

SABINE DEDENBACH-SALAZAR SAENZ (Ed.): *Una gramática colonial del Quichua del Ecuador*, Scotland, University of St. Andrews, 1993, 175 pp.

La obra que tenemos al frente es una publicación conjunta del Instituto de Estudios Americanistas de la Universidad de Bonn (Nº 20) y del Instituto de Estudios Amerindios de la Universidad de St. Andrews (Nº 25). Se trata, conforme reza el encabezamiento, de la edición de una gramática del quechua ecuatoriano, de autor desconocido y de fecha incierta, registrada en la monumental bibliografía de Rivet y Créqui-Montfort 1951 (*Bibliographie des langues aymará et kiçua*, Paris, Tomo I: 126-127), y cuyo manuscrito se encuentra en el Archivo Nacional de Bogotá, con el título de *Arte de la lengua jeneral del Cusco llamada Quichua*. La editora, investigadora del IEA de Bonn y actualmente asociada al IEA de St. Andrews, es conocida en el ámbito de la lingüística andina, entre otras cosas, por sus estudios sobre el léxico agrícola y pecuario del quechua prehispánico a través de las fuentes lexicográficas coloniales, publicados en la Serie que edita el IEA de Bonn (Nº 14 y 16, respectivamente). En esta oportunidad, la investigadora alemana nos ofrece una edición crítica del referido manuscrito bogotano.

El libro consta de tres partes. En la primera, que lleva por título “Comentario sobre el *Arte*” (pp. 1-36), la editora postula su hipótesis sobre el autor y la posible fecha adscribibles a la obra, busca situar a éste dentro de la tradición de los estudios gramaticales coloniales, discurre sobre la estructura propiamente lingüística del texto, ofreciendo el esquema subyacente a éste, con observaciones que procuran compatibilizar los datos con los aportados por las descripciones contemporáneas del quechua ecuatoriano, para ofrecernos finalmente, a manera de resumen general, sus conclusiones referidas a la paternidad así como a la ubicación temporal y espacial de la obra. La segunda parte, precedida de los criterios empleados en la edición (pp. 38-39), contiene el cuerpo central de la obra, es decir el texto del *Arte* así como el de la *Doctrina Cristiana*, confrontado este último por la editora con el de la *DC* del Tercer Concilio Limense (1582-1583), y cuya versión castellana es ofrecida también al pie de los textos cotejados (pp. 44-130). En una tercera sección (pp. 131-156), se ofrece un “Vocabulario”, que recoge el léxico entresacado del *Arte* mas no así de la *DC*, con excepción de los lexemas numéricos que sí se tomaron, precedido de una tabla de equivalencias grafonémicas. Cierran el libro, aparte del aparato bibliográfico, un “Apéndice” sobre los términos de parentesco mencionados en la obra, cotejados con sus correspondientes lo-

calizados en los tratados léxico-gramaticales de González Holguín, Nieto Polo y Juan de Velasco; y, finalmente, un “Anexo” en el que se proporcionan copias facsimilares de cuatro folios del *Arte* (1r, 8v, 28v y 33v).

En relación con la transcripción del texto, hecha sobre la base de dos fotocopias del original existente en Bogotá, y teniendo en cuenta las dificultades de lectura que ofrece el mismo debido a sus particularidades tanto caligráficas como ortográficas, cosa que en parte puede apreciarse en los facsímiles ofrecidos como anexo, resulta ciertamente notable el esfuerzo desplegado por la editora al ofrecernos su versión. Reconoce ella la mano de dos copistas en el manuscrito en cuestión, que se supone fue copia de otro más antiguo (sobre ello volveremos más adelante): el primero (responsable de los fols. 1-20v) sería una persona de lengua ajena a la castellana, que copiaba un texto prácticamente ininteligible para él (así lo estarían indicando sus frecuentes errores gramaticales, su puntuación errática y su desconcierto ante las abreviaciones); y el segundo, esta vez conocedor del castellano, y por consiguiente menos proclive a cometer errores de lectura, sería el copista de los folios restantes. Ambos desconocían el quechua, y quizás el primero en mayor medida que el segundo; y del mismo modo, carecían de una formación elemental en latín. Como resultado de todo ello, la interpretación del manuscrito es “bien penosa” (*sic*) en sus primeros veinte folios y relativamente menos frustrante en el resto del documento. Siguiendo los criterios de edición explicitados, la editora nos ofrece su propia lectura e interpretación del texto, procurando subsanar los errores cometidos por los copistas.

