevan el peso específico de lo vivo, lo instantáneo e inmediato, poniendo de relieve la función emotiva o expresiva del lenguaje (González Calvo 56). El grito, el sonido, toda clase de ruido inarticulado atrae en su aspecto audible al novelista peruano que, por razones expresivas, se esfuerza por captarlo gráficamente. La preocupación por la expresividad sonora conduce inevitablemente a intentar dar a la narración la impresión real, física de la idea por medio de sonidos. Muchas de las onomatopeyas empleadas en el relato, sin embargo, no existen en el léxico castellano, como, por ejemplo, “chirr” (12) o “in, in” (16), sino que son producto de la recreación literaria de la oralidad.⁸

Esta reelaboración estilística del carácter oral de la marginalidad peruana se hace patente en el uso frecuente de un lenguaje aliterativo que estiliza el ruido físico producido en la barriada. La repetición del fonema /l/ evoca el revoloteo de los animales: “...la lupa hizo ver un horrible remolino de alas y telarañas alborotadas, un universo con puentes de hilo araña y planetas alados” (10) mientras que la sucesión de vocablos que contienen /s/ parece sugerir el silbido procedente de entre el silencio en la nocturnidad: “Mamá Griselda a veces escuchaba un silbido que pronto se nos hizo familiar entre las sombras de la noche, y salía sola. Seguía al silbido y nos dejaba solos” (21).

El componente oral del cuento trasciende el plano estrictamente fonológico al penetrar en el nivel semántico del lenguaje. En la configuración del nombre Jara se basa en la sonoridad y el anagrama para indicar la personalidad de los personajes. Así, el nombre del protagonista, Yococo, sugiere la lectura anagramática “yo (soy) el coco.” El coco es el monstruo infantil con el que se mete miedo a los niños en el mundo hispano, sugiriendo el carácter monstruoso del protagonista con una fea cabeza llagada así como el efecto aterrador que produce entre los que le rodean. Además,

8 No aparecen registradas ni en el *Diccionario de la Real Academia* ni en el *Diccionario Panhispánico* (<www.rae.es>).

El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

el nombre del niño tiene un valor onomatopéyico debido a la repetición del fonema /o/, una vocal abierta y oscura que parece producir un sonido como de ultratumba, casi premonitorio no sólo de la muerte final del personaje sino también de su estado vital al que se alude continuamente mediante el oxímoron muerte/vida: “Un muerto vivo” (10). A esto hay que añadir que “Yococo” es un nombre no socializado, sino más bien una especie de apodo o mote que refleja la exclusión social a la que tanto él como su familia se ven sometidos.

En radical contraste, aparece el cerdo “Celedunio,” cuyo nombre posee resonancias legendarias y mitológicas. De nuevo, una lectura anagramática permite entrever en el nombre del animal el sentido de “celeste” o “divino.” Efectivamente, hay cierta evocación a “Selene” o la luna, emblema de lo materno, lo femenino y el mundo agrícola, que parece sugerir cierto antropomorfismo del animal que en su trato con Yococo refleja más humanidad que los propios seres humanos encarnados en las figuras de los policías, el cura que se niega a darle la hostia sagrada, el vecino malvado que prende fuego a la casa ya casi al final del relato o el señor Eustaquio que viola a su madre.⁹

La mamá, por otra parte, es descrita como un personaje oscuro: “Apareció una mujer delgada y oscura” (12) cuya miserable existencia encaja con sus condiciones de vida, pero es también producto del despecho por el abandono del marido, como se vislumbra en el tono amargo de sus palabras: “Mamá Griselda decía: La araña era el dijunto brujo de tu padre, Yococo. Si no araña, se hacía zancudo. Si no zancudo, se hacía alacrán. En todos ellos podía vivir el dijunto brujo de tu padre. Creía que no eras tú su hijo. De todos modos te hubiera picado” (17). Resulta interesante, por tanto, que el nombre de la madre sea “Griselda,” un compuesto a partir del color “gris,” símbolo de la tristeza. Pero además, el gris es un color intermedio, fruto de la mixtura entre el blanco y el negro y que podría reflejar su existencia vital al encontrarse sumida en la marginalidad, cuya raíz sugiere “margen,” es decir, zona limítrofe, al igual que el color gris.¹⁰

La focalización del cuento corresponde a la voz narrativa de la hermana de Yococo: Maruja. Se trata de una voz desdoblada que mezcla la visión infantil y madura. Al ser un relato retrospectivo narrado desde el recuerdo infantil de la ahora ya adulta Maruja, se produce una doble focalización interna (Genette, Todorov) donde a pesar de la preeminencia de la voz de la niña se insertan miradas, palabras y comentarios propios de una personalidad madura: “bestias prehistóricas” (10) o “la cólera de la maldiciente” (8). La confluencia de voces narrativas se hace patente en el plano fonológico, al contrastarse el empleo gramaticalizado de los sonidos producidos por los animales como “aullando” (23) propios de un adulto con la mera voz rústica del “guau guau” (32) del perro como corresponde a un niño. En líneas generales, sin embargo, predomina la mirada infantil a través de la cual se asiste a la descomposición física y simbólica del mundo de la barriada.

