

ISSN 1409-424X

64

Letrade

Revista de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje

Universidad Nacional, Costa Rica

Apartado 86-40101

Sitio web: www.revistas.una.ac.cr/index.php/letras

Correo electrónico: revistaletras@una.ac.cr

Teléfono: (506) 2562-4053

LETRAS es una revista académica de periodicidad semestral, de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje, dedicada a estudios sobre literatura, lingüística general, lingüística aplicada, enseñanza de segundas lenguas, lenguas indígenas costarricenses, semiótica y traducción.

Se encuentra indexada en ACTUALIDAD IBEROAMERICANA, CIRC, DIALNET, DOAJ, ERIH PLUS, ESJI, EZB, GENAMICS, J4F, JOURNAL TOCS, LATINDEX, MIAR, MLA, OCLC WORLD-CAT, REAO, REBID, REBIUN, SHERPA/RoMEO, SUDOC, ULRICH'S y ZDB.

Rector

Alberto Salom Echeverría

Decano Facultad de Filosofía y Letras

Francisco Mena Oreamuno

Directora

Sherry Gapper

Universidad Nacional, Costa Rica

Producción editorial

Alexandra Meléndez C.

amelende@una.ac.cr

Consejo Editorial EUNA

Marybel Soto Ramírez, Presidenta

Gabriel Baltodano Román

Erik Álvarez Ramírez

Shirley Benavides Vindas

Francisco Javier Vargas Gómez

Daniel Rueda Araya

Comité editorial ejecutivo

Sherry Gapper

Universidad Nacional, Costa Rica

Gabriel Baltodano Román

Universidad Nacional, Costa Rica

Francisco Vargas Gómez

Universidad Nacional, Costa Rica

Comité editorial

Sherry Gapper

Universidad Nacional, Costa Rica

Gabriela Alfaro Madrigal

Universidad Nacional, Costa Rica

Gisselle Herrera Morera

Universidad Nacional, Costa Rica

Rocío Miranda Vargas

Universidad Nacional, Costa Rica



Comité científico internacional

Juan Antonio Albaladejo Martínez
Universidad de Alicante (España)

Fernando Burgos
University of Memphis (EEUU)

Amparo Clavijo Olarte
Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Colombia)

Victor S. Drescher
Indiana University of Pennsylvania (EEUU)

Izaskun Elorza
Universidad de Salamanca (España)

Irene Fenoglio Limón
Universidad Autónoma de Morelos (México)

Javier Franco Aixelá
Universidad de Alicante (España)

Patricio Lizama Améstica
Pontificia Universidad Católica de Chile (Chile)

Asunción Martínez Arbelaiz
University Studies Abroad Consortium Donostia, San Sebastián (España)

Gilda Pacheco Acuña
Universidad de Costa Rica

Miguel Ángel Quesada Pacheco
Universidad de Bergen (Noruega)

Francisco Rodríguez Cascante
Universidad de Costa Rica

Christiane Stallaert
KU Leuven (Bélgica)

Jaime Zambrano
University of Central Arkansas (EEUU)

ÍNDICE

**PRESENTACIÓN
(PREFACE)**

7

**ARTÍCULOS
(ARTICLES)**

**Estudios literarios
(Literary Studies)**

- José Ángel Vargas Vargas* 13 Migración y deconstrucción del imaginario costarricense en «Abbott y Costello», de Sergio Ramírez
(Migration and Deconstruction of the Costa Rican Imaginary in “Abbott y Costello,” by Sergio Ramírez)
- Fernando Burgos Pérez* 27 El devenir inhumano en *El desván*, de Ramón H. Jurado
(The Becoming-Inhuman in *El desván*, by Ramón H. Jurado)
- Minor Herrera Valenciano* 51 Tradición clásica y utopía en *La caída del águila*, de Carlos Gagini
(Classical Tradition and Utopia in *La caída del águila*, by Carlos Gagini)
- Ariadne Camacho Arias*
Sigrid Solano Moraga 73 Erotismo indio en «Las mareas vuelven de noche», de Yolanda Oreamuno
(Indo-Eroticism in “Las mareas vuelven de noche,” by Yolanda Oreamuno)

<i>Carlos Paniagua</i>	87	Del acontecimiento teatral al papel: <i>Rabinal Achí</i> (From the Theatrical Event to Paper: <i>Rabinal Achí</i>)
<i>Joe Montenegro Bonilla</i>	109	The American Past and Present: A New Historicist Approach to <i>The Adventures of Tom Sawyer</i> (El pasado y presente estadounidenses. Análisis neo-historicista de <i>Las aventuras de Tom Sawyer</i>)
<i>Roy Alfaro Vargas</i>	131	<i>Soumission</i> : una fenomenología de la academia (<i>Soumission</i> : A Phenomenology of Academia)
 Estudios lingüísticos (Studies in Linguistics)		
<i>Viviana Núñez Alvarado</i>	151	Las partículas subjetivas del español centroamericano: indagaciones preliminares (Subjective Particles in Central American Spanish: A Preliminary Inquiry)
 Enseñanza de lenguas extranjeras (Foreign Language Teaching)		
<i>Christian Fallas Escobar</i> <i>Mariela Porras Núñez</i>	169	Reading as Onlookers or as Critical Participants? (¿Leer como espectadores o partícipes críticos?)
<hr/>		
NORMAS EDITORIALES (INSTRUCTIONS FOR AUTHORS)	191	

Presentación

(Preface)

Desde aproximaciones conceptuales particulares y sendos propósitos analíticos, en la primera parte de esta entrega de *Letras* se ofrecen cinco estudios sobre las letras centroamericanas, desde un antiguo texto teatral del siglo XVI, de origen prehispánico, hasta la narrativa contemporánea. Confluyen temas solo en apariencia distintos: la condición humana desde la soledad contemplativa, las incertidumbres de la migración forzada, la aspiración a un espacio utópico, el antiimperialismo, el encuentro de culturas en un espacio particular, las relaciones conflictivas entre una cultura hegemónica y una subalterna. En general, los estudios contemporáneos sobre las letras centroamericanas se han venido concentrando en develar problemas no tanto textuales como contextuales, así como la significación histórica de tales textos, que son al mismo tiempo manifestaciones con voluntad estética y proyectos político-ideológicos. Dos estudios más, uno sobre un clásico de la narrativa realista estadounidense, otro sobre una novela contemporánea francesa, complementan este interés por situar los hechos literarios en sus respectivos contextos sociohistóricos y, por tanto, en su capacidad de referencialidad histórica y política, tal como se planteó en la entrega anterior de *Letras* (el número 63).

La segunda sección, también sobre la cultura centroamericana, es un estudio lingüístico, de tipo descriptivo, sobre un rasgo particular del español en Centroamérica; está dentro del marco de las investigaciones

contemporáneas en lingüística hispánica que la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje viene impulsando desde hace ya varios lustros. Cierra el número un valioso análisis de las estrategias para la comprensión de textos de una lengua extranjera, estudio que apunta a proponer nuevos modelos para afrontar ese aspecto pedagógico y metodológico.

Sherry E. Gapper
Directora

ARTÍCULOS
(ARTICLES)

ESTUDIOS LITERARIOS
(LITERARY STUDIES)

Migración y deconstrucción del imaginario costarricense en «Abbott y Costello», de Sergio Ramírez¹

(Migration and Deconstruction of the Costa Rican Imaginary in “Abbott y Costello,” by Sergio Ramírez)

*José Ángel Vargas Vargas*²

Universidad de Costa Rica

RESUMEN

En este artículo se analiza el tema de la migración en el cuento «Abbott y Costello», de *Flores oscuras*. Se estudia la migración como el principal cronotopo del texto, con su carácter orgánico y dialogal, y se le vincula con la construcción y deconstrucción discursiva del imaginario costarricense. En su narrativa, Sergio Ramírez ficcionaliza diferentes tópicos de la vida social y de la realidad histórica de Centroamérica, y se interesa por la marcada referencialidad de cada uno de países, mediante un ejercicio de representación de temas como el poder, la pobreza, la guerra, la migración, la economía y la cultura.

ABSTRACT

This paper analyzes the issue of migration in the story “Abbott y Costello,” from *Flores Oscuras*. Migration is studied as the main chronotope of the text, with its organic and dialogical character, and it is linked to the construction and deconstruction discourse of the Costa Rican imaginary. Sergio Ramírez, in his narrations, fictionalizes different topics of the social life and the historical reality of Central America. He is interested in a strong

1 Recibido: 6 de marzo de 2018; aceptado: 17 de setiembre de 2018.

2 Escuela de Filología y Sede de Occidente. Universidad de Costa Rica. Correo electrónico: joseangelvargas1620@gmail.com

referentiality in each country, based on an exercise of representing issues such as power, poverty, war, migration, economy and culture.

Palabras clave: literatura centroamericana, narrativa nicaragüense, migración, imaginario costarricense

Key words: Central American literature, Nicaraguan narrative, migration, Costa Rican imaginary

Introducción

Las producciones culturales, y la literatura en particular, están conformadas por una serie de rasgos elaborados a lo largo de la historia, que responden a diversos condicionamientos ideológicos y sociales. Cada expresión literaria establece un fuerte anclaje con aquella realidad específica que la genera y propone un mundo en imaginación. Los autores y autoras toman diversos elementos de la vida social, de la historia y de la cultura, y los someten a un proceso de elaboración artística que ha sido denominado poética de lo imaginario.

El imaginario de una sociedad es una elaboración discursiva sustentada en una representación de diferentes realidades; sometidas a un proceso ficcional y retórico, adquieren densidad simbólica que tiende a estructurar el pensamiento humano. Durand afirma que «lo imaginario, o conjunto de imágenes y de relaciones de imágenes que constituyen el capital pensado del hombre abandona todo lo que de irracional tenía y pasa a ser lugar común donde se establecen las operaciones del pensamiento humano»³. Esto muestra que el imaginario tiene su soporte ideológico y cultural en procesos previamente concebidos y organizados en una determinada sociedad.

Para Baeza⁴, la historia está estrechamente vinculada al quehacer de cada sociedad, así como a la capacidad instituyente de esta por medio de los imaginario-sociales, expresados mediante un proceso

3 Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (Madrid: Taurus, 1960) 11-12.

4 Manuel Baeza, «Memoria e imaginarios sociales», *Imagonautas. Revista Interdisciplinaria sobre imaginarios sociales* 1, 1 (2011) 76-95.

discursivo y figurativo del lenguaje. La sociedad se convierte en «hacedora» de historia, mediante diversos mecanismos que apuntan hacia lógica integradora que implica una construcción de un sentido de identidad, basado en el establecimiento de interrelaciones entre los distintos aspectos fragmentarios de la existencia social. Los seres humanos se convierten en depositarios de los saberes heredados instituidos con la invención de diferentes imaginarios, que encubren las asimetrías sociales y dejan al descubierto relaciones de poder y con ello, posiciones dominantes y dominadas simultáneamente. Este hecho conlleva, además, la presencia de un fuerte componente ideológico en la creación de los imaginarios que tiende a homogenizar a todas las personas interpeladas por estos.

El imaginario de una sociedad posibilita, entonces, la aglomeración de significados colectivos regidos por un orden simbólico en el que las instituciones, guiadas por diferentes valores, métodos y normas, apuntan hacia una codificación social para garantizar la convivencia de los individuos. De esta manera, la historia de una sociedad encuentra sentido en las significaciones imaginarias, que tienen una incidencia directa en el comportamiento concreto de los grupos sociales. Esas significaciones imaginarias «permiten comprender las elecciones que cada sociedad hace de su simbolismo institucional como los fines a los que se subordina esa funcionalidad. Estas significaciones están ubicadas en la continuidad histórica y están presas de las coacciones de lo real y de lo racional, y trabajan con un simbolismo dado por las regulaciones institucionales»⁵.

El simbolismo que rige la construcción de los imaginarios coadyuva en la comprensión de la historia humana, al proporcionar respuestas a las preguntas que cada sociedad se hace sobre su identidad. Responder a cuestionamientos como ¿quiénes somos en un determinado contexto?, ¿qué nos distingue a la hora de relacionarnos con los otros?, ¿cuál es nuestro proyecto de sociedad?, ¿qué lugar ocupamos en el

5 Francisco Rodríguez Cascante, *Imaginarios utópicos. Filosofía y literatura disidentes en Costa Rica (1904-1945)* (San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2016) 17.

mundo y cuál es nuestra singularidad?, solo puede hacerse mediante un funcionamiento efectivo de los imaginarios sociales, los cuales incluso trascienden los principios de la racionalidad y objetividad.

El imaginario (social) responde a la forma como las personas conciben su existencia en la sociedad y su modo de vincularse con el otro, de ahí surge la creación de imágenes o de historias con las cuales se identifican. Ello hace posible la convivencia entre los grupos dado que el imaginario posee una fuerza aglutinadora y al mismo tiempo los integra en prácticas comunes que generan un sentimiento de legitimidad⁶.

Algunos rasgos definatorios del imaginario costarricense

La construcción del imaginario costarricense se ha forjado en el transcurso del tiempo y encuentra su fundamento en razones históricas e ideológicas que pretenden diferenciarlo del entorno, principalmente del contexto centroamericano. Para Alexander Jiménez, uno de los principales rasgos de ese imaginario es que Costa Rica se define como un país racional y homogéneo étnicamente. La sociedad costarricense

(...) es pensada como una sociedad bien ordenada, a diferencias de sociedades cercanas cuyo carácter es descrito como lírico o claramente irracional. Estos rasgos explicarían la tendencia de esos países vecinos al desorden y al desastre. En cambio la nación costarricense es imaginada como de una organización racional derivada de la homogeneidad étnica de su población⁷.

Se trata de una afirmación unificadora que no guarda una relación exacta con la realidad social e histórica, por cuanto en Costa Rica ha habido y hay actualmente una coexistencia de diferentes etnias y culturas como la afrodescendiente, la indígena, la española,

6 Rodríguez Cascante.

7 Alexander Jiménez Matarrita, *El imposible país de los filósofos* (San José: Ediciones Perro Azul, 2002) 34.

entre otras. Este hecho confirma el carácter discursivo que posee el imaginario, el cual busca homogenizar la población, porque incluso, el mestizaje es visto de manera negativa: «...la homogeneidad garantiza la laboriosidad, las buenas costumbres y la ausencia de conflictos. En el imaginario étnico nacionalista costarricense, el mestizaje es conflicto, enfermedad y derrota»⁸.

Un segundo rasgo definitorio de ese imaginario es el de Costa Rica como un paraíso tropical, una Suiza centroamericana. Así lo han afirmado desde la primera mitad del siglo xx ensayistas e intelectuales como Yolanda Oreamuno o Mario Sancho. La primera criticó en «El ambiente tico y los mitos tropicales» el estatismo de la sociedad costarricense y sus mitos de ser una democracia perfecta y un paraíso permanente; el segundo en «La Suiza centroamericana» señaló el deber de los y las costarricenses de trascender actitudes malsanas y superar el odio y desprecio hacia personas semejantes, que resulta común en Costa Rica.

Jiménez retoma de manera particular la visión crítica de Oreamuno y Sancho, y sintetiza el carácter excepcional de Costa Rica, aludiendo de manera comparativa a la violencia existente en el resto de los países centroamericanos: «Los rasgos atribuidos a la identidad nacional se condensan en dos viejas metáforas: el paraíso en los trópicos, la suiza centroamericana. Hay un acrecentamiento de la sensación de ser una sociedad excepcional y superior en el ámbito de las otras sociedades de Centroamérica»⁹.

De este modo la característica de país pacífico es colocada como uno de los principales ejes estructurantes del imaginario costarricense. Por este rasgo, Costa Rica se distingue en el mundo y se le reconoce, además, como un país donde existe un efectivo respeto a los derechos humanos. A lo interno, sus habitantes también se autodefinen como personas pacíficas. A modo de ejemplo, Nacer Wabeau logró verificar la vigencia de este imaginario al escuchar recientemente a los migrantes

8 Jiménez Matarrita, 196.

9 Jiménez Matarrita, 88.

africanos en la zona sur de Costa Rica, cuando se comunicaban con sus familiares. Cita textualmente a una persona migrante: «Ya estamos en un país llamado Costa Rica, no tiene ejército, es pacífico y respeta los derechos humanos»¹⁰.

El país se muestra como espacio donde es posible la vida armónica, el respeto a los demás y la solidaridad. En síntesis, es representado como un país atractivo y seguro para sus habitantes y para quienes se acerquen a él, sin importar la procedencia.

La migración nicaragüense y su representación metafórica

La migración implica la búsqueda de experiencias nuevas, sea para intercambio de conocimientos o para resolver situaciones económicas, políticas o ideológicas adversas. En muchas ocasiones constituye un viaje hacia lo desconocido que puede representar una posibilidad de vida mejor a la que se está enfrentando y en otras, puede obedecer a la necesidad de concretar un sueño o de alcanzar imaginariamente un paraíso. Si bien cada proceso migratorio tiene su propia especificidad, la marginación histórica y las relaciones de exclusión, las arbitrariedades del poder, la pobreza y el desempleo son causas medulares del éxodo de millones de personas en el mundo que buscan fuera de sus límites geográficos una vida digna, una porción de felicidad. Así, por ejemplo, tenemos la migración de cubanos, centroamericanos, africanos, turcos y sudamericanos hacia lugares de América y de Europa con sola la pretensión de asegurarse el bienestar personal y familiar.

En el caso de la migración de nicaragüenses hacia Costa Rica, conviene señalar ciertos antecedentes históricos que remiten a los inicios del siglo xx. Según Castro¹¹, en 1927 había en nuestro país

10 Nacer Wabeau, *Diles que solo queremos pasar* (San José: La Nación, 2016^a). Accesible en línea en: <http://www.nacion.com/opinion/foros/Diles-solo-queremos-pasar_0_1561443842.html>.

11 Carlos Castro Valverde, «Dimensión cuantitativa de la inmigración nicaragüense en Costa Rica: del mito a la realidad», Carlos Sandoval García (ed.), *El mito roto. Inmigración y emigración en Costa Rica* (San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2007) 25-50.

un total de 2.929 personas nacidas en Nicaragua y que se habían trasladado a Costa Rica; en 2000 ese número llegó a 141.549, de las cuales 69.494 eran hombres y 72.055, mujeres. Es en la década de 1990 cuando hubo un incremento pronunciado en la migración nicaragüense hacia Costa Rica, que se explica en relación con el «nuevo estilo de desarrollo que se inicia en el país» desde mediados de la década anterior, donde emergen una serie de actividades económicas que demandan una fuerza de trabajo que solo de manera parcial estaba en el país¹². Se refiere al incremento de los niveles educativos de la población costarricense y a la búsqueda de empleos más calificados, a los cuales los y las costarricenses logran acceder. Con ello, dejan abiertos fragmentos laborales para población joven menos calificada. Incluso, la incorporación de las mujeres con un nivel educativo medio al mundo laboral generó una importante demanda de fuerza laboral en el ámbito doméstico.

Según los datos del censo de 2011, del Instituto Nacional de Estadística y Censos¹³, en ese año había un total de 287.766 migrantes nicaragüenses, número que debe de haberse incrementado al punto de que se estima que en 2016 viven alrededor de 450.000 nicaragüenses en Costa Rica. Este incremento está marcado, en términos generales, por las condiciones socioeconómicas de la población nicaragüense que resultan muy limitadas, con un altísimo índice de pobreza que prácticamente los expulsa a otros espacios para encontrar una vida más próspera. Pero en ese trayecto que implica la migración, en esa inhumana y penosa odisea, envuelta en arrestos, clandestinidad en pequeñas embarcaciones, atravesando montañas y parajes inhóspitos, sufriendo humillaciones, en esa búsqueda del sueño dorado se encuentran con la enfermedad, el hambre y muchas ocasiones, con la muerte. Y lo más grave: en cada comunidad a la que llegan se les consideran extraños, ajenos a la dinámica social y

12 Castro Valverde, 31.

13 Instituto Nacional de Estadística y Censos, *X Censo Nacional de Población y VI de Vivienda: Resultados generales*, 1.ª ed. (San José: INEC, 2011).

cultural y experimentan la indiferencia como un castigo por llegar a invadir espacios que están reservados para las personas «nacionales».

La migración puede explicarse desde una perspectiva sociohistórica concreta, pero también expresarse desde una dimensión figurativa, en la que mediante una construcción metafórica también se engloban sus significaciones. Según Zuser, hay al menos tres metáforas que resultan claves para comprender la migración. La primera es la metáfora del contenedor, la cual se explica con la expresión cotidiana «salir adelante». En este caso, se considera que la existencia de las personas migrantes está totalmente condicionada y ellas no encuentran ninguna forma de trascenderla. Por tal motivo, lo único viable es escapar hacia nuevos horizontes que le impliquen una mejor condición económica: «El contenedor representa la situación mala o fatal, en que los individuos o el país se encuentran»¹⁴. Este contenedor, Nicaragua, funciona como el factor que genera la salida de los nicaragüenses en busca del trabajo, entendido como un don natural y una condición vital de los nicaragüenses. La carencia de trabajo es quizá el principal móvil de la salida, o expulsión, de los migrantes hacia Costa Rica. Según los testimonios recogidos por Claudia Zuser, los migrantes nicaragüenses quieren salir adelante y consideran que su patria está «parada» y que en ella no existe futuro promisorio. Más bien, día a día corren un mayor riesgo de atraso y ruina.

Muy asociada a la primera, la metáfora de la migración como búsqueda posee un carácter filosófico y ontologizante en la medida que asume la vida como una entidad concreta, como si fuera independiente de las personas. Zuser puntualiza esta metáfora de la migración como «búsqueda de una nueva, otra o una mejor vida, allá, en otro mundo, donde todo es diferente». Esta metáfora conforma la idea que el lugar de destino se convierte en un nuevo mundo en donde es posible encontrar condiciones vitales, sean de salud, educación o

14 Claudia Zuser, «Buscando la vida... Metáforas de la migración en Nicaragua», *Instituto de Estudios Interdisciplinarios. Migraciones nicaragüenses: Identidad y frontera, sueños y metáforas* (Granada: Casa de Tres Mundos, 2009) 71-115 (83).

trabajo más favorables en relación con el entorno al que se pertenece. En definitiva, se pretende alcanzar un alter mundo.