Ahora bien, no obstante los esfuerzos notorios de la editora en tal dirección, creemos que la versión ofrecida, con ser bastante aceptable, adolece aún de tal cantidad de errores de interpretación que sólo el apresuramiento en la publicación del texto puede explicar, mas no justificar. Sin exagerar, podemos decir que la versión ofrecida se resiente de muchos de los desaciertos atribuidos por la editora a los copistas anónimos: es tal la cantidad de fallas que apenas hay páginas que se libran de ellas. La larga lista de errores que hemos detectado cubre por lo menos dos páginas y, naturalmente, no podemos reproducirla en esta breve reseña, dado el corto espacio de que disponemos. Aquí nos limitaremos a ofrecer, en prueba de lo mencionado, algunos ejemplos que ilustran los seis tipos de errores que hemos podido identificar en relación con el tratamiento del corpus quechua, muchos de los cuales pueden encontrarse también en la lectura del texto castellano y en la de los términos latinos. Así, pues, los tipos de errores (daremos dos y a lo sumo tres ejemplos de cada uno de ellos) consisten en: (a) simple deletreo (*cuyacchuncuna* en lugar de

cuyachuncuna, p. 86; *richaclla* por *ricchaclla*, p. 99); (b) corte de palabras (*anchu pay quita* alla por *anchupay quita* alla, p. 100; *ñucamanchai huacrata cuhay* en vez de *ñucaman chai huacrata cuhay*, p. 109); (c) errores de identificación por no tomar en cuenta la glosa castellana, que son los más numerosos después de los del primer tipo (*tocuy mantalla pantinmanta* en lugar de *tocuy imacta llapantinmanta*, p. 104; *huyaipac impaychashac* en vez de *huiñaypac iupaychashac*, p. 117); (d) desconocimiento de la palabra (*vischa* por *vscha*, p. 47; pero cf. en el “Vocabulario”: *uscha*; *tocte* en lugar de *tocto*, p. 47); inconsistencias (no se corrigen *shushintin*, p. 97, ni *hushihuan*, p. 101, no obstante que se sabe que se trata de la raíz *ushushi*; cf. “Vocabulario”; y *chaca* en lugar de *ychaca*, p. 101; pero cf. *ycha*, p. 102); y (f) correcciones mal hechas (se corrige *carquimincarca* por *canquiman carca*, en lugar de *canquimanmi carca*, p. 79; respecto de la expresión *huañuy huanuy puncu* se nos dice que la palabra final debe leerse *puñun*, cuando en verdad se trata de *puñuc*, p. 116). Algunos errores de interpretación del texto castellano son, por ejemplo: mala lectura (así, se lee “los vervos que en la Catona [sic: abreviado de Castellano?] piden Dativo” en lugar de “en la Latina”, p. 49; se lee también: “una regla jeneral amasi [?] era de tabla de Kalendario” en vez de “a manera de tabla de Kalendario”, p. 72), errores en las glosas por no controlar la forma quechua (“por ti solo biene” en lugar “por ti solo bine”, p. 97; “puede enseñar” en vez de “puedo enseñar”, p. 106) o simples inconsistencias (no obstante haberse identificado la palabra *adverbio*, se lee *adversivo [sic]* hasta en tres ocasiones, pp. 97-98. En fin, desconciertos ante algunas expresiones latinas son, por ejemplo, *amabia* [?] en vez de *amabis* (p. 87), *opterillum* por *propter illum* (p. 96), *perte* [?] en lugar de *per te* (p. 97), etc.