Ya desde sus primeras palabras Maruja anuncia la sensación de desarraigo de las gentes nómadas: “No sé yo de dónde habíamos venido ni a dónde habíamos llegado” (7) y el continuo

9 De hecho, Jara evidencia la amistad que surge entre el animal y el niño en el pasaje en el que el cerdo Celudonio cae enfermo y se recupera gracias a Yococo: “Y qué sería que hicieron tanta amistad que el cerdo curó la peste” (Jara 16).

10 A pesar de que se podría pensar que el nombre “Maruja” es un hipocorístico del nombre propio “María,” con las posibles connotaciones de pureza derivadas de la asociación con la tradición mariana católica, en el mundo latinoamericano se usa “Maruja” como nombre propio, es decir, no tiene nada que ver con la asociación virginal o incluso de servidumbre de las criadas españolas, a las que coloquialmente se las tilda de “marujas.”

deambular al que se ve sometida junto a su familia se recrea mediante la imagen de un caracol, animal del que se dice que transporta su casa a sus espaldas: “Traíamos nuestra casa en hombros” (8). El lenguaje se erige así en la semilla de la emigración, en el único mecanismo de supervivencia que le permite a las poblaciones rurales echar raíces y de ahí la co-existencia en el relato de tres lenguas, a saber, el quechua (“guanacu,” 8), el castellano (“acobardados,” 9) y el inglés (“clu” por “club,” 18), reflejo de las realidades pasada, presente y futura, respectivamente, de estas gentes.

De hecho, en el propio trazado discursivo, *Montaceros* refleja la naturaleza híbrida de las poblaciones nómadas (Cárcamo 170). El cuento se entreteteje a través del característico palimpsesto enhebrado con retazos quechuas, castellanos y extranjeros. Destacan voces andinas como “piojo” (7), “quincha” (9), “cuyes” (12), “chibolos” (12) o “quepi” (19) junto a vocablos castellanos como “maestría” (7) o “policía,” (7) y extranjerismos como “clú” (18) y “flay joster” (13). La misma lengua de los protagonistas, Griselda, Maruja y Yococo, presenta en mayor o menor medida la coexistencia de rasgos lingüísticos pertenecientes a estos idiomas.

El lenguaje de mamá Griselda se caracteriza por su laconismo. Una brevedad reflejada en el uso de monosílabos: “Ya, carajo, ya” (9) y frases carentes de estructuras sintácticas completas: “Mentira es” (16). Se trata de un lenguaje imprecativo, dominado por vocablos cargados de connotaciones negativas que duplican la violencia física que les rodea: “Mamá escupía ajos y víboras maldiciendo las lechuzas” (8), “Mamá Griselda agarró un palo, se levantó y amenazó seguirlos” (11) o “Mamá Griselda se puso a maldecir y a renegar de nuestros vecinos” (20). Al mismo tiempo, sus silencios prolongados, visibles en su reacción al oír las órdenes policiales que la obligan nuevamente al abandono del hogar: “Mamá Griselda puso ojos de fuego, sin cólera, y no dijo nada” (14), no hacen más que fomentar la exclusión social mediante su hermetismo lingüístico que va ligado a la cerrazón espacial. Incluso en el ámbito familiar, la madre cierra las puertas a todo posible diálogo. En sus intervenciones con sus hijos nunca aparece la réplica del destinatario. Se dirige a Yococo o a Maruja sin esperar la respuesta o reacción de éstos. Así, por ejemplo, cuando los niños presencian aterrados la crueldad con la que la madre pisotea a las crías recién nacidas de los cuyes que estaban preparando para comer, Griselda se limita a una mera justificación de la muerte basada en la supervivencia y en el poder destructor de Dios: “...a estos cuyes [...] Ya les estaba quitando las vísceras cuando a una de ellas se le descolgaron vivitos, mojados y gelatinosos, cuatro críos que desesperaban por querer vivir estando atados entre las tripas de la madre. Mamá Griselda los pisó con el talón: ‘Dios nos pisa a todos. Al cielo iremos’” (12).

Al analizar el idiolecto materno, se vislumbra una hibridez producto de la mezcla lingüística del quechua con el castellano. Tanto en su pronunciación, lexis y sintaxis el lenguaje de la madre presenta rasgos de la lengua andina, donde el quechua tiene un fuerte influjo sobre el castellano.¹¹ En el nivel fonológico uno de los rasgos típicos andinos consiste en la asimilación del