Una tercera metáfora es la migración como aventura, que hace referencia al viaje del héroe o de la heroína con el propósito de alcanzar sus objetivos, en donde hay un punto de partida, con los respectivos peligros y dificultades, con la participación de cómplices y salvadores. En este viaje el sujeto experimenta una transformación de sí mismo necesaria para llegar al destino, para encontrar un tesoro que lo proveerá de bienes materiales y espirituales, en fin, que le permitirá resolver sus necesidades humanas más básicas. En esta odisea, «los migrantes emprenden su viaje, se meten al monte, arriesgan su vida, son aventureros y vagos, se pierden en los desiertos, están acompañados por la suerte o salen solo para morir»¹⁵. De esta manera, la aventura se convierte en un juego que los puede llevar a cualquier lugar, al éxito o al fracaso.

Deconstrucción del imaginario costarricense en «Abbott y Costello»

El imaginario costarricense dibuja el país como un lugar atractivo para la vida, caracterizado por su uniformidad étnica, por ser un paraíso tropical, no en vano la denominación de suiza centroamericana, pero sobre todo un país donde es posible la solidaridad y la vida pacífica.

En «Abbott y Costello», que narra la muerte del nicaragüense Natividad Canda en Costa Rica, por las múltiples mordeduras de perros, el realema de la migración constituye el cronotopo que unifica la narración y dadas las condiciones deplorables en que viven los personajes en la tierra nicaragüense (metáfora del contenedor) deciden moverse hacia Costa Rica, donde esperan que el mundo les cambie positivamente:

15 Zuser, 84.

La responsabilidad de sostener la casa quedó en manos de su mujer Juana Francisca Mairena. Para poder mantener a sus hijos trabajó también cortando caña como cualquiera de los hombres de las cuadrillas, y como empleada doméstica, cocinado, lavando y planchando. En 1993 dos de ellos, Antonio, de veinte años, y Natividad que tenía entonces trece, decidieron buscar fortuna en Costa Rica, igual que otros miles de emigrantes.

Según su hermano César Augusto, Natividad fue deportado varias veces pero siempre volvía a atravesar la frontera por los puntos ciegos que conocía como la palma de su mano. Para él eso era como un deporte. «Que me voy a quedar haciendo aquí si solo soy una boca más que alimentar», les decía en cada ocasión que regresaba solo para volverse a ir. Lo buscaban al amanecer y no estaba. Era terco de carácter. «La verdad es que en Nicaragua, además de que no abunda el trabajo, se gana un poquedad. En Costa Rica hay mejores salarios, y la gente se va con esa esperanza», agrega César Augusto, cortador de caña igual que sus padres, quien, mientras no empieza la zafra en el ingenio azucarero vecino, pasa todo el día, como él dice, «sosteniéndose la quijada»¹⁶.

Este imaginario de Costa Rica como país donde hallar fortuna y buenos salarios queda desvirtuado si consideramos la situación real vivida por el protagonista Natividad Canda, quien no había logrado una vida digna ni disponía de recursos para satisfacer sus necesidades elementales, según el siguiente fragmento:

Harold Fallas, un amigo costarricense de Natividad, recuerda que este solía dormir debajo de los puentes, o donde le cogiera la noche, y para que nadie fuera a denunciarlo como indocumentado se fingía tico al hablar, y decía que su familia era de Tres Equis de Turrialba. En Los Diques de Cartago, donde vivió un tiempo, le decían Nati. «Era tranquilo, nada pendenciero», afirma Bautista Lagos, un vecino del lugar (197).

16 Sergio Ramírez, *Flores oscuras* (México: Alfaguara, 2012) 194-195; en adelante los números de página se indican entre paréntesis en el texto.

Incluso estas condiciones de existencia tan limitadas, las revela el narrador cuando en el acta judicial se describen los objetos que le encontraron al protagonista una vez que ha muerto: una cartera plástica que es un material de baja calidad si se le compara con una de piel; tres billetes de cincuenta colones, una de las denominaciones más bajas; una tarjeta telefónica prepago, lo que delata su pobreza. A esto se suma, simbólicamente, una fotografía apagada que connota un tiempo y una luz que se pierden:

En la misma acta se registra que en uno de los bolsillos traseros del pantalón se encontró una cartera de material plástico que contenía tres billetes de cincuenta colones, una tarjeta prepago para llamadas telefónicas, y, doblada en dos, la foto bastante apagada de un niño que sostiene una candela de primera comunión (203).

Estas particulares condiciones de existencia revelan las carencias en que vivía Canda, quien el 10 de noviembre de 2005 ingresó de manera furtiva al taller La Providencia, situado en La Lima de Cartago y allí fue presa de dos perros que le causaron una atroz muerte, como se describe a continuación:

Natividad Canda Mairena, de veinticinco años de edad, murió la madrugada del jueves 5 de noviembre del 2005 destrozado por dos perros rottweiler que lo atacaron a mordiscos. Los brazos, los codos, las piernas, los tobillos, el abdomen y el tórax resultaron desgarrados. Las heridas en los codos y tobillos fueron tan profundas que dejaron expuestos los huesos. Cuando después de cerca de dos horas de hallarse a merced de los perros fue al fin liberado, sus palabras habrían sido, según testigos, «échenme algo encima que tengo frío» o «échenme una cobija que tengo frío». Tiritaba de manera incontrolable. Llegó aun con vida al hospital Max Peralta de la ciudad de Cartago, pero falleció minutos después de haber ingresado a la sala de emergencia a consecuencia de la abundante pérdida de sangre (191).

Este traumático hecho permite, además, deconstruir la imagen de Costa Rica como país pacífico y habitado por personas solidarias; pone en evidencia el desprecio al dolor humano, mostrado en el nivel figurativo en la descripción que hace el narrador de la escena donde Canda es destrozado por los perros, sin que nadie intervenga para defenderlo y salvarlo de las fieras:

Ambos animales son de color negro, la piel lustrosa, y a la luz de un fuerte foco que dispersa la oscuridad de la noche, se afanan sin descanso encima del cuerpo de Canda tendido sobre la hierba crecida, mientras un hombre de chaqueta marrón, que bien puede ser uno de los guardas del taller, o el dueño, permanece de espaldas a unos pocos pasos. Luego el cuerpo es arrastrado de un lado a otro por los perros, y más luego uno de ellos está ocupado en clavar los colmillos en la víctima, en tanto el otro vigila con la cabeza inhiesta. No se sabe cuál es Abbott y cuál es Costello. El hombre de la chaqueta marrón se mantiene en escena, siempre de espaldas (193).

Nótese el predominio de un campo semántico asociado a lo negativo en todo este fragmento, en el que la agresividad y el sentido de muerte se imponen ante el protagonista que termina siendo un simple objeto. En estas circunstancias, se pierde todo sentido humano y los costarricenses (en el relato) se definen por su total indiferencia, la cual es revelada cuando se alude a un «hombre de chaqueta marrón que bien puede ser uno de los guardas del taller o el dueño», que siempre permanece de espaldas, sin dejarse iluminar, sin identificarse.

Conclusión

«Abbott y Costello» representa de manera ficcional y con un ejemplo concreto, tomado de un acontecimiento real, un fragmento de lo que ha sido la migración nicaragüense, con personas prácticamente expulsadas por las deplorables condiciones de existencia de su país natal. Ilusionadas y esperanzadas en el imaginario de un país vecino,

Costa Rica, que ofrece armonía, paz, trabajo y solidaridad, emprenden la aventura de buscar un mundo mejor. Pero la realidad textual, como expresión metafórica de los procesos migratorios, le sirve al autor para desestabilizar dicho imaginario, descubrir las contradicciones en la organización y categorización de las personas, según códigos estructurados que solo alcanzan a dejar en evidencia lo artificioso de los procesos identitarios.

En ese proceso de construir una visión crítica sobre la migración nicaragüense en Costa Rica, el autor acude a la ironía como una fina estrategia para desnudar una sociedad que se precia de ciertos valores pero en la realidad actúa conforme a otros intereses específicos. Un ejemplo de este carácter irónico está en el título: ¿Por qué utilizar el nombre de dos de los más famosos cómicos norteamericanos? ¿Es acaso que la vida humana es un espectáculo público y que la muerte es un acontecimiento cómico? Es en este punto donde queda al descubierto el imaginario costarricense y totalmente subvertido, pues en el texto Costa Rica no es un país ni pacífico, ni armónico, ni solidario. Xenofóbico e indiferente podrían ser, a la luz de este cuento, las dos palabras más apropiadas para referirse a él.

Esta ironía también está cuidadosamente expresa en el título del libro, *Flores oscuras*; frente al color y luminosidad predominante en el lexema flores, se instaura el gris y el oscuro, que tiñe la existencia humana de dolor, como ha concluido la vida del protagonista. En este proceso, la ilusión con que los migrantes se desplazan hacia Costa Rica llenos de optimismo termina apagándose y deja flotando en la arena de la duda la imagen de Costa Rica como país hospitalario y pacífico. Las pocas instituciones que se salvan de la manera inhumana como es tratado Navidad Canda en el país son la Cruz Roja, el Cuerpo de Bomberos y Cáritas Internacional, las cuales trascienden el ámbito local y se colocan cerca de su misión de velar por el bien y la dignidad humana. Son las únicas cercanas al personaje, las que le garantizan ayuda y amor.

Podemos concluir que el proyecto de escritura de Sergio Ramírez adquiere una dimensión humana que trasciende toda visión estereotipada, definida por falsas identidades y por ejercicios superficiales del poder. Nos lleva a poner en entredicho ese imaginario costarricense, a formular posibilidades de replantearlo, darle un carácter más dinámico según el devenir histórico, y que sea posible trascender todo simbolismo inútil, eliminar las significaciones estructuradas y físicas que han llevado a ocultar la realidad humana concreta y a reproducir nefastas formas de exclusión. En esta última dirección, las palabras de Nacer Wabeau son alentadoras, ya que la humanidad, en vez de levantar muros, debe abocarse a construir puentes de unión entre las personas y los pueblos, porque solo así podremos «crear un mundo equilibrado, solidario, donde no precise exiliarse para disfrutar de una vida digna»¹⁷.

17 Wabeau, 9.

El devenir inhumano en *El desván*, de Ramón H. Jurado¹

(The Becoming-Inhuman in *El desván*, by
Ramón H. Jurado)

*Fernando Burgos Pérez*²

University of Memphis, Estados Unidos

RESUMEN

En este análisis de la novela *El desván*, de Ramón Jurado, se discute el concepto de devenir inhumano en cuanto crítica del positivismo. Apuntando a sus diferencias, se explica que la obra de Francisco Clarck, *A través del tormento* es el referente de *El desván*. Se comenta el efecto en la novela de Jurado de referentes como *La náusea* de Sartre, *El pozo* de Onetti, y *El extranjero* de Camus, novelas que constituyeron un trasfondo significativo para la plasmación existencialista de la obra de Jurado. Finalmente, se estudia el invasivo elemento de lo libidinal en la novela.

ABSTRACT

In this analysis of the novel *El desván* [The Attic], by Ramón Jurado, the concept of becoming-inhuman as a criticism of positivism is discussed. Concerning its differences, an explanation is provided of how *A través del tormento*, by Francisco Clarck, is the referent of *El desván*. Attention is given to the impact on Jurado's novel of works whose existentialist dimension offers a significant background for the writing of *El desván*. These include *Nausea* by Sartre, *El pozo* by Onetti, and *The Outsider* by Camus. Finally, the pervasive element of the libidinal in Jurado's novel is addressed.

1 Recibido: 4 de junio de 2018; 17 de setiembre de 2018.

2 University of Memphis, Tennessee, Estados Unidos. Correo electrónico: fburgos@memphis.edu

Palabras clave: literatura panameña, Ramón Jurado, Francisco Clarck, el devenir inhumano, sexualidad y muerte.

Keywords: Panamanian literature, Ramón Jurado, Francisco Clarck, the becoming-inhuman, sexuality and death.

Perspectivas sobre el concepto de devenir inhumano

Postrado en una cama durante casi dos decenios, confinado en el exiguo espacio de un altillo, y —con excepción de la insólita relación con una mujer— incomunicado del resto del mundo, el protagonista de la novela de Ramón Jurado confronta en esta extrema forma de apartamiento el descenso en una zona de exclusión reconocible con un devenir inhumano. Utilizo el concepto filosófico *devenir* desarrollado por Deleuze y Guattari, por lo cual éste «no es una correspondencia entre relaciones, ni una semejanza, ni una imitación, ni una identificación»³. Así, nadie produce una lista de lo que es humano para saber en qué reside lo inhumano, aunque tampoco el conocimiento de lo que es humano nos dirige a una comprensión de lo inhumano. Este último es un territorio del que no se quiere hablar, tan solo un término invocado —la mayoría de las veces— como exclamación de conmiseración frente a lo que se percibe como una condición inaceptable de existencia. Y, sin embargo, para citar tan solo un ejemplo, las diversas aplicaciones económicas del neoliberalismo —a través la creación de mega-corporaciones internacionales— han llevado a abusivas condiciones sociales, las cuales indudablemente son inhumanas, aunque por lo general, y a pesar de contar con denuncias, tales situaciones desembocan en completa indiferencia.

Bloquear la visión de lo inhumano es un acto tan natural como eludir la vista frente a una escena grotesca. Suprimir el escenario de lo inhumano se correlaciona con la defensa psicológica de confort en la zona de lo que socialmente se entiende por humano, es decir,

3 Gilles Deleuze y Félix Guattari. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007) 237. Traducción del autor del artículo.

en un espacio defensivo de lo que no incomoda, de suerte que ni siquiera la real ocurrencia de lo inhumano llegue a ser percibida como insensibilidad o apatía. Junto a lo que el ángulo más patente y visual de lo sociológico nos lega sobre la significación de lo inhumano y cuya óptica reside fundamentalmente en una perturbadora imagen de sufrimiento, se encuentra la enorme portabilidad significativa de ello en su aproximación artística y filosófica. Lyotard recuerda esta diversidad de registros citando al poeta francés Apollinaire quien afirmara: «Más que cualquier otra cosa, los artistas son seres que quieren devenir inhumanos»⁴ y la del filósofo alemán Theodor Adorno cuando éste señalara que «la lealtad del arte hacia el género humano reside en su inhumanidad»⁵. En ambos casos se buscan un principio de diferencia a través del cual se pierda el centrismo de lo humano a fin de permitir una eliminación de los estereotipos humanistas y la inclusión, por tanto, de otros devenires. Lo inhumano en este caso hace multivalente la base de referencia hacia lo humano.

En *Les peintres cubistes, Méditations esthétiques*⁶, Apollinaire se refiere al surgimiento del cubismo en la obra de artistas como Picasso, Braque, Duchamp, Metzinger, y Picabia, entre otros pintores, sobre una vanguardia en la cual la representación figurativa de lo humano desaparecía puesto que ello constituía en realidad no sólo una limitación con respecto a una comprensión profunda de lo humano, sino que además eliminaba la multiplicidad de sus dimensiones. Así, el geometrismo y la tendencia a la fragmentación de la imagen en estas pinturas llevarían a la postre a una representación completamente abstracta en la cual lo humano desaparecía entendido como la proximidad de lo reconocible en un nivel real. Se trataba en el fondo del paso necesario de un arte que en realidad no tenía nada de inhumano en un sentido social sino que por el contrario ampliaba al máximo

4 Jean-François Lyotard, *The Inhuman. Reflections on Time* (Stanford, California: Stanford University Press, 1991) 2. Traducción del autor del artículo.

5 Lyotard, 2. Traducción del autor del artículo.

6 Guillaume Apollinaire, *Les peintres cubistes, Méditations esthétiques* (París: Eugène Figuière Éditeurs, 1913).

todos los significantes de lo humano que habrían yacido ocultos en una plasmación clásica.

En el caso de la afirmación de Adorno, el contexto era el de oponerse a la idea kantiana del arte como sirviente social. Es decir que para Adorno en la medida que el arte fuese utilizado ideológicamente quedaba sujeto a alguna forma de fraude o falsificación de lo humano en aras de esa exposición ideológica. De allí que Adorno llegase a afirmar que «La humanidad del arte es incompatible con cualquier ideología que sea servicial al género humano»⁷. Lo que se empieza a advertir aquí en una conexión con la novela de Jurado es que en el devenir inhumano residiría lo más humano que la portabilidad artística puede entregar. Entendido en este sentido, la realización de devenir inhumano a través del arte acarrea una imponente crítica de las construcciones sociales. Adicionalmente, el retrato de lo inhumano va a generar una reflexión sobre el arte y el tiempo. Sobre el arte, puesto que —en el discurso crítico de lo inhumano— éste sería el único espacio donde la transparencia es posible y no requeriría de justificaciones de ningún tipo ni de complacencias hacia un sector social determinado. Sobre el tiempo, porque esta dimensión y la de lo inhumano se aproximan en su realización metafísica tanto desde el punto de vista del arte como de la filosofía. Como señala Lyotard, «no se puede escribir sin ser testigo del abismo del tiempo en su devenir»⁸.

En *El desván*, de 1954, la reclusión de su personaje Federico Calvo en un espacio mínimo de la casa, acrecienta un retrato de lo inhumano al intensificarse esa forma radical de aislamiento con la dolencia que afecta al protagonista, una tuberculosis de la cadera; condición que lo va debilitando hasta impedirle el movimiento: «Como siempre, fue en la mañana. Lo supe al despertar: no podía moverme. Mis piernas estaban tiesas, como entablilladas por varillas de acero»⁹.

7 Theodor W. Adorno, Gretel Adorno y otros, *Aesthetic Theory* (London, New York: Continuum, 2002) 197. Traducción del autor del artículo.

8 Lyotard, 74. Traducción del autor del artículo.

9 Ramón H. Jurado, *El desván* (Panamá: Editorial Manfer, 1995) 72; en adelante el número de página se indicará entre paréntesis.

La novela está enmarcada por una carta que el propio autor Ramón Jurado ha hecho llegar a un doctor y en la cual lo insta a revelar la verdad sobre quien va a ser el protagonista de la novela: «¿Pudo ser cierto aquel tormento? ¿Existió Federico Calvo? ¿Es mentira tanto dolor? Yo deseo, doctor, saber si usted se atreve a negar la existencia de Federico Calvo. Esta es mi petición. Y esa es su responsabilidad» (24). A su vez la novela es el legajo que ha escrito el personaje: «Tal como la recibí así os la envío. De inmediato numeré las hojas de que consta porque es sumamente importante que ninguna se extravíe» (24), recurso literario de la modernidad desde Cervantes adelante.

Antecedente de la obra de Jurado y planos estéticos de su diferenciación

Un aspecto en el análisis de esta novela de Jurado es la de su relación con el libro de Francisco Clarck (1886-1933) *A través del tormento*¹⁰, cuya primera edición es de 1931, se reedita en 1960 y luego en el 2007 en una impecable edición realizada por la Universidad Tecnológica de Panamá. El relato-crónica narra las dos décadas de debilitamiento, padecimiento y postración de Clarck debido a una enfermedad de origen reumático (artritis), la cual en la edición de 2007 es diagnosticada por el doctor Antonio Cachafeiro como una espondilitis anquilosante¹¹. El relato de Clarck no ahorra ninguno de los detalles debilitantes de su condición, incluyendo aspectos sórdidos: «Consideraba yo las cucarachas como inofensivas para el hombre; pero una noche, por fortuna estando despierto, las dentelladas desgarradoras e increíbles de una en la boca de la uretra me enseñaron lo contrario»¹². Tampoco crea un estado de benevolencia para sí mismo, por el contrario, el retrato general llega a ser despiadado, así como la enfermedad lo es con él: «Soy un cadáver viviente. Quizá mi caso se

10 Francisco Clarck, *A través del tormento* (Panamá: Universidad Tecnológica de Panamá, 2007).

11 Clarck, 233-235.

12 Clarck, 28.

admira en comparación con las torturas espantosas del Dante o con los suplicios de las leyendas mitológicas griegas»¹³.

El hecho de que la obra de Clarck viniese a formar un ente artístico constitutivo de *El desván*, nunca llegó a traducirse en un dilema estético para Jurado puesto que decidió hacer explícita la relación con la obra de Clarck internamente en su novela. En una suerte de prefacio de *El desván*, Jurado dedica esta obra a Francisco Clarck: «Quiere esta novela rendir homenaje al dolor y a la grandeza de Francisco Clark (sic). Su libro, olvidado y al margen de la memoria panameña, es un hermoso alegato sobre la mansedumbre»¹⁴. Adicionalmente, el nombre de su personaje Federico Calvo representa a través de las letras iniciales del nombre y apellido, las de Francisco Clarck. Su intención era preservar la memoria de la extraordinaria realización del texto de Clarck y al mismo tiempo destacar que *A través del tormento* debía leerse no sólo como la biografía de un caso médico, sino que también como un logro artístico de extraordinaria categoría en las letras panameñas. Y la mejor manera de hacerlo para Jurado no era con la redacción de un ensayo sino a través de la literatura de suerte que se pudiese apreciar los varios niveles estéticos del libro de Clarck.

Estos aspectos han llevado a señalar el libro *A través del tormento* como la base inspiración de *El desván*. Los estragos de la enfermedad, la reclusión del personaje, su inmovilidad como un enfoque obsesivo enlazarían ambas obras. Sin embargo, la intensa dimensión metafórica de la novela de Jurado, su base filosófica existencial y la gravitación de lo sexual son claras fuerzas estéticas que separan completamente ambas obras. Jurado sabía perfectamente que una obra que toma como antecedente a otra no podía entenderse solo a nivel de inspiración, término este último desprestigiado, además, en el contexto de los desenlaces que había experimentado la literatura hispanoamericana de la modernidad desde Darío adelante. Esta aclaración no le resta mérito

13 Clarck, 25.

14 Jurado, 17. Mantengo la ortografía del apellido en la obra de Jurado como Clark en lugar de Clarck.

a la obra de Clarck, la cual cuenta con un rico e innovador caudal artístico. En lo que respecta al distanciamiento entre la novela que se crea y su antecedente, Jurado estaba consciente de la modernidad estética de su obra y quiso asumirla cabalmente. Se puede citar muchos ejemplos al respecto en el caso de la literatura a nivel mundial. El más conocido, por supuesto, es el de Cervantes quien trabajó finamente la dialéctica de incluir y satirizar la novela de caballería, pastoril, y picaresca, creando con *Don Quijote* la primera novela moderna en Occidente.