Habiéndonos referido al cuerpo de la gramática, resta que digamos algo acerca del texto de la *DC* así como al “Vocabulario”. Debemos señalar, en cuanto al primero, que aquél adolece igualmente de frecuentes errores de transcripción y/o identificación (por ejemplo, *ñuñu* por *ñucñu*, p. 22; *choyocpac* por *chayocpac*, p. 124; *huacarcaltiacta* en vez de *huatascaltiacta*, p. 129, etc.). Y, en relación con el léxico, pese a que se nos dice que éste fue “reconstruido en base al *Arte*”, tenemos que decir que en realidad no hay tal “reconstrucción”, pues está ausente allí todo intento por restituir la forma básica de los lexemas y en cambio se nos ofrece variantes obvias de una misma entrada sin ninguna referencia cruzada, amén de que se consignan formas mal identificadas (por ejemplo, *mantarac*, que es la suma de sufijos *-manta-rac* y no un lexema; *pantinmanta*, forma mutilada, en vez de *llapa-ntin*; *uscha* por *ucscha*; *yuyaycha*— en lugar de *yupaycha*—), omitiéndose otras (*chayoc* ‘rico’, por ejemplo) y hasta registrándose el castellanismo *anima* (!).

Ahora bien, tanto o más importante es para nosotros discutir la hipótesis de la editora del texto sobre el posible autor del *Arte* y la ubicación temporal de éste. Al respecto, sostiene Dedenbach que sobre la base de la “evidencia paleográfica y ortográfica” puede afirmarse que el documento en cuestión, propio del siglo XVIII, sería copia de otro más antiguo, probablemente de la primera mitad del s. XVII. Y, como quiera que se tiene noticias de la existencia de un manuscrito con título prácticamente idéntico, lamentablemente no localizado hasta la fecha, aunque se sabe que pertenecía al Colegio de Jesuitas de Quito, nuestra editora sugiere que bien podría ser éste el original que sirvió de base para la copia, un siglo después, de los copistas que prácticamente habrían “perpetrado” la versión del archivo nacional colombiano, que ahora se da a conocer. Aparte de la coincidencia en el título (el del ms. inubicable es *Arte de la lengua general del Cosco Qquichua*, según Leclerc y Rivet y Créqui-Montfort, aunque de la Viñaza registra la variante *Cusco*), en favor del entronque propuesto abonarían la dificultad de lectura que ofrecería un texto, supuestamente redactado empleando la caligrafía procesal encadenada y carente de puntuación (de allí el frecuente empleo de y), hecho este último que explicaría igualmente la puntuación errática de los copistas del *Arte*, así como el número cercanamente coincidente de folios (40 el del texto quitense y 34 el del bogotano). Nada se sabría del autor, excepto que sería un jesuita que conocía alemán (para explicar el empleo de la sibilante palatal se vale de la grafía tedesca <sch>) y que estaba familiarizado con el quechua cuzqueño. De otro lado, cotejada la gramática subyacente al texto con la de Nieto Polo 1753 (*Breve instruccion o Arte para entender la lengua comun de los Indios, segun se habla en la Provincia de Quito*, Lima), aquélla reflejaría un estado más antiguo de la lengua que ésta, como lo probarían algunos rasgos fonológicos y gramaticales poco generalizados aún en el texto colombiano en comparación con la situación descrita por el quechuista de Popayán. De este modo, el *Arte* vendría a ser la primera documentación lingüística del quechua ecuatoriano, antecediendo al de Nieto Polo en algo más de cien años de antigüedad. Pues bien, excepción hecha de la identificación dialectal de la variedad descrita en la gramática, correspondiente a la ecuatoriana en general, el resto de los argumentos esgrimidos por la editora no parecen tener suficiente respaldo y en cambio tropiezan con una serie de dificultades.