11 Las obras consultadas para el estudio del sustrato quechua en el español andino son Tovar, Antonio y Consuelo Larruce de Tovar. *Catálogo de las lenguas de América del Sur*. Gredos, 1984, Madrid; Calvo, J., ed. *Teoría y práctica del contacto: el español de América en el candelero*. Frankfurt/Madrid: Vervuet-Iberoamericana, 2000; Escobar, A. *Variaciones sociolingüísticas del castellano en el Perú*. Lima: IEP, 1978; Escobar, A. M. *Contacto social y lingüístico. El español en contacto con el quechua en Perú*. Lima: PUCP, 2000; Granda, G. *Estudios de lingüística andina*. Lima: PUCP, 2001; Palacios, A. “El español y las lenguas amerindias. Bilingüismo y contacto de lenguas.” Eds. T. Fernández, A. Palacios y E. Pato. *El indigenismo americano I*. Madrid: UAM, 2001, pp. 71-98 y

El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

fonema /f/ a /x/. Así mamá Griselda dice: “dijunto” (12) por “difunto” o “juera” por “fuera” (11) al igual que los vecinos que ayudan a apagar el incendio: “¿y quién jue el dañino?” (20) donde jue>fue. La /s/ final de sílaba, que se aspira o elide en la lengua andina, aparece en boca de la madre: “...vuelvan, pué” (16) donde pué>pues y de manera análoga en el habla vecinal: “¡Ya cayó pué la paré!” (21). La reduplicación característica de la sintaxis y lexis quechua aparece reflejada en el paralelismo sintáctico: “Que se muere. Que se muere mi gorrioncito” (23) y la repetición de una misma palabra: “Calla, guanacu e mierda, loco, calla” (8).

No obstante, es en el plano léxico donde la presencia del sustrato quechua en el lenguaje de mamá Griselda es más fuerte. Junto a la presencia de diminutivos propios del quechua como “quedito” (12), “gorrioncito” (23) o “angelito” (24) aparecen vocablos como “guanaco” (8) o “iguana” (22) que, a pesar de ser voces que denotan animales en la lengua indígena, son usados como improprios por parte de la madre. El empleo de términos como “quincha” (9) o “loco” (8) marca una fuerte presencia quechua en el idiolecto materno, especialmente al examinar su lengua en comparación con el habla de los demás personajes. Mientras que mamá Griselda se decanta por la palabra indígena “quincha:” “Alzemos la quincha ahora” (9), una de sus vecinas utiliza el equivalente castellano “pared:” “...una vecina dijo: ‘¡Y cayó pué la paré!’” (21). De manera similar, la palabra “loco,” cuyo uso repetido en el parlamento materno adquiere el sentido de “raro o deforme” de las lenguas amerindias: “Calla, guanacu e mierda, loco, calla” (8), se yuxtapone con el adjetivo español “raro.” Así, las figuras adultas encarnadas en la madre y los vecinos usan el sentido indígena del término: “Los arrojaron como podían al techo de nuestra choza que nos protegía y gritaban: ‘¡Locos! ¡locos!’” (11-12), “Es que esos locos nos han invadido ahí” (14) o “¡Pero se ha vuelto loco el loco!” (19). Frente a ellos la lengua infantil de Maruja, que a pesar de presentar el sentido indígena de “loco:” “Y como no protesté, para probar si era yo loca como mi hermano” (28), se inclina hacia el término castellano “raro:” “Y entonces, pasada la sorpresa, acaso pensarían que Yococo era en verdá bien raro” (10), “Entonces estos hombres chiquititos supieron que éramos hermanos. Y que no tendría yo nada de raro” (10) e incluso prefiere el término “raro” a “loco” para definir a su familia: “Rara familia de muertos” (11).

La coexistencia de vocablos quechuas y castellanos refleja el grado de socialización de los personajes. Mientras que la voz adulta de mamá Griselda suele atestiguar la presencia indígena debido a su experiencia vital más prolongada en un ambiente rural, donde la lengua quechua es el principal vehículo de comunicación, la lengua de la niña Maruja refleja un mayor contacto con el mundo urbano de dominio español. Además, probablemente, el hermetismo lingüístico de la madre que rechaza la integración social contrasta con la socialización de la niña Maruja tanto a nivel lingüístico como cultural, reflejado en su interés por abrir espacios para la inserción oral: “Los chibolos se reían porque yo los llamaba cuyes. ‘Y no se llamaban cuyes,’ me decían” (12) o “...Yococo era en verdá bien raro. Le preguntaban: ‘¿Te duele?’ y él decía que no” (10) cuya finalidad parece ser la de dar cabida a una multiplicidad de voces que contrasta abruptamente con la exclusión física y social a la que se ve sometida junto con su familia. De hecho, el único silencio de Maruja en la narrativa acontece en la escena que recrea su violación simbólica a manos del niño Pablo:

Cerrón, Palomino, *Lingüística Quechua*. Cuzco (Perú): Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de las Casas,” 1987.

Pablo, sin que viera Yococo, me levantó en peso y me metió dentro de la casa. Como le digas a tu mamá, te mato. Te bajo el calzón y te meto un cuchillo; luego todo el palo de escoba en el pote; luego, te clavo seis ajies ahí delante con pepa y todo, como al Celudonio, lo oí decirme. Y como yo no protesté, para probar si era yo loca como mi hermano, me abrió la boca a la fuerza y me hizo tragar un trozo de excremento de él mismo, que él mismo había hecho ahí a mi ladito. Me puse a vomitar y sentí que me moría (28)

donde su resignación silenciosa obedece a un sentido de autoprotección ante la amenaza de muerte de Pablo.