Jurado retoma esta tradición moderna, la cual en su caso se correlacionaba, además, a la proyección vanguardista de su novela. De este modo, asume completamente el diálogo de inclusión y separación de su antecedente. La razón es que el escritor panameño quería que su novela fuese más allá de un tratamiento empírico sobre la dolencia del ser humano, logrando arribar a planos metafísicos sobre la existencia y la muerte. Los puntos que se analizaron a continuación en este apartado dedicado a esclarecer la dialéctica de la obra de Jurado con la de Clarck están destinados a precisar las vías modernas del entorno de *El desván*, las cuales conferirían las bases de la extraordinaria renovación literaria de la novela de Jurado.

Una de las constantes estéticas de las expresiones de la modernidad desde las vanguardias de los años veinte y treinta del siglo pasado fue constituida por una representación artística que hacía la crítica de las devastadoras consecuencias de la confianza absoluta que se generara en el desarrollo de la ciencia y la tecnología y al hacerlo en lugar de colocar como figura central al ser humano, éste o bien desaparecía en función de una concepción abstracta de la imagen, o bien se le retrataba con signos y perfiles que se alejaban de lo que normalmente se asociaba a lo humano.

Esta tendencia en el lapso del siglo xx alcanza su punto más radical en la obra del artista polaco Zdzislaw Beksinski quien mediante su pintura distópica recrea escenarios aterradores de desolación y muerte que precisamente se coloca en las antípodas de la estruendo

celebratorio de las tecnologías de informática de las últimas cuatro décadas que cambiarían radicalmente el medio y modo de las comunicaciones en el mundo así como también del avance de las ciencias con respecto a la especulación sobre la existencia de infinitos universos (multiverso en lugar de universo) y los nuevos tratamientos en el área de salud relacionados a la genética médica. Ciertamente, la novela de Jurado se nutrió de estas representaciones, impulsando la narratividad de *El desván* a un profuso despliegue simbólico que desembocaría en planos abstractos de gran productividad, provocativos e innovadores en la narrativa hispanoamericana.

La captación de lo que este arte se proponía, al alejarse de una representación que cuadrara con una óptica realista y en la cual, además, la figura humana fuera central a la expresión artística, dio origen paralelamente a manifiestos que discutían las profundas transformaciones y nuevos roles del arte y que en el fondo venían a ser parte de la dialéctica vanguardista en la que la creación y la crítica se hacían inseparables. En la ribera filosófica, el pensador español Ortega y Gasset publicaba en 1925 *La deshumanización del arte*, en que describía así este distanciamiento de lo humano:

Lejos de ir el pintor más o menos torpemente hacia la realidad, se ve que ha ido contra ella. Se ha propuesto denodadamente deformarla, romper su aspecto humano, deshumanizarla. Con las cosas representadas en el cuadro tradicional podríamos ilusoriamente convivir... Con las cosas representadas en el cuadro nuevo es imposible la convivencia: al extirparles su aspecto de realidad vivida, el pintor ha cortado el puente y quemado las naves que podían transportarnos a nuestro mundo habitual. Nos deja encerrados en un universo abstruso, nos fuerza a tratar con objetos con los que no cabe tratar humanamente¹⁵.

15 José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* (Madrid: Espasa Calpe, 2005) 60.

En el mismo ensayo Ortega y Gasset hizo una afirmación con respecto al dinamismo y fluidez del pensamiento que se colocaría entre una de las aserciones más cautivantes del espíritu moderno: «Nuestras convicciones más arraigadas, más indubitables, son las más sospechosas. Ellas constituyen nuestro límite, nuestros confines, nuestra prisión»¹⁶. Esta apertura, sin embargo, no se reflejaba completamente en esta obra de 1925, en la cual su visión sobre el arte de vanguardia se estrechaba en sus conclusiones: «Se dirá que el arte nuevo no ha producido hasta ahora nada que merezca la pena, y yo ando muy cerca de pensar lo mismo»¹⁷. Algunos de los postulados de esta obra han ido perdiendo vigencia y la razón de referirme a ella tiene que ver con aquellas afirmaciones en las cuales la percepción de la ausencia de humanidad en el arte parece ser una crítica de lo que el nuevo arte de esa época perdía en relación a su tradición. Veamos, por ejemplo, la siguiente declaración del pensador español: «Pues bien: yo diría que el arte situado antes —como la ciencia o la política— muy cerca del eje entusiasta, sostén de nuestra persona, se ha desplazado hacia la periferia»¹⁸.

Esa supuesta negatividad de una migración artística hacia la periferia, es decir de una descentralización del enfoque en lo que comúnmente se asociaba a lo humano, iba a constituirse en un manantial de enriquecimiento artístico y filosófico sobre la compleja dialéctica del ser humano y de su problemática relación con el entorno social. Esta detención en la periferia —que era el sustantivo *modus operandi* de la ideología artística de *El desván*— acogía una multiplicidad de expresiones estéticas y cuyo amplio rango podía registrar desde una completa abstracción hasta la representación de lo inhumano. La perturbación que causaba esta última provenía del hecho que para ser auténtica y netamente existencial no podía dejar de ser abstracta, conceptual y simbólica.

16 Ortega y Gasset, 62.

17 Ortega y Gasset, 85.

18 Ortega y Gasset, 83.

La crítica en *El desván* hacia lo que se entiende como ciencia o progreso apunta a la medicina y se da en el contexto de la enfermedad de su protagonista cuya posibilidad de tratamiento a través de la cirugía es continuamente postergada mientras Federico Calvo se encuentra en el vestíbulo de la sala de operaciones. La demora de su tratamiento es retratada con planos del absurdo artístico en la caracterización de doctores que están siempre ocupados, y recalcada en el prefacio —el cual se integra en realidad a la novela— que el autor Ramón Jurado dirige a un doctor, haciendo hincapié en la soberbia de un conocimiento insustancial y la envanecida postura que trae consigo la arrogancia de ocupar un sitio de poder en el saber: «Es el caso, que su última charla dejó en mí una profunda desilusión. Desagrado, más bien. Me pareció usted ridículo, absurdo. Si supiese lo petulante que lucía cuando hablaba alegremente sobre el tiempo y la muerte» (19).

Como refutación a tal actitud científicista de la institucionalidad médica sobre conceptos existenciales como la muerte y el tiempo tratados de modo empírico, *El desván* los plasmará en su estatuto filosófico conectando el tiempo a una dimensión introspectiva en la cual la temporalidad, es decir, lo que ordinariamente se discierne como transcurso no existe. La muerte por otro lado se ve como inexistente en su devenir físico y reemplazada más bien por la experiencia de atravesar «un pozo inacabable con la boca amarrada» (62). Es decir, la muerte adviene la conciencia de vivir, de haber sido arrojado en la existencia, premisa esencial del existencialismo en la línea de Heidegger. Esto explica el hecho narrativo de que cada vez que se menciona la presencia de ratones en el desván donde se encuentra el protagonista, en lugar de detenerse en el potencial naturalista de su grotesco, estos animales se correlacionan con una detracción hacia el ser humano y las instituciones médicas como puede apreciarse en la siguiente cita: «Aquí, arriba, en este oscuro desván de trastos viejos, descubrí por primera vez la *perversidad de los hombres, de los ratones*» (27) y «Yo tenía miedo, miedo. Sé que temblaba, que me estremecía todo. No por el dolor, que ya en esos momentos no lo sentía. Tampoco era

la muerte porque no existe. Existen sí, *los ratones, los médicos, las salas de operaciones*» (62). Además, se alude constantemente a un ratón que sería el sabio y a sus propósitos de dejarlo sin luz:

Enemigos de esta lámpara que nunca reposa, murmuraron toda la noche en una tertulia hambrienta y de rato en rato, el mayor, el sabio, asomaba sus ojos enormes, sus dientes de clavo y sonreía ... Desde hace día conozco sus propósitos: destruir la única lámpara que alumbraba mi vida (27-28).

En este punto es evidente el extensivo empleo de la metáfora en la novela, los usos figurados de ratón sabio y medicina y la construcción alegórica del desván como el reconocimiento final de que la condición del ser humano—aun teniendo en cuenta su relacionamiento social— es la metafísica de su propia soledad.

Se puede estar de acuerdo con la idea bachelardiana de que, si se quisiera realizar «un estudio fenomenológico de los valores de intimidad del espacio interior, la casa es, sin duda alguna, un ser privilegiado»¹⁹, pero en su aserción de que «la casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad»²⁰, e intentando llevar esto a *El desván* habría que puntualizar que no hay esperanza sobre un alcance de estabilidad en la novela de Jurado. Lo mismo en cuanto a ese encuentro útil que Bachelard observa entre la fenomenología y el psicoanálisis para detectar ciertos parámetros de universalidad de la imagen en los espacios. Señala Bachelard que en la verticalidad de la casa se juega una dialéctica entre lo bajo y lo alto, representada por los espacios del sótano como el del inconsciente y lo consciente para el desván. Siguiendo en este respecto a Jung indica que en la buhardilla hay

ratas y ratones [que] pueden alborotar a gusto. [Pero] Si aparece el señor, volverán silenciosos a su escondite. En el sótano se mueven

19 Gaston Bachelard, *La poética del espacio* (México: Fondo de Cultura Económica, 2000) 27.

20 Bachelard, 37.

seres más lentos, menos vivos, más misteriosos. En el desván los miedos se racionalizan fácilmente. En el sótano, incluso para un ser más valiente que el hombre evocado por Jung, la racionalización es menos rápida y menos clara; no es nunca definitiva. En el desván la experiencia del día puede siempre borrar los miedos de la noche²¹.

La limitación del análisis fenomenológico y psicoanalítico reside en la creencia de una realización determinada del imaginario cuyas vertientes muestran cierta regularidad. El problema de esa aproximación es no sólo descontar la ocurrencia patafísica —es decir como lo vio Alfred Jarry: un universo de excepciones— sino que también el quiebre total que la actividad imaginante es capaz de desencadenar con respecto al imaginario que se ha ido configurando en torno al arte.

No hay racionalización de los temores en la novela de Jurado. Por el contrario, estos van escalando hasta hacerse atormentadores. Primero, presenciamos la perplejidad de su situación: «No sé por qué una sensación de inseguridad se apoderó de mí. Debe ser la soledad o quizá el temor de que Zoraida se enfermara repentinamente» (75). Segundo, esas dudas sobre sí mismo convertidas en un desconcierto alucinante: «¿Hasta dónde esta muchacha increíble no es también obra maléfica de la anquilosis? ¿Puede ser realidad, la única realidad en este desván lleno de polvo y dolores?» (79). Y finalmente, la manera como la estupefacción de esas aprensiones que llegan al pánico corona en la duda definitiva que sería la negación de sí mismo: «Estoy aterrorizado porque no sé si vivo. No es eso: si una vez viví» (84).

En la consciente selección en la novela de Jurado de un espacio de la casa como el de la buhardilla en el cual no transcurren las actividades de socialización del ser humano sino, por el contrario, las de su propio aislamiento, en la constante crítica del positivismo, así como de las actitudes arrogantes de las ciencias y en particular de la medicina, en la configuración de cuadros narrativos abstractos que reemplazan una secuencia progresiva de eventos, en la representación

21 Bachelard, 39.

de un protagonista cuya dolencia física se va transformando en una agonía existencial y finalmente, en el levantamiento de una metafísica que conduce la visión de mundo de la novela, *El desván* deja de apuntar a los antecedentes de su surgimiento en una obra previa para proyectarse con su propia y original conductividad artística.

Contexto de la literatura existencialista

La historia de *El desván* converge como un diario del hundimiento del yo, en una gradual disipación de su concreción física, lo que acarrea como consecuencia el desplazamiento del ser como centro cognoscitivo. Sin embargo, contrariamente a una caída en la nada total o en la muerte, este estado de inhumanidad crea una conciencia existencial: «Esta posibilidad terrible de no existir es lo que mantiene mis ojos en eterna vigilia» (79). Esta angustia existencial aparte de su soporte filosófico —Søren Kierkegaard, Martin Heidegger, Friedrich Nietzsche, Jean Paul Sartre— encontraba en las décadas que escribía Jurado todo un contexto literario cuyas figuras centrales en Europa serían Jean Paul Sartre con *La náusea* en 1938 y Albert Camus con *El extranjero* en 1942; y en Latinoamérica, Juan Carlos Onetti con la publicación de *El pozo* en 1939.

El protagonista de *La náusea*, Antoine Roquentin, deambula por la ficticia ciudad de Bouville dedicado a una investigación sobre el Marqués de Rollebon, un noble del siglo dieciocho. Tal como el mismo Antoine lo insinúa en el diario de vida que mantiene es un ser poseído por la náusea de vivir, lo cual en su entorno significa el día a día de una existencia en la que cualquier actividad que se acometa como significativa termina por demostrar su lado absurdo, de modo que lo que se va a instalar finalmente en el ser humano que tenga esta conciencia es un vacío de la existencia. Las siguientes palabras del protagonista muestran esa sensación de que nada vale la pena:

Cuando uno vive, no sucede nada. Los decorados cambian, la gente entra y sale, ¿o es todo? Nunca hay comienzos. Los días se añaden a los días sin ton ni son, en una suma interminable y monótona. De vez en cuando, se saca un resultado parcial; uno dice: hace tres años que viajo, tres años que estoy en Bouville. Tampoco hay fin: nunca nos abandonamos de una vez a una mujer, a un amigo, a una ciudad. Y además, todo se parece: Shangai, Moscú, Argel, al cabo de quince días son iguales. Por momentos —rara vez— se hace el balance, uno advierte que está pegado a una mujer, que se ha metido en una historia sucia. Dura lo que un relámpago. Después de esto, empieza de nuevo el desfile, prosigue la suma de horas y días. Lunes, martes, miércoles. Abril, mayo, junio. 1924, 1925, 1926²².

En el caso de *El extranjero* de Camus, su protagonista Meursault fue condenado a muerte por un asesinato. En el proceso de su acusación se desenvuelve el perfil de una persona que descrece de todo y que se siente un extraño o extranjero en su propio entorno social. Lo envuelve una total indiferencia a cualquier rito social sea la muerte de su madre o la perspectiva de matrimonio:

María vino a buscarme por la tarde y me preguntó si quería casarme con ella. Dije que me era indiferente y que podríamos hacerlo si lo quería. Entonces quiso saber si la amaba. Contesté como ya lo había hecho otra vez: que no significaba nada, pero que sin duda no la amaba. ¿Por qué, entonces, casarte conmigo?, dijo. Le expliqué que no tenía ninguna importancia y que si lo deseaba podíamos casarnos. Por otra parte era ella quien lo pedía y yo me contentaba con decir que sí. Observó entonces que el matrimonio era una cosa grave. Respondí: No. Calló un momento y me miró en silencio. Luego volvió a hablar. Quería saber simplemente si habría aceptado la misma proposición hecha por otra mujer a la que estuviera ligado de la misma manera. Dije: Naturalmente²³.

22 Jean Paul Sartre, *La náusea* (México: Época, 1976) 32-33.

23 Albert Camus, *El extranjero*, trad. Bonifacio del Carril (Madrid: Alianza, 1971) 52.

Su condena él la ve como la punición que todos tienen en el sentido existencial de que el ser humano nace arrojado a la muerte. Y esta es la única certeza de cualquier futuro. En *El pozo* de Onetti, las memorias de un escéptico personaje como Eladio Linacero lo llevan a un concepto de vida en el que debe darse las espaldas a la realidad y preferir un mundo de evocaciones, invenciones, ficciones, y sueños que le devuelven el tono sombrío de su existencia y el encuentro con la indiferencia del tiempo:

Hace un par de años que creí haber encontrado la felicidad. Pensaba haber llegado a un escepticismo casi absoluto y estaba seguro de que me bastaría comer todos los días, no andar desnudo, fumar y leer algún libro de vez en cuando para ser feliz. Esto y lo que pudiera soñar despierto, abriendo los ojos a la noche retinta. Hasta me asombraba haber demorado tanto tiempo para descubrirlo. Pero ahora siento que mi vida no es más que el paso de fracciones de tiempo, una y otra, como el ruido de un reloj, el agua que corre, moneda que se cuenta. Estoy tirado y el tiempo pasa. Estoy frente a la cara peluda de Lázaro, sobre el patio de ladrillos, las gordas mujeres que lavan la pileta, los malevos que fuman con el pucho en los labios. Yo estoy tirado y el tiempo se arrastra, indiferente, a mi derecha y a mi izquierda²⁴.

Estas tres novelas que anteceden a *El desván* sitúan el contexto de escritores hondamente afectados por el desenvolvimiento de una Historia que testimoniaba la violencia de dos guerras mundiales y en particular el surgimiento del nazismo y las atrocidades del exterminio humano. Las novelas de Sartre y Camus adoptan una técnica sin grandes quiebres narrativos. A diferencia de la novela de Onetti que sí cuenta con formas narrativas rupturales y más en consonancia con inmersiones introspectivas y de un fluir de conciencia que escapa a la tutela de un narrador en control.

24 Juan Carlos Onetti, *El pozo, Obras completas* (México: Aguilar, 1970) 49-76 (76).

En *El desván* confluyen los aspectos filosóficos del existencialismo de estas tres novelas, y una de las más significativas es que en la novela de Jurado no es sólo el personaje el que deambula por la nada sino que lo es también su visión sobre la totalidad del entorno social, criticando las actividades del ser humano como una rutina sin sentido: «A menudo me alegra saber que la humanidad tampoco vive... Sé que todo el mundo duerme ocho, diez horas diarias. Otros más. Luego salen a la carrera para sus trabajos: ocho horas también... Es curioso la gente tiene miedo de pensar y está viva, viva como yo» (63). Sin embargo, en lo que respecta a la técnica, está más próxima a la del escritor uruguayo que a lo de los franceses. También, la une a la de Onetti un volcamiento de lo sexual que es muy significativo en obras en las que la derrota existencial es una certeza. El objetivo de haberme referido a estas tres novelas de fines de la década del treinta del siglo pasado consiste en llamar la atención sobre el tipo de literatura que había surgido unos dieciséis años antes que Jurado publicara *El desván* y que la literatura existencialista, así como otros grandes movimientos artísticos, contaba con un despliegue a nivel internacional. Evidentemente, un análisis exhaustivo de las tres obras, así como una propuesta comparativa de estas novelas con la de Jurado no forma parte del alcance de este ensayo. Lo que ha conducido la redacción de este apartado es la identificación de las bases estéticas y las corrientes artísticas a las que el escritor panameño había tenido acceso en su formación intelectual y como ello llegaría a constituir un contexto extraordinariamente relevante para Jurado.

Al respecto se puede apreciar que ya desde los títulos de las novelas de Sartre, Camus y Onetti se anticipan los símbolos de distanciamiento social y de desconfianza hacia los llamados progresos de la modernización de la primera mitad del siglo veinte. Estos escritores reaccionaban con un sentido de repulsión y desapego hacia esta idea sobre todo en el contexto histórico de destrucción y muerte que traerían el surgimiento del nazismo y la segunda guerra mundial. El título de la obra de Jurado se relaciona a ese contexto literario internacional

de una narrativa de fuertes tonos existencialistas primero porque el espacio de la novela se constriñe a un lugar de la casa que no es el social y en segundo lugar la caracterización de un caso de dolencia extrema del personaje converge gradualmente como un símbolo de su refugio en la soledad. Esta idea de separación convoca el espíritu existencialista de demostrar los niveles extremos de absurdo a los cuales puede llegar el ser humano en el caso de la literatura hispanoamericana, aparte de *El pozo* y antes de la aparición de *El desván*, Onetti había publicado en 1950 *La vida breve*, construyendo una diversidad de planos de lo ficticio y deconstruyendo, por otro lado, el amparo del ser humano en lo trascendental. Asimismo, en 1943 y en 1948, Eduardo Mallea y Ernesto Sábato habían publicado respectivamente *Todo verdor perecerá* y *El túnel*, obras de sorprendentes encuentros entre lo psicológico y lo existencialista. Adicionalmente, durante pleno periodo del vanguardismo latinoamericano, el escritor ecuatoriano Pablo Palacio había realizado una gran contribución *avant la lettre* a la narrativa existencialista con sus dos novelas *Débora* (1927), *Vida del ahorcado* (1932) y la colección de cuentos *Un hombre muerto a puntapiés* (1927), obras que junto a su dimensión existencial añadían complejos planos metanarrativos. En suma, cuando Ramón Jurado comenzó a escribir *El desván* contaba con una sólida tradición literaria existencialista tanto en Europa como en Hispanoamérica. De esa tradición, el panameño había aprendido una importante lección que residía en el hecho de que la visión artística de lo existencial debía abrirse a múltiples vías de plasmación. Y es en esta realización que *El desván* alcanza una inmersión única en la modernidad artística, especialmente en los contextos de la literatura panameña y de Centroamérica. Los planos modernos de la constitución estética de su novela convergerían en una original multidimensionalidad en la que lo existencial se entrecruzaba con una crítica al positivismo, con los elementos de una sexualidad lasciva, y morbosa en ciertas instancias, y con una modalidad narrativa que privilegiaba la abstracción por

sobre el desarrollo hilvanado o racional de eventos. Su obra narra deconstructivamente la dificultad de «estar» en el mundo.

Lo metafísico y lo lúbrico en la novela de Jurado

El desván es una obra completamente original en la plasmación de ese vacío de la existencia tanto temática como técnicamente. Y uno de los elementos que la hace más peculiar tiene que ver precisamente con la sexualidad que invade la totalidad de sus planos narrativos.

El protagonista de *El desván* es un ser en el que se siente y se respira cada uno de sus breves movimientos o ausencia de ellos como un paso hacia la muerte cuya semblanza es la eternidad de la nada. Fuera de la casa, es la bóveda del universo lo que lo aplasta. Dentro de la casa, es el arco del desván. En esa visión, el futuro es un sinfín de miedos y de sucesivas congojas. La mejor imagen en la novela de cómo ello se presenta para Federico Calvo es la de verse a sí mismo «detenido en el umbral de un gran portón» (78) conducido por «el desvarío, [y] la angustia» (79) y donde se le presenta «un inmenso presente sin movimiento y sin lamentos. La puerta abierta y yo de pie» (79). Y, sin embargo, esta visión del protagonista no habría sido posible sin Zoraida la mujer que lo atiende y quien permite la realización de la escritura pues es ella quien sostiene el papel sobre una tabla en la cual Federico Calvo logra apenas escribir con su mano izquierda estas cartas que son al mismo tiempo un diario y una novela. Zoraida habilita asimismo la única contextualización histórica de la novela cuando con su precaria habilidad de leer, silabeando con dificultad lee en un periódico lo siguiente: «I...tler...ha...bló en Mun...nnnn...ic...» (38).