En efecto, para comenzar, es demasiado aventurado postular como prototipo de una obra un documento del cual apenas se conoce el título, y al cual se le atribuye además una caligrafía —la procesal encadenada— imposible de verificarse y simplemente supuesta. De hecho, dudamos que el manuscrito en cuestión esté redactado en los caracteres mencionados, puesto que los bi-

bliógrafos que lo citan (desde Leclerc en adelante) destacan que estaba escrito en “buena” o “bella” letra del s. XVII, adjetivos difícilmente atribuibles a la caligrafía procesal. Esta particularidad es, por consiguiente, incompatible con el texto de notación errática que ofrecen los copistas del *Arte*, pues, de lo contrario, habríamos contado con una versión menos escabrosa del mismo. Además, es completamente gratuito sostener que en los textos del s. XVII se haga muy poco uso de los signos de puntuación: basta consultar las obras gramaticales de la época, en especial la de González Holguín, para convencerse de ello. De otro lado, se nos dice que el primer copista solía trasladar “ciegamente” lo que decía el documento; de ser así, habríamos esperado que su versión reflejara la ortografía de la época (en la que el empleo de la <x>, para la sibilante palatal, y el de la distinción entre <s> ~ <ss> y <c(e,i) ~ ç ~ z>, para la sibilante apical y dorsal, respectivamente, eran moneda corriente), lo que no ocurre. Más bien, el hecho de que se recurra en el *Arte* a la grafía alemana <sch> para la sibilante palatal (y no a la <x>, como era la práctica común, inclusive en autores tardíos como Fernando de la Carrera 1644, para el mochica, y Diego de Molina 1649, para el quechua), así como el que el autor rechace el dato según el cual “algunos [sostendrían] que le falta a esta lengua H” (cfr. fol. 2r), idea completamente ausente entre los gramáticos del s. XVII, parecen probar “internamente” que estamos aquí frente a una obra tardía, posiblemente del s. XVIII, copiada en el mismo siglo o incluso tal vez en el XIX, a estar por la caligrafía que se puede ver en las copias de los folios ofrecidos como anexo. Otro dato adicional sería el hecho de que el ms. quiteño llevaba por título la forma Cosco, con <s> y no con <z>, como era práctica por lo menos hasta fines del siglo XVII.

Siendo así, ¿cómo conciliar, por un lado, la notación errática de los copistas del *Arte*, y, por el otro, el carácter aparentemente arcaico de los datos lingüísticos ofrecidos allí en comparación con los aportados por Nieto Polo en 1753? Al respecto, debemos señalar, en primer lugar, que no estamos muy de acuerdo en sostener que el segundo copista supiera más castellano que el primero. No solamente la puntuación es igualmente aberrante en los dos, sino que tampoco el segundo se libra de copiar por copiar, sin entender bien lo que leía, pues no de otro modo se explica el siguiente pasaje: “Presente *Cani*? isqui [sic – debe decir: *nqui*] *N. nchic nquichic, ncu, ncuna* caminar [sic] *acanqui* [¿*rcanqui*?] *rcan rcanhic rcanquichic rcancuna*. Futuro *Schac nqui nca schun, siquichic, nca* De modo imperativo Presente y futuro y *chun* y *chic chuncuna*” (p. 72). No necesitamos ir a la fuente para rescatar en dicho pasaje lo que el autor ha querido decirnos (cosa que, además, se le escapó a la editora): “Presente *Cani, nqui, N, nchic, nquichic, ncu, ncuna*. Pasado *carcani, rcanqui, rcan,*