A pesar de la reticencia materna a la asimilación de la cultura urbana representada en la lengua castellana, mamá Griselda es consciente del poder y el status que conlleva la lengua y su importancia en la integración social de sus hijos.¹² No es de extrañar, por tanto, que en el parlamento donde cuenta las aspiraciones que tiene para con el futuro de sus pequeños, mamá Griselda acuda a anglicismos y cultismos de la lengua castellana: “Tienes que apriender a ganarte la vida, poque vas a ser hombre algún día; irás a la escuela, a la universidad, y serás doctor y curarás mi úlcera. Y tú Maruja, bonita, niñita, serás flay joster y volarás en avión a Cuba” (13). Jara recrea la pronunciación no estándar de la madre de los términos “universidad” y “flight hoster” a través de la ortografía, recogiendo nuevamente el carácter oral de la periferia urbana. Al mismo tiempo, la mención al oficio de médico subraya su anhelo de supervivencia ante la posible curación de su úlcera por parte de su hijo y la presencia de Cuba parece responder a una utopía comunista que garantiza la vivienda a todos los ciudadanos.

Frente al enclaustramiento físico de la madre, cuyo mundo gira alrededor de la chabola, el basurero y el club donde friega los suelos, Yococo goza de una mayor libertad espacial. El niño aparece en continuo movimiento. Su vida transcurre en la calle: corriendo de arriba abajo, montando a lomos de su cerdo, haciendo travesuras, trepando a los árboles, participando en juegos infantiles. Al estar a la intemperie, Yococo es más vulnerable, ya que se arriesga a la caída y al golpe. De ahí las represalias de mamá Griselda y la violencia física que ejerce sobre éste cuando Yococo se cae de un árbol: “... [Yococo] cayó a las aguas de excremento y fango [...] Mamá lo fue a ver y lo llevó a palos a casa” (25). En cierta medida, el hermetismo físico de la madre representa una coraza de autoprotección en un mundo violento donde ella y los suyos se encuentran desprotegidos. La inconsciencia del peligro callejero que demuestra Yococo parece corresponderse con su edad infantil o tal vez con una posible tara mental, pues a medida que avanza la narrativa sus gestos y acciones parecen indicar algún tipo de deficiencia mental.

A pesar de la dureza de su entorno, Yococo parece enfrentarse a la vida con una sonrisa. Su hermana Maruja alude constantemente al talante lúdico de Yococo mediante verbos pertenecientes al campo semántico de la risa: “Pero Yococo se divertía más riéndose de todos aquellos que lo miraban embobados” (9), “Y que se burlaba de los seres vivos” (9) o “Le pusieron el ají rocoto molido en un platito y Yococo feliz por lo que le proponían, riendo, riendo [...] Yococo se rió más, chillando hasta la tos” (27). Su naturaleza infantil aparece reflejada en vocablos típicos de los niños, como

12 Sociolingüistas como Labov (1963) han demostrado que la adquisición de ciertas formas de lenguaje o de una lengua se debe a las nociones de poder y status que dicha lengua tiene en cuanto que se identifica con el grupo dominante.

El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

“caca,” para referirse a cualquier objeto que no ha de tocarse: “¡Celedunio, caca! Mamá” (16), ante la insinuación maternal de poder comerse al animal.

A pesar de que su voz explícita apenas aparece en el relato, pues es filtrada a través de la lente de Maruja, de las palabras de Yococo se adivina el influjo de la lengua quechua. Igual que su mamá, Yococo asimila el fonema /f/ a /x/: “¡Celedunio no es jruta!” (16), donde jruta>fruta. No obstante, a diferencia de la madre, que vive entre el silencio y el rencor canalizado mediante un lenguaje violento, Yococo emplea un lenguaje no verbal en su comunicación con los habitantes de la barriada.¹³ Su risa continua, que es casi una carcajada, ofrece el contrapunto humorístico a la miseria que le rodea.¹⁴ El hecho de que apenas utilice palabras demuestra su exclusión lingüística y por ende social. En el trato con los vecinos o con los niños, no se vislumbra intercambio verbal alguno, tan sólo risas: “‘Yococo es un hombre que no sufre dolor ni tiene asco a nada,’ dijo Lolo, el negrito de doña Juana [...] ‘A que sí tiene asco,’ le careó Pablo, el amigo: ‘a que no,’ ‘a que sí,’ ‘a que no.’ Y se hicieron las pruebas. Yococo se reía y aceptó las propuestas” (27). Yococo se presenta así como un bufón en el sentido bajtiniano de la palabra, que se mofa de la miseria propia como reflejo de la colindante (Huerta Calvo 10).¹⁵ La risa de Yococo adquiere en este sentido una dimensión catártica en tanto que permite al sujeto y a los que le rodean canalizar el horror en el que viven sumergidos en la marginalidad. A través de su risa perpetua que causa la burla de los vecinos, Yococo cumple una función especular encarnada en la putrefacción de su cabeza llagada que no es más que un reflejo de la putrefacción social.