Zoraida le clarifica a Federico Calvo que no ella no sabe escribir porque nadie se lo ha enseñado y al mismo tiempo se quiere dar énfasis en la novela que sin ella las cartas no habrían sido escritas y por ende tampoco la novela. Y a diferencia de las otras novelas que he comentado, la protagonista mujer aquí no aparece en referencias de

ensoñaciones o en rememoraciones de deseo. Es más bien lo opuesto, ella convierte a Federico Calvo en su objeto del deseo hasta revelarse que su preocupación por él se transforma en completo dominio del protagonista masculino: «Estuve dos días sin moverme de la cama. Y Zoraida fue por primera vez feliz» (64).

Zoraida es más que un componente erótico de la novela; es una fuerza libidinal que surge repetidas veces a lo largo de la narración y que se hace invasiva. Sus prendas íntimas aparecerán en la cama de Federico Calvo, uno de sus senos se fugará para tocarle la mejilla o el pecho del protagonista, o ambos estarán continuamente flotando en la visión del escritor, agitándose sensualmente en frente de él. Voluptuosamente, el cuerpo de Zoraida dejará entrever sus nalgas, piernas y muslos, o se tenderá sin ropa en la cama, o caminará desnuda en el cuarto de Calvo aparentando buscar algo. Dice Freud que el adulto «preferiría confesar sus culpas a comunicar sus fantasías»²⁵, pero ya desde Sade con *Justine* en 1791 y *La filosofía en el tocador* en 1795 se sabe que el universo de la ficción cuenta con una dinámica en la cual la fantasía sexual y el discurso filosófico dialogan como en el caso de la obra del propio Sade, o la representación de un mundo absurdo en el cual se encuentra un hombre casi paralizado quien tampoco escapa de la dimensión sexual como lo demuestra la novela de Jurado. Retomando a Freud cuando indica que «Los instintos insatisfechos son las fuerzas impulsoras de las fantasías y cada fantasía es una satisfacción de deseos, una rectificación de la realidad insatisfactoria»²⁶, se podría especular que los parámetros de un entorno insoportable llevan a ese desenfreno sexual fantasioso de *El desván*, en cuyo caso sería irrelevante determinar —especialmente en el contexto de la subjetividad de cartas convertidas en diario personal— si esas escenas sexuales provienen del propio Calvo como escritor o de la observación real que él hace de Zoraida.

25 Sigmund Freud, «El poeta y los sueños diurnos», Biblioteca Virtual Universal en línea, 9 de abril de 2018, <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/211753pdf>, s. p.>.

26 Freud, s. p.

Lo palpable es la progresión lúbrica de lo concupiscente que incluye el hecho de que Zoraida se rasgue sus prendas interiores y llegue a jugar con el sexo de Federico Calvo en una escena lasciva en que a Zoraida: «los ojos se le incendiaban. Luego caía de rodillas junto a la cama buscándose algo entre las piernas. La vi terrible, peligrosa, rasgarse el traje entre los muslos» (82).

Al mismo tiempo, el desenfreno sexual, la excesiva apetencia de satisfacer deseos contenidos, el descontrol de la gratificación buscada, la obscenidad gráfica no dejan de mezclarse con los aspectos grotescos en torno a las mutilaciones que ha traído la enfermedad de Calvo. Justo cuando la expectativa de lo lúbrico se coloca en el alcance de su punto culminante, en medio de la intimidad sensual y de lo carnal, se desciende gélidamente hacia la morbidez producida por el cáncer de Calvo. Zoraida «metió la boca en el hueco que me dejaron en la pierna. Oí como si alguien rumiara» (82). La perturbadora reunión entre lo lúbrico y lo morboso no está muy distante del plano mayor metafísico de la novela en el cual al lector se la ha hecho leer una novela sobre un personaje cuya existencia es dudosa y es precisamente Zoraida, el significante de una energía libidinal máxima, quien ha respondido a la incertidumbre que obsesiona a Federico Calvo sobre si es cierto que él sea, a lo cual Zoraida responde sin conmiseración ninguna que no es verdad que él sea. Aparte de la cuestión filosófica existencial sobre si se es en la pura afirmación de la existencia o de si la existencia en sí, especialmente una mutilada de todo aquello que constituye al ser, no es suficiente, lo que nos queda en esta innovadora obra es la de haberse resaltado el privilegio de la ficción en el cual una de sus varias dimensiones reside en que Zoraida, Federico Calvo y los lectores han sido (hemos sido) engañados.

Conclusiones

La discusión del concepto de devenir inhumano conforme a una aproximación filosófica y estética tiene, en este ensayo, el objetivo de

proveer un marco teórico relevante para una comprensión adecuada de la intencionalidad artística de la novela del escritor panameño. Por esta razón consideré que la opción de centrarse en los planos de anomalía médica del personaje presentaba el riesgo de producir una lectura plana de esta obra que impediría, además, una conexión con la conductividad metafísica de *El desván*. Siguiendo la idea de lo inhumano tanto en lo que señalan Deleuze y Guattari como Adorno mi análisis advierte sobre su funcionamiento multireferencial y su enlace con las propuestas existencialistas de la vanguardia. Cuando se investigan las expresiones artísticas de la vanguardia de 1920 a 1940, tanto las europeas como las latinoamericanas, se percibe que éstas buscaban evitar el foco en lo humano no porque se quisiese llegar a un anti-humanismo, sino que por el contrario se deseaba ingresar en la dimensión humana de una manera más profunda. De este modo fue que Apollinaire llegara a afirmar que había un deseo incluso en los propios artistas por devenir inhumanos. El surgimiento de un arte abstracto en el que la figura humana parece estar ausente, o la creación de un personaje cuyas condiciones extremas lleven a una caracterización inhumana son lineamientos estéticos significativos en la plasmación de un devenir inhumano en la novela de Jurado.

El segundo aspecto de mi trabajo argumenta que una hermenéutica de *El desván* no puede omitir su antecedente literario, la obra *A través del tormento* de Francisco Clarck, pero al mismo tiempo mantengo cuán crucial es distinguir la sustancial diferencia que separa ambas obras. Esto permite apreciar de qué manera la propuesta artística de la novela de Jurado involucra una crítica del espíritu positivista y de instituciones científicas como la medicina. Además, el escritor panameño incorpora una estética vanguardista en su novela, alejándose por completo de una narración lineal o de una que tuviera que presentar los eventos narrativos de un modo referencial, es decir explicando cómo el personaje llegó a una determinada situación. Por el contrario, en la textualidad de *El desván* se rehúye de aclaraciones que intenten dar una respuesta racional y por lo mismo se acude a

una construcción narrativa muy abstracta cuyos símbolos deben ser decodificados en el plano de la lectura.

La tercera perspectiva de esta exégesis de la obra de Jurado consiste en establecer un enlace de *El desván* con la literatura de vanguardia de fines de los años treinta, en particular con aquella que se escribía a comienzos y durante los años de la segunda guerra mundial (1939-1945), lo cual conduce a la elucidación de un aspecto significativo del arte existencialista en el que el ser humano empezaba a cuestionar el sentido absurdo de la existencia. En este punto me pareció oportuno referirme a hitos narrativos importantes del panorama literario internacional de esos años, acudiendo así a dos ejemplos de la literatura europea *La náusea* y *El extranjero* y a uno de la literatura hispanoamericana, *El pozo*.

El último enfoque de mi ensayo revisa el entrecruce de lo existencial y lo libidinal en la novela. Un plano significativo en la visión de mundo de esta obra reside en la creación de un personaje que de acuerdo con el estatuto metafísico de la novela no vive el curso «normal» de una vida en el sentido de lo que sea una expectativa social, es decir, relaciones humanas afectivas, familiares ni tampoco de objetivos de realización personal a través de una profesión determinada, logros de éxito individual, persecución de principios religiosos o morales. En realidad, lo que la novela retrata es una especie de escena cinematográfica en la *existencia* de una persona. Subrayo el término *existencia* puesto que el personaje principal de *El desván* no tiene otra expectativa que la de sobrellevar la devastadora experiencia de su enfermedad. En su caso no hay el curso de una vida tal como se entiende socialmente sino apenas los rudimentos de una existencia mínima en la cual el ser se encuentra con el absurdo de «residir» en el mundo. Junto a esta dimensión, Jurado añade el elemento de lo lúbrico a través de la novela. Sin embargo, la invasiva plasmación de lo sexual en la obra tampoco redime al personaje de su condición absurda, sino que crea un plano hiperrealista de la existencia en la cual sexualidad y muerte se unen no para justificar el destino del ser humano sino su sinsentido.

La inseparabilidad del plano lúbrico con la condición entrópica del ser humano es una contribución artística sumamente original que el escritor panameño llevó a cabo en el montaje de una novela metafísica de soporte vanguardista.

Tradición clásica y utopía en *La caída del águila*, de Carlos Gagini¹

(Classical Tradition and Utopia in *La caída del águila*, by Carlos Gagini)

*Minor Herrera Valenciano*²

Universidad de Costa Rica, Costa Rica

RESUMEN

Carlos Gagini plantea la construcción de un espacio utópico, la isla del Coco. La novela *La caída del águila* evoca, a partir de una lectura desde la tradición clásica, el mito de la Atlántida, ejemplo de espacio utópico en la Antigüedad. El presente trabajo establece y analiza la relación entre el mito atlántico, mencionado en los diálogos platónicos *Critias* y *Timeo* y la idea de espacio utópico desarrollado por el novelista costarricense.

ABSTRACT

Carlos Gagini proposes the construction of a utopian space, Coco's Island. His novel *La caída del águila* [The Fall of the Eagle] evokes, in a reading from the classical tradition, the myth of Atlantis, an example of a utopian space in antiquity. Thus, this analysis establishes the relationship between the Atlantis myth, mentioned in Plato's dialogues *Critias* and *Timaeus* and the idea of a utopian space developed by this Costa Rican novelist.

Palabras clave: tradición clásica, utopía, Atlántida, Platón, narrativa costarricense, Carlos Gagini

1 Recibido: 13 de mayo de 2018; aceptado: 17 de setiembre de 2018.

2 Sección de Filología, Universidad de Costa Rica. Correo electrónico: www.minorj2007@hotmail.com. Este trabajo forma parte del proyecto de investigación «La Construcción discursiva de la utopía en la obra Literaria de Carlos Gagini», con el código n.º 836-B6-06, del Centro de Investigaciones sobre Diversidad Cultural y Estudios Regionales, Universidad de Costa Rica, Sede de Occidente.

Keywords: classical tradition, utopia, Atlantis, Plato, Costa Rican narrative, Carlos Gagini

...contemplaba en su imaginación a las naciones unidas, no por la presión de la fuerza sino por los lazos del amor:

CARLOS GAGINI
La caída del águila

Introducción

Numerosos escritores han dedicado sus vidas para imaginar y perseguir *utopías-atlántidas* (Erasmus de Rotterdam, Tomas Moro, Francis Bacon) en textos cuya finalidad es mostrar una posibilidad de mejoramiento; lugares perfectos según una concepción individual, pero que, en el fondo, tienen la intensión de ser un proyecto colectivo en procura del bien común. Unido a lo anterior, la utopía sería la mejor de las repúblicas posibles, debido a que en ella el ser humano (utopía humanista) alcanzará la perfección, la bienaventuranza y con ello la felicidad, esta última comprendida como el logro de la vida en plenitud y la satisfacción de haber obtenido todo aquello a lo que aspiraba. Al respecto, la Atlántida de Platón, de los diálogos de *Timeo* y *Critias* en relación con la isla del Coco, descrita por Carlos Gagini en *La caída del Águila* (1920), presentando vestigios de tradición clásica. Para el escritor, en voz del personaje Roberto Mora, no existe mejor lugar para iniciar su proyecto revolucionario que una isla en la que se pueda alcanzar la plenitud humana, lugar del que el personaje afirma «no habrá pobres, no revoltosos, ni criminales; la humanidad sería una familia y realzaría plenamente su destino, esto es, vivir, pues para ello fue engendrada...»³.

La literatura costarricense de finales del siglo XIX y principios del XX no escapa de la posibilidad de mostrar utopías. Es posible notar

³ Carlos Gagini, *La caída del águila* (San José: Editorial Costa Rica, 1981); en adelante los números de página se indicarán entre paréntesis en el texto.

cómo Gagini plantea la construcción de un espacio utópico, la isla del Coco, en su texto *La caída del águila*, el cual evoca, a partir de una lectura desde la tradición clásica, al mito de la Atlántida, claro ejemplo de espacio utópico en la Antigüedad. Por lo tanto, el presente trabajo tiene como objetivo establecer la relación entre el mito atlántico, mencionado en *Critias* y *Timeo* de Platón, el concepto de utopía y la idea de espacio utópico desarrollado por Gagini.

Se busca mostrar la relación que existe entre el deseo de perfección (político, humano) en una sociedad y el mito de la Atlántida de Platón. Para ello conviene acudir a fuentes tanto históricas como literarias para fundamentar el mito platónico como utopía que posibilite puntos de encuentro, a su vez, con el texto de Carlos Gagini. El ideal de progreso científico y de excelencia mostrado en el mito platónico ha viajado mucho más lejos del momento de su creación, hasta considerarse principio de la utopía y, por esto, pervivir (tradicción clásica) en *La caída del águila*.

La tradición clásica

Cuando se trata la tradición clásica, se alude tanto a la pervivencia de la cultura clásica en Occidente (textos, lengua, mitología, concepciones filosóficas, entre otros), como al método (de los Estudios del Mundo Antiguo) que se hace cargo de reconocer y analizar dicho objeto de estudio. El término que mejor se acuñó fue el utilizado por Highet, en 1949: *The Classical Tradition*. En español, lo empleó Isidoro Muñoz Valle, en 1964, en *La tradición clásica en la lírica de Bécquer*. Según García Jurado⁴, lo más probable es que Highet haya ideado el término, a partir del trabajo de Doménico Comparetti, titulado *Virgilio nel medioevo*⁵. Comparetti, citado por Laguna⁶,

4 Francisco García Jurado, «¿Por qué nació la juntura “Tradicción Clásica?”: Razones historiográficas para un concepto moderno», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 27, 1 (2007): 161-192.

5 Domenico Comparetti, *Virgilio nel medio evo* (Firenze: Nuova Italia, 1967).

6 Gabriel Laguna Mariscal, «¿De dónde procede la denominación Tradición Clásica?», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 24, 1 (2004): 83-93.

suponía que lo que correspondía a la tradición clásica debía ser visto como una herencia o «legado literario grecolatino pagano, tal como se transmitió en la Edad Media». Tal como se observa en el siguiente esquema, Comparetti se valió de lo que hoy se considera el método positivista, es decir, el paradigma de «A» en «B».

Elemento «A» en Elemento «B»

Tradición clásica ➡➡ Antiguo ➡➡ Moderno ➡➡ Mención directa

Como se observa, «A» es el elemento clásico grecolatino y «B» el texto moderno en el que se alude directamente al anterior. Para García Jurado (2007), Highet ofreció una perspectiva más elaborada de la tradición clásica que la mostrada por Comparetti⁷ y con esto establece el punto de partida para un sinnúmero de publicaciones⁸ posteriores las cuales conjuntaban los métodos tradicionales con visiones modernas, ampliando desde luego, la noción positivista de «A» en «B», de manera que los puntos de encuentro entre los textos antiguos y los modernos no solo partiesen de posibilidades de estudios novedosas, sino aquellas en la que no puede pasarse por alto la capacidad de selección y la reintegración que los propios receptores modernos poseen de las obras que leen.

El autor moderno puede valerse de la tradición clásica en un texto, aunque no esté consciente del uso de pasajes míticos o de la incorporación de elementos clásicos (personajes, metáforas, ideas, nociones sobre diversos temas, posiciones filosóficas, entre otros)

7 Comparetti, 119.

8 Es posible encontrar algunas investigaciones que revelan la importancia del estudio de la tradición clásica para comprender el sentido cabal de muchos textos, ejemplo de ello son: G. Highet, *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental* (México: Fondo de Cultura Económica, 1954); José S. Lasso de la Vega, «El mito clásico en la literatura contemporánea», *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos* (Madrid, 1964) 405-466; I. Rodríguez Alfageme y A. Bravo García, eds., *Tradición Clásica y siglo xx* (Madrid: Ediciones Coloquio, 1986); Francisco García Jurado, *Teoría de la Tradición Clásica. Conceptos, historia y métodos* (México: Editorial UNAM, 2015).

tomadas de textos clásicos (griegos o latinos), pues las estructuras míticas de su pensamiento hacen que, de forma inconsciente, las incorpore en la trama de la nueva producción.

Pueden considerarse a los clásicos como modelos y punto de partida temáticos para el desarrollo de nuevos textos y, con estos, nuevas interpretaciones, ya que la tradición clásica es el «reencuentro con la reescritura que actualiza cada uno de los afluentes literarios de los que se nutre»⁹. No se trata de dar con la mención directa de elementos clásicos grecolatinos sino de localizar los ecos clásicos que han perdurado en los textos modernos, las ideas comparables con ideas antiguas, pero que se reestructuran para cumplir con objetivos solamente realizables en el nuevo contexto, en el del texto moderno.

Desde la Antigüedad, el mito se estableció como punto de partida para el desarrollo de obras literarias y la construcción discursiva de la utopía. No sería posible entender cómo se construyen imaginarios esperanzadores cimentados en los ideales de una sociedad perfecta o la comunión de los pueblos (en torno de un mismo ideal) sin recursos provenientes de la mitología, por ejemplo, como los que aporta Platón, al referirse a la Atlántida, en sus diálogos.

En el siglo IV a.C., Platón¹⁰ escribe el *Timeo* y el *Critias*. En ellos, por vez primera, se presenta el mito de la Atlántida: un asentamiento cuya constitución política, su ubicación geográfica y su construcción arquitectónica son emplazadas por el filósofo unos nueve mil años antes de la ostentación del poder por parte del rey Solón (640 a. C. al 558 a. C.), reformador político y legislador de Atenas, y que justifica su existencia en documentos espurios pertenecientes a sacerdotes de la ciudad llamada Sais, situada en el Bajo Egipto.

Platón acude a ciertos elementos que dotan de verosimilitud lo narrado y, por lo tanto, dará pie a las más inusuales investigaciones y planteamiento de ideas en relación con la Atlántida. Este procedimiento

9 Francisco García Jurado, *Teoría de la Tradición Clásica. Conceptos, historia y métodos* (México: Editorial UNAM, 2015) 132.

10 Platón, *Diálogos I, II, III, IV*. Trad. Mariángeles Durán y Francisco Lisi (Madrid: Gredos, 1992).

será indispensable en relación con el establecimiento de las utopías, en tanto, son posibilidades, verosímiles, de alcanzar un ideal, aunque, en la práctica, no se quede más que en un deseo. De este modo, se refiere a textos desconocidos, salvo por Sócrates (los documentos de los sacerdotes egipcios de Sais), e incorpora en los diálogos una serie de personajes cuya existencia se comprueba históricamente (Critias, Solón y Drópidas) y para mantener el enigma sitúa la ciudad en un tiempo remoto, mítico (como lo comenta Pierre Vidal-Naquet) y en un océano del que se poseen pocas o nulas referencias durante el siglo IV a.C.

Así, desde su creación en los diálogos platónicos, la ciudad perdida de la Atlántida se ha convertido en una cuestión, cuyas interrogantes son innumerables, así como los intentos por darles respuesta. De ella, se han leído fabulaciones, alegorías filosóficas, paraísos perdidos y, por supuesto, utopías (humanísticas, políticas, sociales, etc.), desde las que muchos autores modernos, gracias a la larguísima tradición clásica de este mito, han vislumbrado sus propios proyectos utópicos, como se verá con la obra *La caída del águila* de Carlos Gagini.

Platón y la Atlántida: contextualización

*Timeo y Critias*¹¹ los escribió Platón en el ocaso de su vida y de su actividad literaria; pudo haber sido entre los años 369 al 348 a.C. A la Atlántida se la concibe como un espacio utópico; una ciudad levantada con una arquitectura y un sistema político «perfecto»¹², cuya estructura social (equidad) debería ser el modelo de las urbes sucesoras, aunque no así la codicia de poder de sus gobernantes, hecho que

11 Platón, *Diálogos I, II, III, IV*. Trad. Mariángeles Durán y Francisco Lisi (Madrid: Gredos, 1992).

12 Esta idea de teorizar un sistema político perfecto fue una constante en el pensamiento platónico. Uno de los mejores ejemplos de ello, son los libros de la *República*, ya que su producción abarca dos grandes etapas de la vida de Platón, a saber, su juventud y madurez. Una lectura atenta muestra cómo el libro primero corresponde más a su fase de juventud, mientras que los demás a la madurez. Además, puede indicarse que *Las Leyes* (el cual es de la etapa de vejez, como el *Timeo* y el *Critias*) constituye un último intento de dicha constante, por cuanto que trata de concebir nuevamente un orden político perfecto.

devendrá en su desmoronamiento. Además, su existencia es datada nueve mil años antes del reinado de Solón de Atenas.

En la datación subyace un problema de temporalidad, porque se ubicaría en un tiempo mítico, un tiempo que no puede cronometrarse; anterior, incluso, a los reyes míticos y fundadores de Atenas (Cécrope, Erecteo, Egeo y Teseo), como lo señala Platón, lo que convertiría el relato en mera ficción filosófica.

No obstante, esa cronología estaría desprovista de importancia, ya que la ficción filosófica, impuesta al relato de la Atlántida, se traduciría más bien como alegoría, un ideal de sociedad. Aunado a esto, las genealogías expuestas tanto en *Timeo* como en *Critias*, bien podrían tratarse como fantasía literaria, porque estas en muy poco distan de los cuentos para niños¹³.