rcanchic, rcanquichic, rcancuna. Futuro *Schac, nqui, nca, schun, nquichic, nca*. Del modo imperativo Presente y futuro *y, chun y chic, chuncuna*". En tal virtud, se nos ocurre que estamos aquí frente a una versión copiada por dos seminaristas novatos que no tenían aún una buena formación en gramática y ortografía castellanas y menos latinas. En segundo lugar, en relación con la ubicación cronológica del documento en base a los datos que ofrece, debemos señalar que ni la sonorización de las oclusivas tras nasal ni el empleo de los sufijos nominales de posesión, aparentemente más recurrente que en la obra de Nieto Polo, prueban su mayor antigüedad. Ello, porque, como la misma editora lo advierte, aunque sin sacar partido de semejante dato, el *Arte* es todavía un ejemplo, quizás el más tardío, que ilustra la pugna interna que debió experimentar el gramático anónimo entre seguir describiendo el *quichua* ecuatoriano dentro de los cánones del quechua peruano, y cuzqueño más exactamente, cuya tradición se remontaba hasta González Holguín, y ofrecer la versión local. En varios pasajes, el autor cree ver en las desviaciones de la norma cuzqueña los efectos de una "corrupción" idiomática, tesis vigente desde fines del s. XVI, afianzada en el XVII, cuando la gramática de Fray Domingo de Santo Tomás es reemplazada, por considerársela como una muestra de quechua "corrupto", por la de González Holguín, que será manejada en el Ecuador a lo largo de los ss. XVII y XVIII, por lo menos. Frente, pues, al modelo cuzqueño, el autor del *Arte* no sólo comienza por describir la fonología de esta variedad (con el registro de las laringalizadas y la distinción velar-postvelar, que pronto son abandonadas), sino que también procurará ofrecernos una versión más conservadora del dialecto descrito (de paso, una forma como *camchic* sólo es registrada por González Holguín), hecho que sin embargo se verá traicionado por la realidad de los datos (así, por ejemplo, nos dirá que el genitivo se manifiesta como *-p ~ -pa*, pero al ofrecernos los paradigmas de caso registrará la forma *-pac*, es decir la versión local, que confluyó con la marca del benefactivo). Y, por lo que toca al fenómeno incipiente de la sonorización, diremos que ello es tal en apariencia, puesto que no hay duda de que dicho rasgo, atribuible a las lenguas de sustrato, estaba seguramente presente desde los primeros momentos del aprendizaje del quechua como segunda lengua por parte de las antiguas etnias del callejón interandino ecuatoriano, como lo prueba la toponimia local registrada desde el s. XVI (*Chimborazo, Yumbos, Cayambe, Tabacundo, Carangue*, etc.). Así, pues, lo que ilustra el *Arte* es precisamente el momento en el que, no obstante la presión de la norma cuzqueña, se va imponiendo la de la variante local, con todos los derechos para obtener carta de ciudadanía. Algo de esto ya se veía también en la obra de Nieto Polo, de manera que lo que se dice en el *Arte* no era novedad. No debe extrañar entonces que sólo a fines del s. XIX

lograrán las gramáticas del quichua ecuatoriano “independizarse” plenamente de la norma exógena vigente hasta entonces.

Resta decir algo en relación con la variante quechua más específica reflejada en el *Arte*. En este punto debemos manifestar nuestro acuerdo con la editora, quien sostiene que resulta difícil postular una localización más concreta del dialecto subyacente en la obra (una vez liberada de su forma cuzqueña), pudiendo corresponder por consiguiente al ecuatoriano en general, aunque quisiéramos añadir que no es del todo infundado sostener que bien podría haber tenido como base una variedad oriental, tal vez cercana a la del Pastaza. No de otro modo podría explicarse el empleo de la forma *-ra* del pasado, que asoma en la obra (fol. 13v), y que sólo es registrada por dicha variedad. De otro lado, algo que debe destacarse es el hecho de que el *Arte*, que sepamos, es el único lugar donde encontramos registrada la voz *nayu* ‘esposa’, de origen desconocido, aunque seguramente proveniente de una de las lenguas selváticas a las que el quichua desplazó.

En suma, no obstante los reparos formulados a la presente edición, debemos agradecer a Sabina Dedenbach por habernos brindado la oportunidad de acercarnos a esta obra hasta ahora apenas citada, y esperamos que, recogiendo algunas de nuestras sugerencias, y sobre todo trabajando con el mismo manuscrito, pueda en el futuro ofrecernos una versión más fidedigna del texto.

Rodolfo Cerrón-Palomino
Universidad Nacional Mayor de San Marcos