En una posición intermedia entre el enclaustramiento de la madre y la libertad callejera del hermano aparece la narradora Maruja. A través de su lenguaje, Maruja intenta aprehender una realidad cuya violencia excede el entendimiento de una niña pequeña. De hecho, una de las principales características de su lenguaje es la tendencia a la humanización de la violencia. Así, las armas de la policía que apuntan a su familia se transforman en “[l]a pistola parecía una hoguera deshaciéndose en su mano” (14) y la inminente muerte del hermano en brazos de la madre se equipara al de una niña sujetando a su muñeco de trapo: “Mamá Griselda se puso a llorar como niña ante su muñeco de trapo” (32).

La estilización de la representación de la miseria que Jara recrea a través de metáforas e imágenes grotescas que forjan el mundo esperpéntico de *Montaceros* adquiere una enorme plástici-

13 En “Todas las palabras que un niño no dice” Carlos Labbé señala la ausencia de palabras en el personaje de Yococo que se compensan con la carcajada continua del niño. Una carcajada que, según este autor, “no es ya risa, ni pregunta ni afirmación, solamente un ruido que atraviesa la tan civilizada experiencia lingüística para entrar por la garganta hacia el cuerpo humano y quedarse dentro de ese pedazo de carne que será maloliente como Celedunio, el chanco que acompaña a Yococo. Cuerpos son la única pregunta y la única respuesta de Maruja en su relato: ella no dice, sólo declara qué cosas sirven para comer, para esconderse, para dormir en la noche o curarse de la enfermedad. La miseria no puede ser descrita ni narrada, ni menos interpretada en una novela según categorías socioculturales, como al niño miserable no se le mira a los ojos” (10).

14 En este respecto Bajtín apunta que la risa representa la degradación y sirve para ridiculizar el discurso ajeno: “...the most ancient forms for representing language were organized by laughter—these were originally nothing more than the ridiculing of another’s language and another’s direct discourse.” (Vice 50-51).

15 Bajtín señala que la figura del bufón es clave en la cultura popular en cuanto que enlaza con la sátira social. A través de su deformidad física, bromas, risas y chascarrillos, el bufón consigue expresar sutilmente una mordaz crítica social (Huerta Calvo 150). Parece existir un claro paralelismo entre la figura del bufón y el personaje de Yococo. En el plano físico, ambos son deformes y grotescos; en el plano lingüístico, la risa permite encauzar una censura social.

dad y viveza mediante el uso de sinestesias. El frío que sienten los niños en la chabola se presenta mediante la personificación de un frío que muerde sus frágiles cuerpos: “el frío mordía” (21) y los ruidos que aterran a los niños en la noche procedentes de los bichos que habitan su hogar se transforman en un “negra serenata” (21). La sensación de desamparo que de cuando en cuando destruye el mundo fantasioso de la niña Maruja se condensa mediante la imagen de un agridulce sabor que contrasta con la hambruna que ellos padecen: “Me había olvidado que esto era una madriguera. Otra vez este amargor salado y espeso en mi boca” (13) y la venganza por el incendio provocado de su chabola a manos de Yococo que orina en la casa del vecino culpable se presenta mediante “un alegre mojón” (21).

El lenguaje de Maruja se caracteriza principalmente por la emotividad, que contrasta con la violencia lingüística de la madre. Esta característica subraya la mirada vulnerable de la niña sumida en un espacio mísero: “...llorando, llorando [...] me dolía la cabeza, me dolía el corazón, mitá miedo, mitá pena [...] también lloraba arrastrando mi costalillo de dormir” (8). La sensibilidad de la narradora se vislumbra en la empatía que siente con el sufrimiento de los demás, que lo hace suyo: ‘Sentía calentitas, hormiguarle sus lágrimas como mías, y si no me dolía la cabeza, me dolía el corazón’ (8) y “Tuve miedo por mi hermano” (27).

El lenguaje de Maruja revela la coexistencia del castellano y el quechua. No obstante, debido a la dualidad de voces en el relato, se observa una tendencia hacia la socialización de la niña a medida que se hace adulta, al ir tomando el castellano como primera lengua en detrimento del quechua.¹⁶ Así, en el nivel fonológico, a diferencia de su madre y hermano, que asimilaban el fonema /f/ en /x/ típico andino, Maruja presenta la pronunciación normativa castellana del fonema /f/ y en lugar de “dijunto” o “jruta” Maruja dice “difunto:” “Que daba ya apariencia de difunto” (23).