Los mitos expuestos por Platón en sus diálogos son numerosos (sobre el alma, el amor, la vida en el Más allá, el andrógino, etc.); sin embargo, a ninguno, con excepción de la Atlántida, se le ha enmarcado en el mundo real. Esta necesidad por establecer el sitio justo donde se desarrolló la avanzada civilización Atlántida, nació y se desarrolló en la Antigüedad y pervive hasta hoy gracias a la tradición clásica. Muchos estudiosos del Mundo antiguo, según Díaz Tejera¹⁴, la han situado en Marruecos, Nigeria, Golfo de México, Creta, Cuba, Tartesos, entre otras muchas ubicaciones posibles, pero con bases sustantivamente débiles.

Son muchos los tratados sobre el mito de la Atlántida, por lo que formular un estado de la cuestión sobre el asunto es muy difícil. Lo posible es determinar dos corrientes de estudios: las que ven en el relato de la Atlántida un discurso verdadero desde punto de vista de la historia y las que ven un relato de ficción, que se reconstruye en nuevos textos como será en el caso de *La caída del águila* de Gagini.

13 «Las genealogías de los vuestros que acabas de exponer poco se diferencian de los cuentos de niño», *Timeo*, 23b. La traducción que se sigue es la de Mariángeles Durán y Francisco Lisi (Gredos, 1992).

14 Alberto Díaz Tejera, «El relato platónico de la Atlántida. Comentario a los diálogos Timeo y Critias», *Anuario de Estudios Atlánticos* 42, 2, (1996): 209-242.

Entre los que lo consideran un relato verdadero, es posible distinguir en la Antigüedad a Crantor¹⁵ y Posidonio. Entre quienes consideraban la Atlántida como un relato histórico se encuentran Donnelly (*Atlántida: el mundo antediluviano, 1882*), considerado el padre de los trabajos arqueológicos (*pseudoarqueología*¹⁶) relacionados con la ciudad platónica. Lewis Spencer, discípulo de Donnelly escribe sobre cómo la Atlántida estaría ubicada en algún sitio, en medio del Atlántico, cerca de lo que hoy sería el Golfo de México, mientras que A. Schulten (1922), citado por Díaz Tejera, la situaba en Tartesso¹⁷ (en el triángulo formado por Huelva, Sevilla y Cádiz).

Entre quienes han considerado la Atlántida como ficción filosófica de Platón, se encuentran en la Antigüedad Proclo (alumno de Platón), Aristóteles y Plutarco. Algunos notables filólogos del siglo xx consideran la Atlántida pura invención utópico-platónica, quien más trataron el tema fueron Rohde¹⁸ y Frutiger¹⁹.

Así, las posibilidades para el relato de la Atlántida²⁰ son muchas: en primer lugar, la de que fuera un relato histórico; en segundo lugar, que se tratase de una transposición poética con base tangible; en tercer lugar, que fuese tan solo una alegoría filosófica y, finalmente, que fuera una ficción literaria.

Timeo, Critias: diálogos sobre la Atlántida

De una pormenorizada lectura de los diálogos de *Platón* es posible percatarse de la complementariedad entre la *República*, *Timeo* y *Critias*. En primer lugar, es innegable la codependencia existente entre

15 Primer comentarista de Platón, según Díaz Tejera.

16 Se trataría de trabajos e investigaciones arqueológicas que no llegan a conclusiones convincentes, o bien, que se valen de fuentes poco confiables o acreditadas.

17 Y lo piensa así porque a) Tartesos está en Occidente como la Atlántida; b) los ramales fluviales del Betis o Guadalquivir estarían en consonancia con los canales de la Atlántida; c) la relación de uno de los reyes atlánticos, Gádeiros, con Gádeira, Cádiz; y d) las riquezas de metales en una y otra ciudad. Pero, a pesar de los esfuerzos de Schulten, Tartesos es todavía una hipótesis, no era una isla y no estaba en medio del mar exterior (Díaz Tejera, 1996).

18 Erwin Rohde, *Los griegos, los romanos y sus precursores* (Madrid: Escolar, 2015).

19 P. Frutiger, *Los mitos de Platón* (New York: New York University Press, 1976).

20 Díaz Tejera, 212.

Timeo y *Critias*; el primero anuncia el segundo, o bien, el segundo es continuación del primero. Platón trata la idea de un gobierno perfecto en la *República*; asimismo, en *Timeo* se resumen los principales argumentos expuestos en dicho texto, además de ofrecer una introducción al tema de la Atlántida mediante la lucha contra los atenienses y su triunfo ante el poder imperante de los atlantes. En este texto, en la constitución de una nueva Atenas radica el cuestionamiento de cómo se podría desarrollar una urbe, cuya estructura política y social fuese perfecta (en el sentido de conocimiento, justicia y equidad). Para responder al cuestionamiento, en dicho diálogo, se realiza una amplia descripción idealista de Atenas en la que se pondera el acercamiento que sus pobladores tienen a las distintas artes y disciplinas, pero principalmente a la filosofía, vista esta como eje fundamental de «todo».

En *Critias*, la relación entre Atenas y la Atlántida es más notoria. La descripción es mucho más detallada; no obstante, queda inconclusa la narración, ya que no se cuenta el relato épico, que apuntaba ser la parte esencial del diálogo. Ante la ausencia del final de *Critias*, saltan interrogantes y sus respectivas hipótesis, que van desde las que exponen la idea de un final perdido, hasta el fallecimiento de su autor antes de concluir la obra. Sin embargo, la aseveración más aceptada es que Platón haya desistido de escribir el final de esta obra, para dedicarse a escribir las *Leyes*, cuya trascendencia filosófica y política sería más reconocida.

Timeo (20 d. 27 c): primeros datos del mito

Los protagonistas son cuatro: Sócrates, Critias, Timeo y Hermócrates. El tema de discusión: cuál es el «ideal» en cuanto a organización política. Este diálogo continuaría, con la intención expresada en la *República*, de concebir tal sociedad ideal, de la que se hablará más adelante. Así, la Atlántida sería la respuesta a ese ideal. De dicha ciudad se comenta que se opuso en algún momento de la historia a la ciudad de Atenas (la primigenia), cuyo único registro había sido guardado por los egipcios.

Como la mayoría de relatos de la Antigüedad, la leyenda de la Atlántida había llegado a Sócrates por transmisión oral y breves escritos pasados a lo largo de muchas generaciones; así, esta historia fue conocida por Solón, Drópidas, Critias (el viejo) y Critias²¹, quienes a su vez eran parientes de Platón.

De acuerdo con Platón, cuando Critias todavía era un niño (de diez años), su abuelo, Critias (el viejo o el mayor), quien debía de rondar los noventa años, le contó una leyenda que a él le había referido su padre Drópidas, esta narración ponía como protagonista a Solón, quien había realizado un viaje a Egipto. Permaneció un tiempo en Sais donde aprendió de uno de los sabios ancianos de la región, la historia de la Atenas primigenia y, asimismo de la Atlántida. Dicha historia fundamentada en escritos que habían sido conservados por los sacerdotes saíticos de Egipto²². Solón se percató de que Atenas, en tiempos casi imposibles de datar, había realizado la proeza más destacada y valiosa: la victoria ante un imperio que intentaba extenderse desde en Atlántico hacia Europa y sobre Asia. El imperio se asentaba en una isla, Atlántida, ubicada frente las Columnas de Hércules; su tamaño era mayor que Asia.

Dicha «potencia» era dominadora desde el norte de África hasta Egipto y de una gran parte de Europa, Tirrenia. Aunado a esto, el intento por imperar sobre los helenos. Atenas convocó a los pueblos griegos, que acudieron en gran cantidad; sin embargo, fueron abandonando la batalla hasta dejarla completamente sola. No obstante, los atenienses combatieron solos y alcanzaron finalmente la victoria, a pesar de su inferioridad numérica. Con esto, liberaron a los pueblos reprimidos por los Atlantes, quienes, dejaron de cultivar las artes y cuyos gobernantes se dejaron llevar por el deseo de poder y expansión, hecho que contribuyó a que dejara de ser un ideal.

21 Critias ya había aparecido en otro de los diálogos de Platón, se trata de *Cármides* o de la sabiduría, pero en *Critias* él será protagonista y narrador de la historia de la Atlántida.

22 Alberto Díaz Tejera señala que, a diferencia de los griegos que luego de cataclismos olvidaban los escritos e iniciaban una nueva historia; los egipcios conservaban todo por más antiguo que fuese, pues eran considerados el tesoro de la sabiduría.

Finalmente, la Atlántida desaparecería en un día y una noche producto de un cataclismo, un terremoto y un diluvio que la habrían arrasado.

Critias: la Atlántida en detalle

En este diálogo participaron los mismos interlocutores del diálogo anterior. Esta vez Critias ahonda en el relato de la Atlántida. Su descripción se enriquece mediante la introducción de detalles históricos, geográficos, políticos, sociales, míticos y religiosos que dotan de verosimilitud al relato y extienden la posibilidad de la existencia de dicha ciudad en tiempos remotos; sin embargo, la obra está inconclusa. En este diálogo se conoce que los escritos de Solón, traídos de Sais y que contenían la historia de la victoria ateniense sobre los atlantes, se encuentran en la casa de Critias quien, de joven, dedicó tiempo a su detallado estudio. Este dato amplía la información presente en *Timeo*, donde no aparece nada como esto. Un dato llamativo es que Critias hace algunas aportaciones filológicas, ya que utilizará transcripciones griegas para los nombres de los atlantes. Ahí mismo se afirma que los egipcios habían traducido nombres atlantes a egipcio y que Solón hizo lo mismo del egipcio al griego para escribir el relato de la Atlántida y que fuese legible para cualquier griego.

En el relato, Critias dice que han pasado cerca de nueve milenios desde el instante en que el dio comienzo la guerra entre los atlantes y atenienses. En esto introduce un relato mítico: Poseidón dueño de la Atlántida. Cuando la Tierra se reparte entre los dioses olímpicos, la Atlántida es entregada a Poseidón quien, en unión con Clito, engendrarán a cinco generaciones de hombres, todos mellizos. Con estos hombres estableció una monarquía a cargo de Atlas, el cual había sido el primero en nacer. Los demás (Eumelo, Anferes, Evaimon, Mneseas, Autóctono, Elasippo, Mestor, Azaes y Diaprepés) serían vasallos del mayor²³.

23 Díaz Tejera señala que es posible que haya cierta intención en el hecho de haber seleccionado los nombres de los atlantes, tomados de los poemas homéricos, con excepción de Diaprepés, quien y

Critias describe cómo Poseidón erigió la isla, la embelleció, la retiró a un lugar especial o estratégico y la dotó de muros fortificados para hacerla perdurar. Además, hace referencia a los recursos naturales con los que contaba la Atlántida: metales, madera, animales, lagos, pantanos, ríos, montañas, llanuras, esencias aromáticas, frutos y cereales. Posteriormente, menciona cómo los habitantes de la isla la llenaron de grandeza, gracias a que la urbanizaron con templos, palacios, puertos, canales, murallas de cobre, estaño y oricalco (metal mitológico, cuyo valor es el segundo más valioso); fuentes, estanques, piscinas y varios puertos amurallados que rebosaban de viviendas, barcos y mercaderes. Además, Critias menciona algunas particularidades sobre la cultura atlante, por ejemplo, carreras de caballos, el juramento de fidelidad entre sacerdotes y reyes y, el más importante, atrapar a un toro y sacrificarlo en el templo consagrado a Poseidón²⁴.

Según Critias, uno de los posibles motivos que desembocarían en la guerra atlante-ateniense sería el hecho de que Atlántida, sus habitantes, hubiesen abandonado la naturaleza divina concedida, desde su origen por Poseidón y, en cambio, hubiesen incurrido en el terrible error de mezclarse (mestizaje) con los humanos. Antes de este cruce, los atlantes atendían las leyes, eran buenos, racionales, éticamente correctos, en fin, llenos de virtudes. Luego de que se mezclaran con los humanos, caerían en el deseo de poder, en la insensatez e incluso se creían autosuficientes (sin necesidad de divinidad). Por tales motivos Zeus convoca a los Olímpicos para castigar el atrevimiento de los atlantes; sin embargo, en este momento la narración se ve truncada, pues el texto se corta, no obstante; es entendible que lo subsiguiente se trataría de la guerra.

aparecía en el «Pseudo Heráclito» asociado a las *Herpérides*, leyendas relacionadas por Hesiodo con el mito de Atlas.

24 Esto pudo hacer que, en principio, se considerara que Atlántida podría ser Creta.

La Atlántida: reflejo de una utopía

Contextualizado el mito de la Atlántida, ¿por qué este mito puede representar una utopía? Para Eliade²⁵, el mito es una historia que relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los comienzos. Cuenta cómo una realidad ha venido a la existencia, sea esta la realidad total, el cosmos, o solo un fragmento: una isla, un comportamiento humano, una institución. Por su parte, la utopía puede ser concebida como un ideal y, al mismo tiempo, como un lugar que no existe, una fantasía de lugar, como un proyecto, deseo, doctrina o sistema, cuya realización es imposible, es ficcional y que, desde el mismo instante de su formulación, es una idea y es justo aquí, en la delgada línea que divide realidad y ficción, que se encuentra la relación entre el mito atlántico y la utopía.

La Atlántida como mito, una ciudad preclara, que por el deseo de poder de sus gobernantes viene a menos hasta desaparecer por el enfado de las divinidades tutelares y es por esta razón que representa una utopía, pues, según Ortega y Gasset²⁶, contiene en sí todos los componentes del mito conjuntados en una serie de símbolos que remite al deseo utópico, es decir, al sueño irrealizable de un ideal (un buen lugar) o a la ficción de un lugar que no es tal: la perfección representada por su geografía concéntrica, el resguardo divino y las islas, cuya alusión son presagios de unión y equidad y que, además, como lo dice Vidal Naquet²⁷, podrían ser vistas como sitios hermosos que han venido a menos porque se han dejado encantar por lo foráneo y abren sus puertos demasiado, al punto de no reconocerse a sí mismas.

La Atlántida es el modelo de sociedad perfecta, ejemplificación de la evolución de una civilización que aspira a la felicidad y que acaba por envilecerse. La referencia de Platón sobre el mito de tal

25 Mircea Eliade, *Mito y realidad* (Barcelona: Labor, 1992).

26 José Ortega y Gasset, «Las Atlántidas». *Revista de Occidente* X, 1 (1963): 91-112.

27 Pierre Vidal Naquet, *La Atlántida: pequeña historia de un mito platónico*. Traducción de María del Mar Ilinares García (Madrid: Akal, 2011).

ciudad parece constituir un mundo idílico, es decir, la utopía de una sociedad perfecta, como la que había descrito con detalle en la *República*, se ajusta a las utopías del mundo antiguo, porque, al igual que en la *Utopía* de Tomás Moro²⁸, con ella se alude a lo deseable, pero irrealizable. Para Platón, la Atlántida es un posible modelo narrativo para la conformación de la ciudad ideal que serviría para mostrar cómo debería ser organizada una ciudad para su correcto funcionamiento y en la que sus habitantes puedan llegar a ser plenamente personas.

A continuación, para concretar la relación, se mostrarán algunas similitudes entre la ciudad ideal de Platón y lo que sería una utopía, según el propio iniciador del término, Tomás Moro: en primer lugar, es posible apreciar que el diálogo es la forma que ambos autores eligen para presentar sus propuestas y, además, su contenido general se resume en dilucidar la manera ideal con la que una ciudad puede regirse y construirse. No obstante, son muchas más las similitudes presentadas, por ejemplo, en cuanto a la educación, para ambos es primordial; sin embargo, se trataría de un privilegio de unos pocos aristócratas, a los que llama «guardianes», estamento de donde surgirán los futuros gobernadores. Moro plantea, en contraste con Platón, una educación integral y pública, sin las limitaciones que las distintas clases sociales pudiesen acarrear. Tal educación daría inicio desde la primera infancia, cuando los niños aprenden lo que sus padres hacen, unido a un aprendizaje fundamental: la agricultura (este es una obligación). Luego aprenderían letras, gracias a lecturas públicas al amanecer, antes de las labores diarias y otras disciplinas para las que fuesen especialmente escogidos.

En cuanto a las instituciones públicas, estarían advocadas a reducir la carga laboral de los ciudadanos lo más posible, para que estos tengan tiempo de cultivar su inteligencia, ya que en esto yace la auténtica y absoluta felicidad. Así, el gobierno en ambos autores estaría regido por letrados. Moro llama a los regentes Sifograntas,

28 Tomás Moro, *Utopía* (Madrid: Akal, 1998).

que están eximidos del trabajo; su obligación es inspirar a los demás a alcanzar la felicidad y la ilustración. Si alguno defrauda a quienes han puesto su esperanza en él, se le rebajará a realizar labores pesadas y toscas. Puede suceder lo opuesto: si alguno de los que realiza trabajos manuales cultiva las letras u otras disciplinas y las aplica para su vida, podrá ser ascendido hasta convertirse en uno de los gobernantes elegidos. Esto se parece bastante a la sofocracia de Platón, con la que gobernarían quienes cifrasen en el estudio de la filosofía, los propósitos de su vida. Así, más que por elección popular, los gobernantes serían elegidos por su capacidad intelectual, la cual, además, debería ser ampliamente demostrada.

En cuanto a la justicia, para Platón está estrechamente ligada a los distintos estamentos sociales; se cumpliría siempre que cada miembro de cada estamento desempeñe su función en él; por otra parte, Moro piensa en la justicia en términos de equidad; todo debe conseguirse siempre que la población total se vea beneficiada y obtenga lo que necesita en igual proporción, esto es, considerar la justicia como una especie de comunismo inicial.

Finalmente se llega a la concepción del ser humano: para Platón la naturaleza se encarga de diferenciar un individuo de otro; desde la concepción habrá quienes sentirán inclinación por la búsqueda de la sabiduría; otros, en cambio, nacerán para gobernar sobre los demás y, asimismo, se hallarán los que nacen para dedicarse al trabajo, cualquiera que sea (principalmente agrícola). Contrario a esto, Moro argumenta que no existe diferencia entre los seres humanos y que todos, desde que nacen, tienen por condición primordial la libertad y, sin excepción, todos vienen al mundo destinados a la grandeza, el cultivo de las virtudes y la consecución de la sabiduría.

Es posible notar cómo los preceptos platónicos sobre el ideal de una república hacen eco en lo propuesto por Moro. Ambos plantean sus utopías, sus Atlántidas, sus visiones particulares de un «buen lugar», irrealizable, pero imaginable y deseable. Tal como lo hará

Carlos Gagini en su texto *La caída del águila* y como se verá en el siguiente apartado.

Atlántida e isla del Coco: tradición clásica en la construcción del espacio utópico

El desarrollo de una construcción discursiva, surgida a partir del acercamiento a las funciones de la utopía y de la renovación de temáticas clásicas para la construcción del espacio utópico en *La caída del águila* de Carlos Gagini, le permitió al autor tener más libertad narrativa²⁹, en la medida en que podría presentar su inconformidad por la realidad histórica que vivía y el deseo del derrumbamiento del imperialismo, que mostrará, además, por la conjunción de esfuerzos entre alemanes, japoneses y centroamericanos.

Esta nueva construcción de la utopía se aleja de la forma tradicional (expuesta en *El árbol enfermo*), que presentaba la oposición contra el imperio en personajes realistas caracterizados y que le permitirían al narrador plantear los conflictos políticos de manera más abstracta, al utilizar un criterio más elástico de verosimilitud³⁰. Gagini tendrá la posibilidad, sin limitaciones, de tratar su realidad histórica, de manera que su antiimperialismo no fuese una crítica hacia dentro, es decir, el imperialismo en Costa Rica o desde Costa Rica, sino que podría realizar su crítica hacia el exterior; esto es, como lo indica Quesada, enfrentando la voz de la oligarquía, del nacionalismo, y el humanismo latinoamericano contra la «voz imperialista» del utilitarismo estadounidense.

El discurso utópico, el apego al método experimental y a la ciencia como criterios de verdad y la adecuación de antiguos repertorios asociados con el Mundo Clásico, específicamente el mito de la

29 Álvaro Quesada, *La voz desagarrada: La crisis del discurso oligárquico y la narrativa costarricense, 1917-1919* (San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 1988).

30 Francisco Rodríguez Cascante, *Imaginarios utópicos. Filosofía y literatura disidentes en Costa Rica 1904-1945* (San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2016).

Atlántida, le permiten a Gagini construir un texto verosímil impregnado de ideología antiimperialista. En esa construcción discursiva del espacio utópico, la isla del Coco es la base en la que *Los caballeros de la libertad*³¹, pero, al mismo tiempo, como el espacio donde el ideal de un mundo mejor será una posibilidad auténtica. Es el sitio ideal, pues incluso Roberto Mora (el personaje de *La caída del águila*) reconoce que es difícil imaginar paraje más adecuado como refugio. Esa idea se refuerza con el recuerdo de que la isla fue escondite de piratas. La estrategia para la construcción de esta base utópicamente tecnologizada será la mimesis con el ambiente. La red de cavernas que Mora explora podría ocultar el arsenal que posee y, además, podrían albergar cómodamente más de un centenar de personas.

La Atlántida descrita en apartados anteriores, a partir de los diálogos de *Timeo* y *Critias*, se relaciona, mediante elementos de tradición clásica, con la isla del Coco, vista como un espacio utópico de avanzada por Carlos Gagini *La caída del águila*. Queda clara, en el imaginario de la creación de ambas islas (Atlántida e isla de Coco), una evocación a considerar la utopía, no solo como un simple lugar deseable, pero imposible, sino como la esperanza de un lugar ideal, donde el ser humano pueda realizarse, al vivir con equidad, respeto mutuo, comodidad y tranquilidad.

Por otra parte, en *La caída del águila*, Roberto Mora dice que hicieron «de esta isla el centro de nuestras operaciones» donde, además, «de absoluta libertad gozamos de todas las comodidades deseables» (73). Es posible comparar lo mencionado por el personaje con la Atlántida platónica, pues esta, al igual que la isla de Gagini, no depende de nada ni nadie más que de sus habitantes para funcionar (es autosuficiente). Además, se trata de un espacio cerrado, al que no se puede acceder fácilmente a menos de que haya un permiso especial de

31 Desde el inicio se presenta una utopía humanista manifiesta en el sentido de que Mora, el personaje principal, logra reunir aliados, también centroamericanos para perseguir un ideal: derrocar el imperialismo de los Estados Unidos.

ingreso. En el pasaje 115 c de *Critias* se describe la complejidad orográfica de la isla y cómo es poco a poco organizada por sus pobladores:

En primer lugar, levantaron puentes en los anillos de mar que rodeaban la antigua metrópoli para abrir una vía hacia el exterior y hacia el palacio real. Instalaron directamente desde el principio el palacio real en el edificio del dios y de sus progenitores y, como cada uno, al recibirlo del otro, mejoraba lo que ya estaba bien, superaba en lo posible al anterior, hasta que lo hicieron asombroso por la grandeza y la belleza de las obras³².

Ambas islas constituyen paraísos, lugares utópicos donde vivir es placentero y permite al ser humano lograr su plenitud. La isla remite al Edén; para Eliade (1996) la isla representa, a quien la habita, el centro del mundo, el lugar por donde pasa el *axis mundi*, es decir, el punto de partida, donde se enlaza el mundo terrenal con el mundo divino, donde los ideales son alcanzables. Teniendo en cuenta que Roberto Mora considera la isla del Coco como en «centro de las operaciones», al igual que la Atlántida, no solo representa la base para desarrollar un proyecto emancipador sino para la construcción de una sociedad ideal, justa y equitativa.

Desde las estructuras antropológicas del imaginario estudiadas por Durand (2004)³³, la isla está vinculada a las ideas de reposo, intimidad y unión, a la vez que se encuentra muy ligada a la noción del retorno a los orígenes, a una situación primordial, tal como ocurre con la isla de *La caída del águila*, tal espacio geográfico no solo tiene como fin la construcción de una base estratégica, sino el retorno al origen, para erigir una nueva nación.

Hay otros puntos de encuentro entre la Atlántida y la Isla del Coco. Por un lado, se desconoce la ubicación geográfica de la Atlántida (*Platón, Critias, pje. 113 c*) y, no en vano, se ha convertido en uno de

32 Platón, *Critias*, 285.

33 Gilbert Durand, *Estructuras antropológicas del imaginario* (México: Fondo de Cultura Económica, 2004).

los más grandes misterios. De la misma manera, la isla del Coco se describe como misteriosa, digna de ser explorada, pues se la califica de «agreste», «impenetrable» y «salvaje» (3). De esta manera, ambas islas se destacan por el desconocimiento que gira en torno a ellas.

Otro punto de encuentro son las descripciones de la arquitectura palaciega, pues Platón menciona la existencia de incontables palacios y describe la ciudad como un lugar de avanzada (Platón, *Critias*, 1992, pje 116 d-e); Gagini ofrece descripciones que podrían ser figuraciones de los antiguos palacios atlánticos, por ejemplo, cuando se menciona que «Roberto guio a sus invitados a una especie de gruta, amueblada con lujo oriental y alumbrada por fanales de luz incandescente» (83). Asimismo, cuando Roberto Mora menciona:

¡La comida!—ordenó lacónicamente el ingeniero. Los sirvientes colocaron en el centro de la habitación una mesa que, en menos de un minuto, arreglaron suntuosamente. Fanny se creía transportada a uno de los lujosos hoteles de Nueva York. Gran cantidad de ostras y todos los mariscos de que abunda la isla, manjares preparados con arte exquisito, vinos de las mejores cepas; nada faltaba en el regio banquete (83).

La suntuosidad con que se describe el banquete y los lujos que disfrutaban en esa isla solo es comparable con la de los palacios y templos griegos. La isla no solo es una Atlántida vista como espacio utópico, sino que lo es en cuanto desarrollo, lujo y ostentación, es decir, el alcance de la plenitud humana a partir del buen vivir de todos los seres que lo habitan, hecho que queda patente en el brindis que propone Roberto en dicho banquete, en que menciona «—Propongo un brindis por la futura libertad y fraternidad de todos los pueblos—» (83). La utopía humanista es clara: la isla es un centro a partir del cual se buscará el bienestar de la población costarricense (centroamericana) y la emancipación del dominio imperialista, tal como afirma cuando Roberto Mora «contemplaba en su imaginación a las naciones unidas, no por la presión de la fuerza sino por los lazos del amor» (180).

Otro punto de encuentro en el mito platónico y la isla descrita por Gagini es el uso de elementos verosímiles que la ubicarían como una posibilidad real, como un proyecto realizable. Por ejemplo, Gagini ubica su utopía en una isla conocida, presenta un proyecto nacionalista y liberador, contra una nación (Estados Unidos) y alía a Costa Rica con japoneses, que, como es sabido, a finales del siglo XIX no mantenían buenas relaciones diplomáticas con los EE. UU. Platón se vale de elementos reales para dotar de verosimilitud su invención, por ejemplo, algunas características contextuales y culturales y algunas guerras en las que se vieron envueltos contra los atenienses (Platón, *Critias*, pje. 118c-119b).

La Atlántida era descrita como una isla en la que se desarrolla una sociedad avanzada, lo mismo es posible notar cuando en *La caída del águila* se describe la base que se erige en la isla y la alta tecnología con que gozan:

Dos líneas paralelas de rieles, relucientes como hilos de plata, se dilataban en una extensión de más de un kilómetro y se perdían en el recodo formado por una colina (68).

Colocamos en la costa occidental nuestro aparato inalámbrico (71).

—Esa hierba— explicó el joven rubio, señalando a la que se extendía a un lado de la línea férreas artificial y tan perfectamente imitada que sólo las vacas son capaces de distinguirla de la natural. Está entramada en una red metálica que recubre la línea al oprimir un botón eléctrico. Cerca de las cuevas que habitamos hay otro tronco de cemento idéntico al que tiene Jiso para hacer desaparecer nuestras instalaciones en cualquier momento (73).

Estos submarinos navegan más de doscientos kilómetros por hora y pueden dar la vuelta al mundo sin necesidad de arribar a ningún puerto para proveerse de víveres o de combustible (78).

Son varias las ocasiones en que las descripciones de la isla apuntan a una serie de avances tecnológicos que la igualarían en fuerza con la nación opresora y a partir de los cuales montará contra en función de alcanzar los ideales de libertad, fraternidad e igualdad.

Finalmente, es apreciable el parecido que existe entre ambas islas, pues las dos son descritas como vergeles utópicos, que proporcionan todo lo necesario para vivir bien. Platón (*Critias*, pjs 117 a 118 c) señala que la Atlántida es comparable con un paraíso natural, cuya tierra no solo le proporciona a sus habitantes todo lo que necesitan para comer, sino las condiciones óptimas en cuando a vivienda y protección; en *La caída del águila*, ninguna vida es más placentera que la que se vive ahí:

...ninguna vida podría ser más agradable que la de esta isla, en donde además de absoluta libertad gozamos de todas las comodidades deseables. Tenemos habitaciones casi lujosas, víveres en abundancia, nuestros pescadores nos traen diariamente ostras y gran variedad de pescados, nuestra vacada nos suministra leche, quesos y mantequilla, y la huerta toda clase de verduras y delicadas frutas. Distraemos nuestros ratos de ocio con la lectura de obras de una selecta biblioteca o tañendo instrumentos de música. que nos proporcionan deliciosas veladas. (79-80)

Conclusiones

La tradición clásica establece relaciones entre textos antiguos y modernos sin que sea necesaria la mención de elementos directos; es decir, sin que se acuda al paradigma positivista de texto clásico «A» en texto moderno «B». De ahí que sea posible relacionar la forma en la que Carlos Gagini desarrolla su espacio utópico en la isla del Coco, con la manera en que la Atlántida es descrita por Platón en los diálogos *Timeo* y *Critias*. Se debe tener en cuenta que el autor moderno puede emplear la tradición clásica en un texto, aunque no sea consciente del uso de pasajes míticos, o bien, de la incorporación de elementos

clásicos (personajes, metáforas, ideas, nociones sobre diversos temas, posiciones filosóficas, entre otros) tomadas de textos clásicos (griegos o latinos), pues las estructuras míticas de su pensamiento hacen que, de forma inconsciente, las incorpore en la trama de la nueva producción

La Atlántida platónica comprende como modelo narrativo para la conformación de un ideal que serviría para mostrar cómo debería ser organizada una ciudad para su correcto funcionamiento y en la que sus habitantes puedan llegar a ser plenamente felices. El espacio utópico, tanto en el mito de la Atlántida como en la construcción de la base de los *Caballeros de la Libertad*, en la isla del Coco, está conformado en función de quienes habitan el lugar, de manera que la utopía, en ambos casos, se comprende como un proyecto comunal, en procura de la plenitud en todos los ámbitos de la vida.

El espacio geográfico, la organización social, la tecnificación del territorio, lo ignoto e inaccesible de este, son puntos de encuentro entre la descripción de la Atlántida y la isla del Coco. Sin duda, Gagini se vale de recurrir al modelo de espacio utópico de Platón en *Timeo* y *Critias*, para edificar ficcionalmente una isla en la que los ideales de paz, libertad, fraternidad y progreso confluyeran y, a partir de la que se eliminasen eliminar a las fuerzas del imperialismo, en favor de la unificación centroamericana.

Erotismo indio en «Las mareas vuelven de noche», de Yolanda Oreamuno¹

(Indo-Eroticism in “Las mareas vuelven de noche,” by Yolanda Oreamuno)

*Ariadne Camacho Arias*²

Instituto Tecnológico de Costa Rica, Costa Rica

*Sigrid Solano Moraga*³

Universidad Nacional, Costa Rica

RESUMEN

Este estudio se refiere al tema del erotismo oriental (el de India), en «Las mareas vuelven de noche», de la escritora costarricense Yolanda Oreamuno. El cuento relata el encuentro entre una mujer oriental y un hombre occidental, que trata la experiencia de erotismo ligado al contexto indio. Se analiza la fusión entre los amantes en un solo ser que intenta la trascendencia; en el relato, el erotismo está constituido por escenarios palpables a través de los sentidos que refuerzan el carácter espiritual, etéreo y divinizado de la unión amorosa.

ABSTRACT

This study explores Oriental eroticism in “Las mareas vuelven de noche,” by the Costa Rican author Yolanda Oreamuno. This short story narrates an encounter between an oriental woman and an occidental man, addressing the experience of eroticism in India. The text proposes the union of the

1 Recibido: 27 de marzo de 2018; aceptado: 17 de setiembre de 2018.

2 Escuela de Ciencias del Lenguaje. Correo electrónico: arcamacho@itcr.ac.cr

3 Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje. Correo electrónico: sigrid.solano.moraga@una.ac.cr

lovers as transcendental act. In the narration, eroticism is viewed in different scenes drawn by the senses strengthening the spiritual, divine-like and ethereal atmosphere of coming together in love.

Palabras clave: literatura costarricense, narrativa costarricense, erotismo oriental

Keywords: Costa Rican literature, Costa Rican narrative, oriental eroticism

*Ella lo abraza con pasión violenta,
sus miembros temblorosos erizados.
Levanta la cara, ansiosa de besos,
y bebe el néctar de sus labios.
Y dice ¡no! y ¡no! todo el tiempo,
por modestia.
Y de su virtud nada queda.
Realiza plenamente el rito del amor;
aunque las palabras no concuerdan.*

AMARU

La convulsa historia de India no está exenta de contrastes que llaman la atención de quienes intentan conocer su cultura desde particulares perspectivas. Como toda civilización, al construir su presente, ha atravesado invasiones y conflictos con pueblos, cuyo contacto enriqueció el dinámico legado del que goza dicho país desde sus inicios hasta la actualidad.

Aunque del encuentro entre pueblos no siempre se obtiene un resultado beneficioso, pues la divergencia entre intereses y modos de vida es conflictiva, en el caso de India, el «roce» produjo una efervescencia cultural poliforma entre la que se destaca su literatura y filosofía, tal como sucedió bajo el dominio de los Satavahana (entre el 230 a.C. y el 200 d. C.). En este devenir, su creación literaria está mediatizada por la religiosidad, el simbolismo, las referencias a la génesis, la fantasía y la imaginación, la didáctica, los mitos y la espiritualidad, y esta vinculada con la sexualidad y el erotismo, como

particularidad intrínsecamente divina. Para Chen-Apuy, «no hay una verdadera división entre lo profano y lo religioso en la India»⁴.

En «Las mareas vuelven de noche», ello se configura desde el exotismo de un espacio oriental, que genera extrañeza en el protagonista. Las caracterizaciones de los personajes y espacios se asocian con una cultura india, motivo por el que en el texto la construcción de lo oriental indio se da a partir de ojos extranjeros, máxime considerando que el término *hinduismo* es de origen extranjero, aplicado sobre todo por occidentales a la religión mayoritaria en la India, además de que «el empleo de una designación extranjera deriva del hecho de que en el sur de Asia no existe una palabra indígena correspondiente»⁵.

Al igual que la acepción de hinduismo es construida desde afuera, el extranjero, protagonista del relato, hace un esfuerzo por comprender al otro, al personaje femenino, el cual se torna dificultoso; no obstante, a pesar de tal incompreensión, producto de su visión occidental, se origina una relación erótica necesaria de explicar.

En el caso de India, la presencia del erotismo se rastrea en múltiples manifestaciones artísticas, visibles en sus templos (como en los de Khayurajon o en el templo budista de Mahabodi), aspecto que confirma la trascendencia de la sexualidad en lo cotidiano de India. Respecto del vínculo entre trascendentalidad con lo cotidiano, ligado al erotismo, Chen-Apuy afirma que «debemos recordar que lo sexual ha jugado su papel en el simbolismo religioso indio. La representación de los *mithunas* en posiciones amorosas no sorprende a los hindúes, como tampoco el *lingam* o símbolo fálico, venerado en los templos de Siva»⁶.

Conviene indagar qué vínculo se traza entre la sexualidad y el erotismo dentro de la filosofía india, cuya respuesta puede encontrarse en la producción literaria dentro del hinduismo, las escrituras védicas:

4 Hilda Chen-Apuy, «Simbolismo y estética en el arte indio», *Revista de la Universidad de México* (1966) 4.

5 Cybelle Shattuck, *Hinduismo* (Madrid: Ediciones Akal, 1999) 14.

6 Chen-Apuy, 8.

los *Vedas*, escritos en lengua sánscrita que datan del año 2500 a.C., comprenden una serie de libros acerca del conocimiento material (mundano), religioso (ritualista) y espiritual; de dicha colección, y en lo que concierne al presente estudio, se considera el *Átharva-veda*, que incluye poemas dedicados al amor, como es el caso de *Liana*, cimentado en la idea de la fusión de dos seres que logran unirse para alcanzar lo sagrado:

Como la liana se adhiere al árbol
 abrazada de punta a punta,
 así abrázame,
 ¡Sé mi amante
 y no te separes de mí!
 Como el águila
 para elevarse
 golpea el suelo con sus alas,
 así golpeo tu alma:
 ¡Sé mi amante
 y no te separes de mí!
 Como el sol
 en un día rodea tierra y cielo,
 así rodeo tu alma:
 ¡Sé mi amante
 y no te separes de mí!⁷

De igual forma, se recalca la obra de poetas como Kalidasa⁸ y Bhartrhari para quienes, tal como lo propone el hinduismo, el encuentro

7 José María Martínez, *El mundo de la antigüedad* (México: Consejo Nacional de Fomento Educativo, 1976) 190.

8 Acerca del erotismo en Kalidasa, léase el poema «Rithusamharam», del que se extrae la siguiente estrofa:

To relieve their lovers of heat,
 women make them lie
 on their girdled, round hips covered with silken robes, or
 on their sandal anointed breasts
 heavy with ornaments.
 They seek help from fragrant flowers

entre hombre y mujer constituye «un equilibrio delicado entre el carbón y el diamante, entre lo supremo y lo percedero, entre lo material y lo espiritual del hombre»⁹; es decir, se trata de una fusión que trasciende la carnalidad y que, por tanto, aspira a una unión divina, al punto de que el encuentro debe generar un estado terrorífico tal como cuando se revela el misterio cósmico: de modo contrario, no se trataría de un rito, sino de «un acto profano»¹⁰.

Esa construcción del encuentro entre amantes está en el pensamiento hinduista, que privilegia el intercambio sexual más allá de la lujuria y la carnalidad, por perseguir una práctica mística en la que la fusión de dos seres alcance matices divinos. La idea de la sexualidad como acto sagrado se remonta a la unión del principio femenino y el masculino, mujer y hombre, la veneración al yoni y la linga, todo lo cual representa un símbolo de dualidad que remite al misterio de la creación; también se replica en el tantrismo en las figuras de Shakti, diosa, y Shiva, dios: *ella* encarna lo nuevo, la transformación espiritual, la destrucción del ego, es la creadora de la naturaleza y la naturaleza misma, lo dinámico e inmanente de la totalidad¹¹, mientras que *él* es la percepción y la conciencia, lo estático y trascendente. Lo anterior significa que ambas polaridades no se excluyen entre sí, sino que una justifica la presencia de la otra y viceversa.

Ambos amantes son la conjunción inseparable, lo eminente, la infinidad cósmica: cuando ambos se desposan, surge la energía y la conciencia imperturbable, «son dos funciones inseparables de la misma realidad única: los poderes representados en ellos están dentro de cada ser humano y es allí, en rigor, donde ocurre la unión»¹², lo cual se explica según referentes mitológicos indios: «La mujer

set in coiffures after a bath,
to intoxicate and delight their lovers.

9 Federico Ortiz, *Amor y desamor* (México: Editorial México, 2007) sp.

10 Mircea Eliade, *Erotismo místico en la India* (Barcelona: Kairós, 2002)13.

11 Elsa Cross, «El erotismo y lo sagrado en Octavio Paz: ensayos en homenaje a Octavio Paz», *Festines y ayunos. Ensayos en homenaje a Octavio Paz (1914-2014)*, Xicoténcatl Martínez Ruiz y Daffny Rosado Moreno, eds. (México: Instituto Politécnico Nacional, 2014) 18.

12 Cross, 19.

participa de la naturaleza Radha y el hombre de la de Krishna. Por ello, “la verdad respecto” a los amores de Krishna y Radha no puede conocerse más que en el propio cuerpo, y este conocimiento a favor de la «corporeidad» tiene una validez metafísica actual»¹³.

De la anterior descripción se extrae una diferencia entre un erotismo oriental, centrado en la vivencia plena del acto sexual, como forma de aspirar a lo divino, metáfora en la que se conjugan lo místico y lo erótico sin generar conflicto, y uno occidental, entregado a la carnalidad, al disfrute individual y a la búsqueda del placer, aunque ello no significa que las prácticas orientales no hayan logrado permear las occidentales.

En el caso del erotismo oriental, se entiende como un encuentro que trasciende lo sensual (entendido como goce sexual-genital), debido a que se trata de un constructo más amplio que incluye entender al otro, compenetrarse con él y alcanzar un nivel de unión en el que se experimenta sensaciones trascendentes o el «kundalini»¹⁴. Toda una suma de etapas lleva a la unión sexual, la cual «se transforma en un ritual mediante el que la pareja humana se convierte en divina. El pranayama y el dharana no constituyen más que los medios por los que, durante el maithuna, se logra la «inmovilidad» y la supresión del pensamiento, la «suprema felicidad»¹⁵. Para alcanzar tal estado, es necesaria la voluntad de los participantes en el acto amoroso con el objetivo de «fusionarse» y ser un uno divino en un ambiente cargado de sensaciones percibidas mediante los sentidos, una síntesis entre espíritu y materia que permite al humano alcanzar su más pleno potencial en espíritu y materia¹⁶. Es un acto integrado a la cultura y en un sistema de pensamiento específico, circunscrito a un lugar de origen, lo cual se asemeja a lo expuesto por Bataille, para quien

13 Eliade (2002), 18.

14 Eliade (2002), 15.

15 Eliade (2002), 14.

16 Cross, 18.

El erotismo de los cuerpos tiene de todas maneras algo pesado, algo siniestro. Preserva la discontinuidad individual, y siempre actúa en el sentido de un egoísmo cínico. El erotismo de los corazones es más libre. Si bien se distancia aparentemente de la materialidad del erotismo de los cuerpos, procede de él por el hecho de que a menudo es sólo uno de sus aspectos, estabilizado por la afección recíproca de los amantes. Puede estar enteramente desprendido de esa afección, pero entonces se trata de excepciones como las que tiene en reserva la gran diversidad de los seres humanos. Lo básico es que la pasión de los amantes prolonga, en el dominio de la simpatía moral, la fusión mutua de los cuerpos¹⁷.

En «Las mareas vuelven de noche» la exposición del erotismo se descubre por medio de imágenes sinestésicas; la atracción por el otro, la sensualidad, se exploran por medio de las sensaciones o percepciones subjetivas, en las que «el erotismo direcciona el sentido estético de las sensaciones. Está íntimamente unido al placer y requiere de la seducción y del misterio... El erotismo es la vitalidad, es la liberación de libido. La integración a la totalidad, el descubrimiento de la belleza, la armonía, el equilibrio y la pasión de la entrega»¹⁸.

Lo sensorial se convierte en punto de partida de lo erótico; los olores, las miradas, el tacto y la voz son parte de la seducción entre ambos personajes; son factores que se proyectan hacia el encuentro sexual, implícito en el cuento (dadas las elipsis narrativas). Aparecen imágenes asociadas a la atracción mutua entre los protagonistas que sirven para establecer un ambiente que hechiza y atrapa: «Tiene para hablar una voz sin modulaciones, pesada, ritual: una voz de canto una voz entrañable, sensorial».¹⁹

A esas percepciones eróticas que generan la atracción y la sensualidad, se debe agregar la ambientación, ligada también a los

17 George Bataille, *El erotismo* (Barcelona: Tusquets, 2007) 14.

18 Hierro, citado por Ercilia Argüelles, *Apuntes para un análisis del erotismo en Regla de Ocha* (Fuenteventura: Cabildo Insular de Fuenteventura, 1998) 387.