La sintaxis presenta una fuerte marca quechua. El orden de la oración sujeto+objeto+verbo típica de la lengua quechua influye en alteraciones del orden prototípico sujeto+verbo+objeto del castellano estándar, como se aprecia en los parlamentos de Maruja: “Espieron las cuevas de los ojos del sargento la cueva nuestra” (14), donde el hipérbaton choca con la estructura tradicional “las cuevas de los ojos del sargento espieron la cueva nuestra.” La simplificación de los clíticos de objeto directo en una única forma “lo” así como la unión del pronombre al verbo típico de una lengua aglutinante como el quechua aparecen en boca de Maruja: “Mamá Griselda, arrepentida, los buscó, llamándolos y llorándolos día y noche” (16), “...acariciándolo” (22) y también de los vecinos: “señor presidente, véalos usté” (17).

Otro rasgo característico del español andino debido al influjo quechua es la abundancia de las construcciones de gerundio, que se alejan de la norma estándar del español. Así, Maruja dice: “El señor gordo resultó siendo un músico de la banda” (19) frente al castellano normativo “resultó ser.” De las intervenciones de Maruja también se aprecian frecuentes discordancias de género y número, que son típicas en el castellano andino de gentes bilingües dado que el quechua no tiene marcadores gramaticales obligatorios de género y número: “Y su risa se nos incrustaban por las orejas” (20) frente a la concordancia normativa “su risa se nos incrustaba.” Este mismo rasgo atañe

16 Maruja refleja así la tendencia normativa de los niños hijos de inmigrantes que aun siendo bilingües, terminan adoptando la lengua de prestigio como primera (cf Tej K. Bhatia y William C. Ritchie).

El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

a gran parte de la comunidad de Montacerdos tanto a las personas mayores como al vecino, quien dice: “Este es la manada de locos” (17) frente a la normativa concordancia de género “esta es la manada de locos” e incluso a los niños como Pablo: “A los caballos se les saltaba los ojos como naranjas” (32) frente a “los caballos se les saltaban los ojos.” Finalmente, en el plano sintáctico, conviene resaltar estructuras típicas quechuas en la narración de Maruja, como, por ejemplo, “Harto caminamos” (8) en lugar de “caminamos mucho.”

El léxico de Maruja presenta rasgos de un sustrato quechua. Al igual que en la lengua de la madre Griselda, abundan las reduplicaciones: “Me acuerdo que sin soltar la ruma de palos y cartones que llevaba ella al hombro, pujando y pujando, le dio un leñazo” (8), “...revolcándose de dolor un ratito ahí en el suelo, para luego apurado ponerse de pie y seguirnos, llorando, llorando” (8) o “...mamá sin poder moverse por mi culpa, requintándoles y requintándome la madre” (9) y el uso del diminutivo: “un palito” (15), “chiquillo” (15), “chiquito” (17), “un hilito de sangre” (17), “costalillo de dormir” (8), que se hace extensible a toda la comunidad lingüística de Montacerdos. El vecino dice “lugarcito” (14); la vecina, “Recién salidito” (21) y Doña Juana: “Purita llaga” (25).

Típico de una lengua aglutinante como el quechua son los procesos de derivación de palabras a partir de distintos morfemas de alta productividad. El sufijo -udo, indicador de abundancia o gran tamaño, es empleado por Maruja en repetidas ocasiones. Maruja se refiere a los dientes afilados de los policías y de su hermano como “colmilludos” (17) y “filudos” (10), respectivamente, y el estado famélico de Yococo se describe como “güesudo” (16). En múltiples casos, sin embargo, el uso de este sufijo da lugar a la formación de palabras que no existen en el castellano. Tal es el caso de “crinudos” (14) que Maruja emplea en la descripción de los caballos de crines abundantes. Efectivamente, Jara se vale de estos procesos de derivación propios del quechua para inventar vocablos en boca de Maruja. Así, las bocas de los canes que amenazan a Maruja y a su familia son descritas como “un ventarrón de pualambres” (9), donde el término “pualambre” es un compuesto de “púa” + “alambre” e incluso en el comienzo de la narración Maruja describe el submundo de la barriada como “un infierno de desmonte” (7) cuya lectura anagramática sugiere la presencia física de un “monte” configurado por la acumulación de chabolas en sus laderas y que también representa la barbarie, la miseria y el sufrimiento colindante a la ciudad.

De la voz de Maruja se desprenden vocablos fuertemente arraigados en el mundo rural de las poblaciones andinas quechua-hablantes. Términos como “choclos” (12), “chacra” (12), “porongos” (18), “ají” (27), “guainito” (19) o “pacac” (19) atestiguan el origen rural de Maruja. Ciertas palabras tienen fuertes resonancias en el mundo andino, como “piojo,” término con el que presenta en la narración a su hermano Yococo: “...chiquitito como piojo” (7). Se trata de un término que no sólo denota al animal, sino que sirve para referirse a algo nimio e insignificante, y cuya fuerza emotiva puede ser comprendida en relación a la locución “hijo de piojo,” que equivale al “hijo de perra” castellano. Connotaciones similares se desprenden de “zonzo,” palabra con la que describe el estado enfermizo de Yococo: “...Yococo se quedaba mudo y zonzo” (22) y que remite a la expresión andina “no tener un pelo de zonzo,” es decir, “no tener un pelo de tonto.”¹⁷