19 Yolanda Oreamuno, *Relatos escogidos*, Alfonso Chase, ed. (San José: Editorial Costa Rica, 1995) 51; en adelante los números de páginas se indican entre paréntesis en el texto.

sentidos, puesto que la mayoría de las escenas no carecen de descripciones en las que se entremezclan «olores densos que penetran en la nariz sin ser llamados: de la tierra cercana, pero invisible, un perfume de sándalo; de la cubierta húmeda y crujiente, un olor de cuero; los cables aroman a brea, las pisadas a silencio, las palabras a gritos, las mujeres a sal, los hombres a raíz» (49).

La construcción del escenario en el que se desenvuelven los personajes se dibuja a partir de elementos que remiten a diferentes significados: la tierra se asocia con un espacio sagrado para la creación y la regeneración con el otro, un lecho amoroso en el que hombre y mujer se fusionan, gracias a su fuerza mágica y femenina²⁰.

Pasemos al significado de la sal y del sándalo. En cuanto a la sal, en diversas civilizaciones reviste un carácter sagrado, debido a su poder para purificar, liberar el alma y conducir al espíritu por el camino correcto, a lo que se agrega que, en India, era considerada un potente afrodisíaco, prohibido a matrimonios jóvenes, ascetas y a los brahmanes; además, servía como protección. En cuanto al sándalo, aparte de que en India es un árbol sagrado de aroma mágico, dulce y exótico²¹, se subraya su efecto afrodisíaco y calmante para alcanzar la armonía espiritual. Todos los componentes mencionados son importantes no solo en cuanto a que contribuyen a dibujar el escenario previo al encuentro entre la enigmática mujer y el occidental, sino porque brindan detalles acerca del origen de la oriental de la que, al igual que el hombre, poco se dice en el relato; por tanto, se constituyen en «pistas» para entenderla.

Al igual que las descripciones sensoriales, las características físicas sirven para formar el ritual de seducción a partir del misterio que provoca lo extraño, lo otro (ella es oriental y él, occidental). En la mujer, el color de la piel, el cabello negro, sus rasgos faciales (ojos negros, barbilla, nariz fina) o su gestualidad, seducen al varón quien, ante tal atracción irracional, se siente hechizado, y aunque por momentos

20 Mircea Eliade, *Tratado de la historia de las religiones* (Madrid: Ediciones Cristiandad, 1974) 18.

21 Eliade (1974), 22.

se entera de ese embrujo, poco puede hacer para evitarlo: «Estoy bajo el embrujo de ese canto» (51). En el caso del varón, también atrae a la oriental, porque sus atributos corresponden al objeto del deseo buscado por ella desde el momento en que su madre murió, «Manda la madre... que yo esté cubierta por un hombre blanco...» (53), sin obviar que este hombre porta las características del padre de la mujer, quien era un hombre de occidente. La unión de oriental y occidental y la diferencia entre ambos es el motor que intensifica la atracción y que se relaciona con la idea de alcanzar lo perfecto mediante la unión de opuestos y el equilibrio que se obtiene, pensamiento que concuerda con las doctrinas del sistema Tandra, el cual indica que «el Macho y la Hembra son manifestaciones polares —y aparentes— de un solo ser primigenio. La Hembra es la “energía” del Macho y el verdadero entendimiento es el que nos revela que el amor y el erotismo son fusión, vuelta al origen, ruptura de los velos aparentes para alcanzar la verdad primera»²².

La diferencia se manifiesta en todo el relato; sin embargo, no representa un obstáculo para el encuentro entre los personajes, cuyos mundos son dispares e incomprensibles, particularidad notable incluso en el lenguaje. Hemos señalado que el varón caía en una especie de «embujo» cuando la mujer se dirigía a él, puesto que, para el occidental, esa forma de comunicarse es extraña, enigmática: «¿No podrás hablar sin metáforas? ¿No podrías decir una cosa inteligible para mi criterio occidental? Al cabo tu padre lo era y tú sabes cómo hablamos nosotros» (55). No obstante, esa incomprensión no dificulta el ensamble entre hombre y mujer, aun cuando ella podría adaptarse a las exigencias del hombre (en cuanto a lenguaje). A partir del lenguaje podríamos entender las diferencias oriental / occidental que, de acuerdo con el erotismo indio, el personaje masculino es un neófito, un iniciado que apenas está adquiriendo el conocimiento para trascender junto a la mujer, a lo que se suma que «en muchas ocasiones el lenguaje tosco

22 Ramón Xirau, *Entre la poesía y el conocimiento. Antología de ensayos críticos* (México: Fondo de Cultura Económica, 2013) sp.

y brutal se utiliza como trampa por los no iniciados»²³, quien encarna la *prakriti*, la naturaleza misma, por tanto, no es de extrañarse que genere igual o mayor extrañeza que el asombro insondable que esta esconde, a lo que se suma un lenguaje oscuro e incomprensible que la mujer utiliza como parte de su ritual erótico.

Continuando con la presencia de lo erótico, hay que referirse al ritual en el que la mujer sugiere al hombre lo que sería su primer encuentro sexual, una invitación al goce, revestida de carácter divino, con el fin de que ambos personajes se conviertan en uno. En este ritual, establecen ciertos tropos ligados al simbolismo de la fertilidad y que son mencionados dentro de la diégesis, por ejemplo, la lluvia, la humedad y la luna. En el caso de la luna, el astro funciona como una marca del momento en el que el personaje femenino debe de unirse con el hombre: «Manda la madre que al alzar en dos lunas su sandalia, yo esté cubierta por el hombre blanco, igual a mi padre...» (53), a lo que se agrega que la luna, de acuerdo con su caracterización mítica, establece el momento propicio para la compenetración de la pareja, debido a que

conciene a la divinidad de la mujer y a la potencia fecundante de la vida encarnada en las divinidades de la fecundidad, fundidas en el culto de la gran madre. Esta corriente perdurable y universal se prolonga a través del simbolismo astrológico, que asocia al astro de las noches de impregnación de la influencia maternal sobre el individuo en cuanto a madre, alimento, madre-calor, madre-caricia, madre universo afectivo²⁴.

En el relato, la madre-luna muere; es decir, acaba su ciclo y con su ausencia el chacal desaparecerá, de modo que la oriental acudirá al hombre para consumir el acto sexual que la liberará de la maldición que carga desde su nacimiento. Ella indica que el chacal solo podrá morderla una vez «el año que comenzará después de dos lunas, y

23 Eliade (2002), 15

24 Jean Chevalier, *Diccionario de simbolos* (Barcelona: Editorial Herder, 1986) 821.

pasado ese año el que comenzará en catorce lunas» (53). De la lectura, se colige que la luna cumple el papel de madre, debido a que el ritual que la mujer debe cumplir está regido por la misma madre: «Ya comienza a levantar mi madre su vuelo. Mi chacal va a morder, y eso antes de la segunda luna» (55).

Propiamente en el hinduismo, la luna «es el término de la vía de los ancestros, los cuales no están liberados de la condición individual pero producen la renovación cíclica»²⁵, condición que, además de afirmar el papel de la luna como el origen del personaje femenino, constata el carácter cíclico y repetitivo que vive la mujer en el ritual de unión con el hombre (su madre se une previamente con un hombre blanco). Debido a esta repetición, que es acto mítico y sagrado, se obtiene la anhelada regeneración divina:

el tiempo sagrado, es decir, un tiempo esencialmente distinto de la duración profana que le precede. Puede designar también el tiempo mítico, recobrado unas veces por un ritual y realizado otras por la repetición pura y simple de una acción que tiene un arquetipo mítico. Por último, puede designar también los ritmos cósmicos (por ejemplo, las hierofanías lunares) en tanto en cuanto estos ritmos son considerados como revelaciones —entiéndase manifestaciones, acciones— de una sacralidad fundamental subyacente al cosmos²⁶.

El texto liga a sus personajes con lo sagrado; la mujer establece una relación directa con la divinidad, razón por la que en ocasiones es incomprensible para el hombre; además, una seducción se percibe como un embrujo del que es difícil escapar. Agregado a esto, esta relación divinidad y humanidad tiene su explicación, en el aprendizaje ascético del iniciado, frente a la mujer conocedora del ritual trascendental en el que está inmerso: «El neófito debe dominar perfectamente los sentidos, y con este propósito debe aproximarse por etapas a la mujer devota y transformarla, mediante una dramaturgia iconográfica interiorizada,

25 Chevalier, 822.

26 Eliade (1974), 182.

en diosa»²⁷. Como todo ritual, este encuentro y el acercamiento a lo trascendental consta de etapas. El personaje masculino, a partir de su focalización occidental huye antes de integrarse, a pesar de las instrucciones de la mujer de permanecer junto a ella.

La huida del hombre está marcada por las mareas, que alcanzan protagonismo en el relato: en ese momento han subido y acompañan sentimientos de extravío y desasosiego. El mar parece adquirir vivacidad e, incluso, se animaliza («muerde»), y se convierte en una criatura temible («La marea ha llegado a su máximo, las olas se muerden y muerden el malecón») (64) justo cuando él decide romper con el destino que le impuso la mujer. Entre otras relaciones, se hace hincapié en que las mareas altas, conocidas como pleamar, están dominadas por el movimiento lunar, un elemento más que presente en la historia y que es definitorio en lo que respecta al sino de la oriental:

la causa de las mareas es la atracción gravitatoria ejercida por la luna y el sol, la situación relativa de estos dos astros con respecto a la tierra en un momento dado hará que sus respectivas atracciones se sumen, dando lugar a mareas más pronunciadas de lo habitual... No es de extrañar, por tanto, que la altura máxima que alcanzará el agua (pleamar) un determinado día esté de alguna manera relacionada con la fase en la que se encuentre la luna²⁸.

Conforme a la analogía madre-luna, el hombre experimenta la cercanía de la madre por medio de un hecho insólito, en el que se entremezcla la catalepsia: el occidental, tendido en la cama de un barato hotel, siente que su mano, poseída por una fuerza desconocida, cobra vida y desea asfixiarlo. Ese gesto ambiguo de asesinato, convertido en una caricia de absolución de huida, recuerda al hombre la inminente presencia de la mujer oriental a quien no olvida, a pesar de sus

27 Eliade (2002), 17.

28 Juan Carlos Ortiz, *Introducción a la oceanografía física* (Barranquilla: Editorial Universidad del Norte, 2015) 113.

esfuerzos, debido a la impresión que le causó desde un principio el aroma de su piel, la forma de sus ojos y su atrapador cabello negro.

Tal escena, aparte de reforzar la idea del inexorable destino, sellado por una mujer maldita que embruja con sus encantos, muestra el carácter ambivalente de las diosas indias, quienes «reúnen tanto atributos de dulzura como atributos terroríficos, además de que son a la vez divinidades de la fecundidad y de la destrucción, del nacimiento y de la muerte (y con frecuencia también diosas de la guerra)»²⁹. Después del acto, la mano que aniquila y conforta vuelve a su estado normal, el tiempo sagrado acaba, el hechizo parece romperse; mientras el hombre recobra una aparente calma, queda a la espera de un nuevo encuentro con la extraña mujer del conjuro, con aquella con quien se fusionó para burlar al chacal y salvar a la dama, cuyo eco, a pesar de su lejanía, ha dejado el recuerdo de lo inesperado que repele y atrae a la vez:

Y entonces siento que con piel transparente, de color de oliva, con piel que huele a violetas y sabe a miel, mis dedos me acarician la boca recorriendo su contorno, deteniéndose dulcemente en las comisuras, pasando como una brisa buena, sobre su superficie. El gesto es dulce, entrañable, profundo. Luego mientras mis ojos lloran y los músculos todos se relajan, su mano baja hasta el sitio de costumbre, se tiende inofensiva, y desde el barco que ya no parpadea a lo lejos me llegan estas palabras: «Yo seré la mano de mi señor, el látigo con que azota, el gesto con que acaricia, el viento que se lo lleva, la voz con que me despide» (26).

29 Eliade (1974), 205.

Del acontecimiento teatral al papel: *Rabinal Achí*¹

(From the Theatrical Event to Paper:
Rabinal Achí)

*Carlos Paniagua*²

Universidad Nacional, Costa Rica

RESUMEN

Este artículo analiza las implicaciones culturales de la fijación, la traducción y la recuperación textual de *Rabinal Achí*, mediante géneros, instrumentos y principios de filiación europea. Se estudian los distintos momentos históricos de este proceso cultural y sus actores. A partir del examen del discurso teatral, se plantean algunas consideraciones acerca de la relación entre cultura hegemónica y cultura subalterna.

ABSTRACT

This article analyzes the cultural implications of the placement, translation and textual recovery of *Rabinal Achí*, with European-oriented genres, instruments and principles. The different historical periods of this cultural process are studied along with their actors. Based on theater discourse, certain reflections are presented concerning the relation between hegemonic culture and subaltern culture.

Palabras clave: cultura maya prehispánica, teatro maya, literatura guatemalteca

Keywords: Pre-hispanic Mayan culture, Mayan theater, Guatemalan literature

1 Recibido: 11 de setiembre de 2017; aceptado: 17 de setiembre de 2018.

2 Maestría en Estudios de Cultura Centroamericana. Correo electrónico: cpaniagua_dir@hotmail.com

Introducción

Rabinal Achí es un espectáculo de la cultura maya, que los estudiosos han datado del siglo XIII; esto es, en el periodo posclásico maya que comprende entre 900 y 1524. Es una representación que incluye danza, música con instrumentos autóctonos, diálogos, vestuarios coloridos y máscaras. Se mantiene viva hasta hoy, gracias a una larga tradición oral.

El argumento representa el enfrentamiento de dos pueblos quiché: Rabinal y Cunén. En la representación se narra cómo Rabinal Achí captura a Quiché Achí por intentar apropiarse de sus tierras, haber capturado a su padre y rey de los rabinales Jobtoj y obligarles a pagar tributo. Quiché Achí, tras haber recibido el ofrecimiento del Rey de los rabinales de ser su vasallo, se niega, por lo que Jobtoj lo condena a muerte.

«A finales del año 2005, el *Rabinal Achí* fue declarada por la UNESCO una de las 43 nuevas Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad»³. *Rabinal Achí* se presentó ininterrumpidamente desde su creación hasta 1625, cuando la Colonia, a través de Juan Maldonado de Paz, Juez oficial de la Casa de Contratación de las Indias, denunció el espectáculo por idólatra y se alejaba del dogma católico, con lo que prohibió su representación. A pesar de la prohibición, los indígenas asumieron una postura de resistencia en la que clandestinamente seguían reproduciendo su propia cultura.

Las tradiciones orales resultaban mucho más fáciles de conservar, puesto que el aprendizaje y la recitación de los cantos o los discursos no dejaban rastros comprometedores, a menos que espías al servicio de los religiosos fueran a denunciarles aquellas prácticas. [...] Por la misma época, algunos cantos, que conmemoraban la pasada

3 Patricia Henríquez Puentes, «Teatro maya: *Rabinal Achí* o *Danza del tun*», *Revista Chilena de Literatura* 70 (2007): 79-108 (79). DOI: <https://doi.org/10.4067/s0718-22952007000100004>.

grandeza de los príncipes, acompañaban las danzas públicas en las que participaba la nobleza indígena⁴.

En 1855 el abate Brasseur Bourbourg transcribió al quiché y tradujo al francés los diálogos que contienen el espectáculo del *Rabinal Achí*. Estos le fueron dictados por Bartolo Ziz, depositario y encargado de preservar la representación. El proceso heteroclito de transvasamiento⁵ es el que se analiza en este ensayo: sacar a luz el contexto y la concepción de subalternidad que enmarca dicho proceso. Se dejará por fuera la representación cultural del pueblo de Rabinal en el texto, pues aportes como el de Patricia Henríquez se han ocupado de ese asunto. Ella tiene como tema recurrente el Rabinal Achí, por lo que en uno de sus estudios: «Teatro maya: *Rabinal Achí* o *Danza del tun*»⁶, propone un análisis de la cosmovisión de este pueblo maya, y aborda el ritual de sacrificio, la relación entre la vida y la muerte, la concepción de la guerra, los aspectos jurisdiccionales, políticos y algunos otros detalles de la escenificación. Sobre esto, preparó otro estudio: «Ritos de paso para la puesta en escena del *Rabinal Achí* o *Danza del tun*»⁷. Es recomendable consultar ambos estudios para comprender la cultura de este pueblo quiché, desde su cosmovisión y cómo esta afecta la escenificación.

4 Serge Gruzinski, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVII* (México: Fondo de Cultura Económica, 1995) 26.

5 Según León-Portilla, «en muchos lugares del mundo, aunque en diferentes tiempos y de modos distintos, se desarrolló un proceso cultural muy complejo, pero de enorme trascendencia: el paso o transvase de la palabra a alguna forma de escritura» (9). Miguel León-Portilla, *El destino de la palabra: de la oralidad y los códices mesoamericanos a la escritura alfabética* (México: Fondo de Cultura Económica, 1996).

6 Henríquez Puentes (2007): 79-108.

7 Patricia Henríquez, «Ritos de paso para la puesta en escena del *Rabinal Achí* o *Danza del tun*», *Revista Chilena de Literatura* 70 (2010): 223-235. DOI: <https://doi.org/10.4067/s0718-22952010000100011>.

Del acontecimiento teatral al texto dramático: un proceso heteróclito

El espectáculo del *Rabinal Achí* pasó un periodo, desde 1625 hasta 1856, en el que se representaba de manera clandestina por considerarse obra que promovía la idolatría y el paganismo. Este acto de resistencia de los integrantes del pueblo de Rabinal hizo posible conservar los signos gestuales, la plástica escénica⁸ y las partituras de movimientos⁹ que conformaban el texto espectacular¹⁰, cuya tradición lleva varios siglos y manifiesta los saberes indígenas sobre la ritualidad y la escenificación que dan cuerpo al acontecimiento teatral.

Luis de Tavira, citado por Jorge Dubatti en *Introducción a los estudios teatrales*, define el teatro como acontecimiento: «El teatro es complejo internamente, porque el acontecimiento teatral se constituye de tres subacontecimientos (por género próximo y diferenciado de otros acontecimientos): el convivio, la *poiesis*, la expectación»¹¹. El *convivio* se refiere a la presencia de ejecutantes, técnicos y espectadores en un espacio y tiempo determinados, en los que no media la tecnología, es decir, no hay intermediación. Esto conlleva una comunión mediante la acción que se lleva a cabo, pues sucede integrando a todas las personas que habitan ese espacio. El convivio es la «manifestación ancestral de la cultura viviente, diferencia al teatro del cine, la televisión, la

8 Juan Ruesga Navarro, escenógrafo y arquitecto español, define el concepto de plástica escénica como «[...] el conjunto de elementos espaciales, plásticos y visuales que están presentes en el espectáculo teatral: la escenografía, la iluminación, imágenes y proyecciones, el vestuario, el maquillaje y hasta el diseño gráfico» en «Metodología de la Plástica Escénica: La producción artística», *Anagnórisis* 4 (2011) 88-109 (88).

9 La partitura de movimiento es una secuencia de movimiento que se fija de manera repetitiva; ver: Eugenio Barba, *El arte secreto del actor: Diccionario de Antropología Teatral* (México: Escenología, 1990).

10 Según Marco De Marinis, son textos espectaculares las «unidades de manifestación teatral que son los espectáculos, tomados en sus aspectos de “procesos” significantes complejos, a la vez verbales y no verbales»; ver Fernando De Toro, *Semiótica del teatro: Del texto a la puesta en escena* (Buenos Aires: Galerna, 2008) 96.

11 Jorge Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales* (México: Libros de Godot, 2011) 33.

radio, el Skype y el chateo, porque el teatro exige la presencia viva, real, de cuerpo presente»¹².

Rabinal Achí, en tanto acontecimiento de convivio, está sujeto a las normas de su cultura; por tanto, es efímero y no se conserva. A pesar de ser una representación ancestral, es irreplicable en tanto comprendamos que los integrantes del acontecimiento (actores y espectadores) cambian, el espacio en el que se representa sufre modificaciones con los años y el tiempo siempre es distinto.

El acontecimiento teatral propicia la convivencia entre actores-intérpretes y espectadores; todos cumplen una función en el hecho escénico. Los primeros son los encargados de la generación de una *poiésis*; los segundos generan el proceso de expectación. Los actores-intérpretes tienen la función de producir *poiésis* (acción de crear y poner un objeto a existir) con sus acciones físicas y físico-verbales en relación con los instrumentos musicales, los vestuarios, las máscaras, la utilería, entre otros; es decir, son los productores del acontecimiento *poiético*.

Los espectadores se encargan del acontecimiento de expectación pues «implica consciencia, al menos relativa o intuitiva, de la naturaleza otra del ente poético»¹³. Existe consciencia ontológica de un hecho escénico paralelo al mundo cotidiano. Este acontecimiento, solo posible por decisión del espectador, permite el acceso a un tiempo mítico/místico que detiene el tiempo real para realizar una conexión con lo absoluto, el teatro como *hierofonía* o manifestación de lo sagrado, o en el caso del *Rabinal Achí*, con una historia ancestral:

El Rabinal Achí o Danza del Tun es una obra fundacional del teatro latinoamericano, en tanto actualiza ese momento en la historia del arte escénico de nuestro continente en el que confluían en un mismo tiempo

12 Jorge Dubatti, «Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo», *Dramateatro Revista Digital* (2014).

13 Dubatti (2011) 39; disponible en: <http://www.dramateatro.com/index.php?option=com_content&view=article&id=38:jorgedubatti-1&catid=13&Itemid=579&lang=es>.

y espacio, ritual y teatro, y en el que la puesta en escena se constituía en un acto colectivo de celebración y religación con la divinidad¹⁴.

Tomando en consideración los factores que integran el acontecimiento teatral y lo señalado por Henríquez, es importante esclarecer algunos fundamentos, sobre la especificidad de la representación del texto espectacular para mostrar todo lo que abarca el espectáculo.

El acontecimiento *poiético* del espectáculo es complejo, pues incorpora la imaginación de una idea, la generación material de los objetos que permitirán una mayor accesibilidad al espectador a la idea imaginada o mundo poético, y la ejecución por medio de técnicas expresivas que construyan los signos gestuales, musicales y verbales del mundo ficcional. Está compuesto por un texto espectacular, surtido por una serie de elementos que no pueden ser reproducidos mediante la escritura, pueden ser nombrados o explicados, pero nunca manifestarse como tal mediante el texto dramático. Tales elementos son: espacio, tiempo, ritmo escénico, tono, ideologización, proxémica, kinésica, desplazamiento, música, plástica escénica y acciones.