17 Ciertos términos quechuas usados como improprios aparecen en las intervenciones de los personajes que habitan *Montacerdos*, incluso entre aquéllos que viven en las ciudades, pero que en momentos de alta emotividad recurren a su lengua

A pesar del sustrato quechua, en el léxico de Maruja aparecen paralelamente términos indígenas con sus equivalentes castellanos. Así junto con la voz amerindia “ruma:” “Corrimos: mamá con su ruma de palos” (20) está el vocablo español “montón:” “Nos siguió también el montón de ojos y bocas abiertas de los hombrecitos” (11); frente al indigenismo “arrabanchar” surge el castellano “arrebatar:” “...y volvía a arrebatar una naranja, un limón con sal, dando saltitos y carretitas rápidas y cortas; a quien le hizo la pregunta le arranchó una manzana de su boca y la metió en el bolsillo de ratones” (10); mientras que el quechua “poto” se yuxtapone con el español “trasero:” “...corriendo sobre el Celedunio que al pobre le faltaba hígado y poto para correr” (30) frente a “Y cómo él [el cerdo] huía, para risa de todos, arrastrando el infeliz trasero en el suelo” (28).

A medida que avanza la narrativa, Maruja adquiere consciencia social a través del lenguaje. Poco a poco, se va dando cuenta de que el quechua es una lengua que pertenece al mundo rural frente al castellano, que cuenta con un mayor prestigio social al circunscribirse al entorno de la urbe. En la escena grotesca de la caza de cuyes, Maruja ya se percata de la existencia de dos mundos lingüísticos y, por ende, sociales: “Antes, había matado dos cuyes tal como mamá le había enseñado. Ahora ya sé que a esos cuyes los llaman también con otro nombre horrible, lleno de cerdas y maloliente. Los chibolos se reían porque yo los llamaba cuyes. ‘Y no se llaman cuyes,’ me decían y se tapaban la boca con asco” (12). Acto seguido, se descubre que el término equivalente para “cuyes” es “ratas:” “Esa noche comimos cuyes y choclos fritos y yo ya no iba a vomitar. Vomitaba sólo cuando mamá me forzaba a comer cucarachas fritas. Pero cuyes con choclo sabían rico. Mamá Griselda sabía freírlos. Después supe que la otra gente tenía asco y no los come porque las llaman ratas” (13).

La progresiva inserción de Maruja en la sociedad se refleja a través de su lenguaje.¹⁸ Obviamente, al tratarse de un relato autobiográfico narrado en la edad adulta pero desde el recuerdo infantil, Jara juega constantemente con la dualidad de voces en el cuento. Junto con las características propias de una voz infantil como son el uso del estilo directo, la preferencia de la parataxis sobre la hipotaxis, el asíndeton en lugar del polisíndeton, el uso del diminutivo, el bestiario de la fabula típica de los cuentos infantiles o el uso de onomatopeyas, surgen miradas que reflejan una conciencia adulta, plasmada en un lenguaje de marcada presencia castellana donde abundan los cultismos como “pestilente” (9), “hediondo” (23), “ánima” (25), “meditativa” (17), “embriagándonos de dicha” (31) o “alhaja” (13).

En efecto, la completa inserción de Maruja en la sociedad urbana aparece en la novela de Jara *Patíbulo para un caballo* (1989) que, a pesar de ser una obra independiente a *Montacerdos* (1981), comparte la misma temática. Esta novela se erige como continuación del cuento de Jara donde de

materna. Tal es el caso del alférez, quien se dirige al vecino que amenaza con librarse de la familia de Yococo, en los siguientes términos: “Si tú los sacas como dices, a patadas, te arrastro de los rontus y te meto preso, si no te he ahorcado. Indio maula,” donde la voz “rontus” procede del quechua “runtu” y significa “huevo.” El alférez, por tanto, está amenazando al vecino con “cogerle de los huevos/los cojones.”

18 Se trata de la noción de “posicionamiento:” “Mediante una serie de estrategias verbales, los hablantes construyen su identidad como sujetos socialmente constituidos.” (Howard 167).

El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

nuevo la narradora es Maruja, pero ahora ésta se encuentra ya en la universidad, redactando su tesis acerca de la comunidad inmigrante de Montacerdos; mostrando así su completa socialización.¹⁹

En *Montacerdos* Jara recrea la lengua híbrida de la comunidad rural que habita la *barriada* como metáfora de la hibridez social a la que se ve sometida la población nómada que intenta hacerse un hueco en la urbe y termina en una posición intermedia entre el campo y la ciudad, como su lengua, a caballo entre el quechua y el castellano.²⁰ La lengua como semilla que permite a estas poblaciones nómadas arraigar socialmente se hace visible al analizar el idiolecto de los personajes que integran la familia protagonista. En efecto, se aprecia una tendencia gradual hacia la castellanización de sus hablas en detrimento de la lengua quechua. Así mientras que el sustrato quechua está más marcado en la madre y quizás Yococo, la lengua de Maruja, conforme avanza la narración y la niña se va haciendo adulta, termina reflejando no sólo la preeminencia de la lengua castellana sobre la quechua, sino el uso de cultismos que revelan su éxito lingüístico y por ende social al conseguir la integración en la sociedad.

19 Acerca de la socialización de Maruja aparente en la novela *Patibulo para un caballo* Vilanova (126) apunta: “It thus emerges that after spending her childhood in a *barriada*, the immigrant girl from the provinces has gone on to gain access to higher education. Reflecting a general trend amongst second-and third-generation migrants, her experience points to the gradual integration of the migrant population into the social system.”

20 Howard (399) señala que “La hibridación del quechua hablado, por influencia del castellano, es un fenómeno socio-lingüístico que va de la mano con la hibridación cultural.”

Obras citadas

- Bajtin, Mijaíl. *La cultura popular en el Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- Bueno Pérez, Lourdes. "La onomatopeya y su proceso de lexicalización: notas para un estudio." *Anuario de estudios filológicos* XVII (1994): 15-26.
- Calvo, José, ed. *Teoría y práctica del contacto: el español de América en el candelero*. Frankfurt/Madrid: Vervuet-Iberoamericana, 2000.
- Cárcamo-Huechante, Luis E. "Cuerpos excedentes: Violencia, afecto y metáfora en *Montacerdos* de Cronwell Jara." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XXXI, No. 6, Primer semestre (2005): 165-180.
- Cardona, Rodolfo y Anthony Zahareas. *Visión del esperpento: teoría y práctica en los esperpentos de Valle Inclán*. Madrid: Editorial Castalia, 1970.
- Carranza Romero, Francisco. *Diccionario Quechua Ancashino-Castellano*. Ed. Wolf Lustig. Madrid: Vervuert, 2003.
- Cerrón Palomino, Rodolfo. *Lingüística Quechua*. Cuzco (Perú): Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas," 1987.
- Cornejo Polar, Antonio. *La cultura nacional, problema y posibilidad*. Lima: Lluvia, 1981.
- . *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad cultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte, 1994.
- . *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: CEP.
- . *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*. Lima: Lasontay, 1980.
- . *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1982.
- Díaz Caballero, Jesús. "Montacerdos (Cronwell Jara)." *Lluvia*, 8-9 (1981): 100-119.
- Diccionario de la Real Academia Española*. <www.rae.es>.
- Diccionario Panhispánico de dudas*. <www.rae.es>.
- Escobar, Anna María. *Contacto social y lingüístico. El español en contacto con el quechua en Perú*. Lima: PUCP, 2000.
- . *Variaciones sociolingüísticas del castellano en el Perú*. Lima: IEP, 1978.
- Palacios, Azucena y Enrique Pato, eds. *El indigenismo americano I*. Madrid: UAM, 2001.
- Forgues, Roland. *Violencia, marginalidad y perspectiva histórica en la narrativa peruana (1975-1986)*. Grenoble: C.E.R.P.A., 1986.
- Genette, Gérard (1989): "Discurso del relato." *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989, pp. 75-327.
- González Calvo, José Manuel. *Variaciones sobre el uso literario de la lengua*. Cáceres: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1999.
- Granda, Germán. *Estudios de lingüística andina*. Lima: PUCP, 2001.
- Howard, Rosaleen. *Por los linderos de la lengua. Ideologías lingüísticas en los Andes*. Lima: IEP Instituto de Estudios Peruanos, 2007.

El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

Huerta Calvo, Javier. “La teoría literaria de Mijail Bajtín (Apuntes y textos para su introducción en España).” Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2008.

Jara, Cronwell. *Montacerdos*. Lima: Lluvia editores, 1981.

Labbé, Carlos. “Todas las palabras que un niño no dice. *Montacerdos* de Cronwell Jara.” *Página chilena al servicio de la cultura*, 2007. <www.letras.s5.com>.

Labov, William. *Sociolinguistic Patterns*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.

Piña Cabrera, Leonardo. “Mentira o verdad. Los juegos de Yococo sobre el lomo de Celedonio.” Programa radiofónico *Bello Barrio*. Radio Ciudadanía 105.3, emitido el 5 de octubre de 2005. <<http://www.letras.s5.com/cj061005.htm>>.

Tej K. Bhatia y William C. Ritchie. *The handbook of bilingualism*. Malden (MA): Blackwell, 2004.

Todorov “Las categorías del relato literario” en *AAVV, Análisis estructural del relato*, Comunicaciones 8. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974

Toro Montalvo, César. *Diccionario General de las Letras Peruanas*. Lima: San Marcos, 2004.

Tovar, Antonio y Consuelo Larrucea de Tovar. *Catálogo de las lenguas de América del Sur*. Gredos, 1984, Madrid.

Vice, Sue. *Introducing Bakhtin*. Manchester: Manchester University Press, 1997.

Vilanova, Nuria. “Cronwell Jara: Breaking the Rural-Urban Frontier.” Ed. Nuria Vilanova. *Social Change and Literature in Peru 1970-1990*. New York: The Edwin Mellen Press, 1999, pp. 105-50.