El espacio es determinante en la ejecución: delimita el desplazamiento, el tamaño, soporte y forma de la plástica escénica y las condiciones de enunciación sonora. El tiempo, en el caso del espectáculo de *Rabinal Achí*, a pesar de ponerse en escena en la misma fecha cada año, no es posible repetirlo por la progresión que tiene. El ritmo escénico está sujeto a variables actanciales, energéticas y psicológicas, que se modifican cada función, pues los actores-intérpretes son personas que poseen una historia de vida y esta determina de una forma u otra la ejecución escénica. El tono de la obra podrá tener una constante más o menos similar entre una representación y otra, ya que existe un depositario que se encarga de re-producir la obra como le fue enseñada; sin embargo, esta puede verse modificada con el paso de los años por ser un producto transcultural:

14 Henríquez Puentes (2007) 105.

Los trajes que se utilizan actualmente han provocado polémicas entre algunos folkloristas ya que son de terciopelo, de géneros de colores y llevan flecos dorados en las orillas a la usanza de otras danzas cuyos trajes son confeccionados en morerías y reflejan las modas españolas de los siglos coloniales¹⁵

La ideologización está relacionada con el depositario del espectáculo, que si bien pretende mantener la memoria de sus ancestros, al igual que con los trajes, el asunto ideológico puede modificarse según las necesidades del director de la puesta en escena.

La proxémica y la kinésica son factores muy cambiantes; están condicionados por el trabajo actoral. Aunque se haga una descripción detallada de la relación de un personaje con los otros y de cada actitud del personaje, el intérprete crea su propia forma de actuar desde su percepción del mundo e ideología. Los desplazamientos, como componentes del texto espectacular, pueden ser descritos por sistemas de notación coreográficos específicos, como el de Rudolf Laban¹⁶. Sin embargo, los sistemas no ponen de manifiesto la música ni el tempo de esta, por lo que el sistema es impreciso y se vuelve extremadamente complejo traducir el movimiento al alfabeto.

Quizás la música sea la que puede ser trasvasada de una manera más fiel, mediante la escritura en pentagrama, pero esto no quiere decir que posea el mismo valor, puesto que los instrumentos que musicalizan al *Rabinal Achí* son autóctonos y para la correcta transcripción, es necesario conocerlos. La plástica escénica ha ido modificándose con los años y aunque se hagan dibujos de los vestuarios, existe un grado de invención y creación por parte del depositario y su equipo, que hace que el espectáculo esté en constante evolución.

Las acciones son uno de los eslabones del texto espectacular más complejos, puesto que se les tiende a reducir al acto de habla y

15 Carlos García, *Atlas danzario de Guatemala* (Guatemala: Litografías Modernas, 1996) 152.

16 Rudolf Laban fue un coreógrafo húngaro que desarrolló un sistema notacional de escritura de la danza, que mediante un cifrado ubica la textura del movimiento, la dirección, la parte del cuerpo y la trayectoria. Ver Rudolf Laban, *Danza educativa moderna* (Barcelona: Paidós, 1975).

por ende, a la palabra. La acción tiene la posibilidad de ser verbal y no verbal, está en directa relación con la kinésis y la proxémica (paralenguaje). El transvasamiento de la acción al texto implica una reducción, y aunque se utilice de manera minuciosa, las didascalias, lo que se escriba es solo la percepción del sujeto que observa y no la acción como tal.

Y en cuanto al texto espectacular, no se produce como un gesto caprichoso; representa el contexto cultural en el cual se desarrolla, pues utiliza los referentes teatrales que conoce y los extrateatrales que lo articulan.

Ya hemos argumentado sobre los diferentes componentes que conforman el acontecimiento teatral con el fin de poner en evidencia la magnitud de elementos que se dejan de lado al realizar la traducción, reducción o heteróclisis del espectáculo del *Rabinal Achí* al texto dramático. En los siguientes párrafos intentaremos argumentar el proceso al cual fue sometido el espectáculo en cuestión. El traslado de la oralidad indígena al texto escrito manifiesta, según Merleau-Ponty¹⁷, un proceso de reconocimiento, reinterpretación y reconstrucción, es decir, el objeto inicial no es igual al objeto final, pues posee un filtro social, cultural y epistémico, que atraviesa al *transvasador* que convierte a A en B. Este proceso genera un producto heterogéneo, pues posee relación con el objeto inicial que representa a un contexto indígena (CI) pero también representa al contexto cultural del sujeto transvasador (CST), por lo que B contiene elementos de CI y de CST, pero no es fiel a ninguno de los dos, por lo que B es un objeto heterogéneo y representa un mestizaje cultural que no posee un porcentaje igual del primero ni del segundo, sino que se debe entender como heterogéneo.

A tal proceso denominamos *heteróclito*, pues se refiere a un objeto heterogéneo, compuesto de partes muy distintas entre sí, que generan un objeto irregular. Es la característica fundamental de los diferentes textos dramáticos que se han abstraído del espectáculo de *Rabinal*

17 Maurice Merleau-Ponty, Maurice, *A estrutura do comportamento*. Trad. Márcia Valéria Martínez de Aguiar (Sao Paulo: Martins Fontes, 2006).

Achí. El primero en generarlo fue el abate Brasseur Bourbourg, quien realizó una traducción al francés de un texto en quiché¹⁸, publicado en París en 1862. Georges Raynaud desarrolló otra traducción al francés desde el quiché en 1928. Luis Cardoza y Aragón efectuó a partir del texto de Raynaud una traducción al español en 1930.

¿Cuáles son esos componentes que hacen heteróclito el proceso de transvasamiento? El transvase de la tradición oral a la escritura articula subalternidad, diglosia y reducción. Estos tres fundamentos sesgan la riqueza del acontecimiento teatral para someterlo a un simple texto escrito, cuya función recae en preservar los enunciados verbales que se dicen en el texto espectacular por medio del alfabeto. Nos encargaremos de abordar la diglosia y reducción como metodologías para el transvase, y más adelante, analizaremos la subalternidad como ideología que sustenta este proceso.

La *diglosia*¹⁹ se entiende en su sentido amplio, no circunscrito a la lingüística. Es la convivencia de dos tradiciones teatrales en una misma población, donde A tendrá más prestigio que B, porque A pertenece a una élite, y B relegado a costumbres inferiores, a la oralidad y al folklore. Sobre el concepto de *reducción*, es disminuir la importancia de un objeto hasta simplificarlo. Ambos conceptos se abordarán como binomio dentro del proceso heteróclito.

Brasseur Bourbourg, a pesar de haber visto la representación del espectáculo de *Rabinal Achí* en 1855, no incorporó didascalias en el texto dramático, omitiendo la relación que tienen el movimiento, la música y la plástica escénica con los diálogos. Esto acentúa el contexto cultural europeo desde el cual el abate produjo su traducción, ya que en el siglo XIX existía, en los movimientos teatrales de

18 Para Ruud van Akkeren en «El baile-drama Rab'inal Achí: sus custodios y linajes de poder», Brasseur Bourbourg pudo haber tomado un texto escrito de Bartolo Ziz en lengua quiché del argumento del Rabinal Achí para realizar su traducción al francés.

19 Charles Ferguson acuñó el término en 1959: «La diglosia es una situación social en la que una comunidad de habla utiliza dos variedades de una lengua (diglosia en sentido estricto) o dos lenguas distintas (diglosia en sentido amplio) en ámbitos y para funciones sociales diferentes»; ver Paul Garvin y Yolanda Lastra, *Antología de estudios etnolingüísticos y sociolingüísticos* (México: UNAM, 1974) 247.

Europa, un *textocentrismo* que es herencia de los siglos anteriores desde Aristóteles; por lo que es evidente el escaso valor que le dio el abate a los elementos espectaculares de *Rabinal Achí*; reduce el texto espectacular a un texto dramático.

El transvase de Bourbourg es producto de su visión europea, en la que cabe incorporar los estudios de Charles Ferguson, quien este propone nueve aspectos en los que se mueve el proceso de diglosia, y que para efectos de este escrito, se tomarán únicamente seis, que atañen directamente al proceso de transvase que realizó el abate: (1) función, (2) prestigio, (3) herencia literaria, (4) adquisición, (5) estandarización y (6) gramática.

Función

Se refiere a la función especializada en la que se inscribe una forma teatral; es decir, las situaciones en las cuales tiene más valor un tipo de expresión teatral que otro. Las representaciones de tradición oral solo caben dentro del pueblo de Rabinal, pues forman parte de su cultura; en el momento en el que Brasseur decide hacer una traducción al francés necesita trasladarla a un formato especializado que sea *entendible* dentro de la cultura francesa y que quepa dentro de los parámetros académicos europeos.

Prestigio

Había dos maneras como se manifestó el teatro en Guatemala en el siglo XIX: las *pastorelas*, género dramático traído por la Colonia, similar en cuanto a forma y contenido a los autos sacramentales, cuya estructura proviene del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, de Lope de Vega. Data de principios del siglo XVII y tenía el propósito de evangelizar. Por otro lado, existía la *danza-drama indígena*, que desde su concepción incorporaban la música, la narración, el movimiento y la plástica. La traducción de Bourbourg debía inscribirse dentro del formato con más prestigio; por ello, adoptó las *pastorelas*, que consideraba superiores a las expresiones teatrales indígenas, como modelo.

Herencia literaria

La herencia literaria es uno de los aspectos más complejos desde los cuales se trata el proceso de transvase, al menos, por tres aspectos: (i) se niega el conocimiento indígena como parte de una tradición oral milenaria; (ii) se omite el aniquilamiento de las bibliotecas mayas y los códices²⁰; y (iii) se concibe como herencia literaria solo lo producido en Europa. A partir de estos preceptos se reduce el *Rabinal Achí* a un texto dramático en el que se omiten los indicios escénicos del texto espectacular por mantenerse fiel a la palabra, que supuestamente, da soporte al argumento.

Adquisición

Se ha mencionado la presunta inferioridad que, desde la perspectiva europea, tenía la forma de hacer teatro del pueblo de Rabinal. Según Ferguson, para que exista una buena adquisición del lenguaje superior A, el B debe adoptar las características del primero y dejar de lado las formas supuestamente inferiores para que adquieran un mejor estatus. Esto es comprender que, desde la forma de hacer teatro europeo, se deba concebir la danza-drama indígena, violentando como tal a la cultura maya.

Estandarización

El aspecto homogeneizador es una de las constantes en el pensamiento europeo, durante la Colonia. Se entiende la estandarización como la conversión de lo otro a lo europeo para que se alcance una normalidad. En consecuencia, el transvase de la tradición oral a la escrita incorpora el conocimiento indígena dentro de los cánones europeos, es decir, en el formato de escritura de los textos dramáticos.

20 «La conquista española y lo que a ella siguió, alteró profundamente la cultura indígena y trastocó de modo particular sus formas de saber tradicional y los medios de preservación de sus conocimientos religiosos, históricos y de otras índoles. Sin exageración puede afirmarse que acarrió la fractura y a la postre la muerte de un sistema de preservación de conocimientos con raíces milenarias» (León-Portilla, 1996: 13).

El hecho de generar la traducción posibilita que el *Rabinal Achí* forme parte del legado teatral «universal».

Gramática

El aspecto gramatical es de los más claros en el proceso heteróclito, pues se manifiesta al leer el texto en quiché, francés, español o inglés. Uno de los aportes de Taube²¹ sobre el *Rabinal Achí*, tiene que ver con la afirmación de que la traducción de Brasseur está sesgada por una visión del teatro europeo, y que omite la sintaxis y los recursos estilísticos que se hacen presentes en el texto:

In his 1862 publication, Brasseur presented the Rabinal Achi as prose, sectioned European-style into distinct paragraphs. However, with his recording of the performances and interviews with Jose Leon Coloch, Tedlock realized that the Rabinal Achi is in poetic verse, with extensive use of couplets and triads (Taube, 2007: 432)²².

El trasvasamiento del espectáculo al texto no solo resta valor al espectáculo al reducirse a un texto dramático; también el texto pierde la riqueza de la sintaxis quiché. Ahora bien, conviene tener en mente el papel que desempeñó Bartolo Ziz en el proceso, pues efectuó la transcripción de lo oral a lo escrito en lengua quiché. Las razones no las podemos obtener de primera mano, pero algunos datos ayudan a dilucidarlas:

Rabinal Achí fue puesto en escritura alfabética, durante el siglo XIX, por una figura colonial europea, vinculada a la institución iglesia católica, específicamente por el cura párroco del pueblo de San Pablo de Rabinal, Brasseur de Bourbourg (Henríquez, Teatro maya 80, esc. 78). Éste, apoyado por Bartolo Zis, actor, director y dueño de la obra

21 Karl Taube, arqueólogo, etno-historiador y epigrafista estadounidense.

22 «En su publicación de 1862, Brasseur presentó el *Rabinal Achí* como prosa, seccionando al estilo europeo en párrafos distintos. Sin embargo, con su grabación de las actuaciones y entrevistas con José León Coloch, Tedlock se dio cuenta de que el *Rabinal Achí* está en verso poético, con el uso extensivo de coplas y triadas» (traducción propia).

hasta 1825, y por Vicente Tecú, ayudante de capilla (Sacor 13), lo transcribió al quiche y luego al francés, desencadenando con esto un proceso de construcción de sentido que fijó en escritura aquello que había sido conservado por tradición oral, es decir, trasladó un texto desde una de sus actualizaciones efímeras a “una versión definitiva”, concepto ajeno a las culturas orales (Lienhard 10) y por sobre todo, a la naturaleza del arte teatral²³.

Por ser indígena Bartolo Ziz, depositario del *Rabinal Achí* y descendiente directo de los jefes de los rabinales²⁴, encuentra en el transvase una forma de resguardar la memoria del pueblo de Rabinal, y exponer hasta adónde fueran posibles los acontecimientos de sus ancestros, y al mismo tiempo, de mostrar que existe un conocimiento indígena no europeo con una tradición milenaria que fue saqueada por la colonia. Mientras que Brasseur Bourborg, abate europeo, consciente de la importancia del *Rabinal Achí* para el pueblo de San Pablo de Baja Verapaz, lo reduce a un texto dramático. Se inscribe dentro del legado europeo para darle validez; con esto lo exotiza ante la élite académica europea. El proceso es complejo, por lo que en el siguiente apartado vamos a analizarlo desde la perspectiva descolonial, con el fin de poner en contexto la relación de subalternidad que engloba y caracteriza la heteroclasia.

***Rabinal Achí*: subalternidad, transculturación y heterogeneidad**

Partamos de explicitar los postulados con los que se analiza el proceso de escritura, a partir de las nociones de *subalternidad*, *transculturación* y *heterogeneidad*. Se hace una separación terminológica con fines expositivos, pero su interrelación permite transitar de una a otra por tratarse de un proceso cultural. Los resultados que puede arrojar este análisis son extensos, por lo que nos centraremos en algunas

23 Henríquez (2010) 226.

24 Raud Akkeren, «El baile-drama Rab'inal Achí: sus custodios y linajes de poder» *Mesoamérica* 40 (2000): 1-39.

ideas principales, y que a nuestro juicio, hacen un somero recuento de las implicaciones de estos conceptos en el proceso escritural.

Brasseur Bourbourg traduce al francés los diálogos dictados (o escritos) por Bartolo Ziz en 1856, para su publicación en 1862. Esto permite interpretarlos desde varias perspectivas: la primera, entender que existe un acto de «buena fe» por parte del abate Bourbourg, el cual pretende, a partir de su traducción, perpetuar el legado cultural del pueblo de Rabinal; la segunda radica en plantear que Bourbourg consideró que la única forma de darle validez al espectáculo consistía en envasarlo dentro de una forma de producción literaria, específicamente, la teatral europea; la tercera, exponer dentro de la estructura literaria europea un legado exótico, en el que ofrece un panorama general del espectáculo a partir de los textos de los personajes, generando así un proceso inverso al de la producción dramática, es decir, no se escribe para que luego se represente lo que se ha escrito, más bien se escribe lo representado violentando la esencia misma del espectáculo.

Desde una perspectiva heterogénea, cabe señalar la actitud de Bartolo Ziz, y preguntarnos sobre los casos que condujeron a transvasar el espectáculo a un texto dramático. Tales casos podrían sintetizarse en la necesidad de resistencia del pueblo quiché por negarse a una pérdida de la memoria de su cultura como ocurrió siglos antes con los códices, o porque existe una colonización del pensamiento en el que se considera que el texto escrito tiene mayor validez.

Son cinco posibles casos admisibles, pues responden a un contexto social, político, económico y cultural que brinda la plataforma ideal para que este proceso heteróclito se lleve a cabo. Vale la pena detenernos en aspectos sobre el contexto del siglo XIX en Guatemala, pues estos datos permitirán visualizar algunas necesidades ideológicas y políticas que brindaron el terreno perfecto para que Bourbourg generara la traducción al francés.

En los primeros decenios del siglo XIX cobró su independencia la Capitanía General de Guatemala de la Corona Española. A partir de esta separación, surgen movimientos liberales y unionistas en las

diferentes provincias de Centroamérica, que provocan conflictos sociales para determinar lo que cada grupo consideraba mejor, así se mantuvo hasta la conformación de los estados y a su vez, del proyecto político que determinaría la identidad de la nación.

Edelberto Torres²⁵ ofrece un buen panorama sobre la idea de nación y sus problemas teóricos e históricos, en el cual señala que han existido varias nociones de lo nacional, primero como algo natural y correspondiente a una etnia, y luego como un proyecto ideológico en el que se busca homogenizar a una población que está ubicada en determinado territorio. La idea de nación está sustentada en prácticas económicas, políticas, sociales y culturales que brindan una determinada nacionalidad, que para entrar en ella se debe adoptar todos esos rasgos como elementos identitarios.

El constructo *nación* es establecido por una élite política y económica que se hace valer de las estructuras de enseñanza, adoc-trinamiento y de las esferas sociales para delimitar las funciones de cada individuo dentro del Estado. Además, debe seguir y defender las ideologías hegemónicas para que sea considerado parte de la sociedad. ¿Pero qué pasa con los pueblos que no entran dentro de los estándares homogéneos de la sociedad dictada por la nación? Es acá donde ocurre una diglosia social, pues para ser considerado parte de lo nacional debe adaptarse a los modelos establecidos por las clases dominantes. Este mismo proceso sucede con las diferentes culturas que se manifiestan en un determinado territorio, a pesar de convivir en un mismo espacio geográfico, no todas tienen la misma validez desde la óptica hegemónica.

Rabinal Achí no se sustrae de esta concepción ideológica. La relación entre lo indígena y lo criollo presupone un sistema de sub-alternidad en el que lo primero está en una posición de desventaja o inferioridad respecto de lo segundo, encargado de establecer los parámetros de lo que es cultura, por tener una posición superior o de

25 Ver Julián González, «Los valores culturales americanos en el *Rabinal Achí*», *Repertorio Americano* 2 (enero-marzo, 1982): 14-18.

privilegio. Desde esta perspectiva, volvemos a traer el tema de que el Rabinal Achí, como acontecimiento teatral que forma parte de una tradición oral ancestral, y en consecuencia, se encuentra en una posición inferior respecto a las formas de los productos culturales de las clases dominantes; ya que estas poseen un sesgo europeo y colonizador.

Al considerar la propuesta de Lienhard²⁶ sobre las literaturas alternativas, *Rabinal Achí* forma parte de este grupo, pues se encuentra al margen de las escrituras occidentales por ser la comunicación oral, que predomina sobre la escritura textual. Estas literaturas alternativas, desde la perspectiva de la subalternidad, llegan a ser válidas si se inscriben dentro de las estructuras de la literatura occidental. Pero esto no es garantía, pues a pesar de incorporar la tradición oral al género escrito, no se alcanza una relación de igualdad respecto a los otros productos literarios que fueron concebidos dentro del género escrito, ya que poseen una conciencia y voz indígena subyacentes.

El fenómeno que propone Lienhard demuestra la contraposición de dos culturas, de dos pueblos distintos: el europeo y el indígena. El europeo se relaciona con el centro y el indígena con la periferia. El centro determina los «procesos adecuados», que generalmente obligan a las periferias a renunciar a su visión de mundo, sus tradiciones y costumbres para que se acerquen al centro. Un ejemplo de ellos fue la colonización y evangelización.

Pero este criterio no es tan llano, el encuentro cultural no sucede en una única dirección. A partir de esta percepción, vale traer la definición de transculturación de Malinowski:

Transculturación es un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente. Para describir tal proceso, el vocablo de raíces latinas transculturación proporciona un término que no contiene la implicación de una cierta cultura hacia la cual tiene que

26 Norbert Lechner (comp.), *Estado y política en América Latina* (México: Siglo Veintiuno, 1981) 87-132.

tender la otra, sino una transición entre dos culturas, ambas activas, ambas contribuyentes con sendos aportes, y ambas cooperantes al advenimiento de una nueva realidad de civilización²⁷.

La transculturación no es homogénea; por el contrario, es heterogénea en cuanto reconoce que la suma de dos culturas no es igual a una tercera, pues la cultura no se descompone y se une con otra para obtener homogéneamente a la tercera, existe la posibilidad de que parte de la primera cultura pueda mantenerse intacta, o asumir algunos repertorios de la segunda, o en que haya un entretejido más diverso en el que se unan aspectos de una con los de la otra; pero incluso en estos, la zona geográfica, el lenguaje y la alimentación serán factores que harán heterogénea una nueva cultura.

Esta definición es clave para entender la relación que existe entre Bartolo Ziz y Basseur Bourbourg. Ambas posiciones culturales poseen son codependientes. Para explicarlo mejor, se tomará de referencia el sujeto enunciator, el discurso y la representación como producto final:

Sujeto enunciator

En este proceso de transculturación hay dos sujetos culturales que generan enunciados. El primero es Bartolo Ziz, que tal y como lo hemos mencionado anteriormente, sabía escribir y era el depositario del Rabinal Achí. Por lo que el acto de brindar por escrito o mediante un dictado los textos que se dicen en el espectáculo encierra una acción de *facilitar* el conocimiento, de *poner en evidencia* una memoria ancestral. Por otro lado, se encuentra Bourbourg, un sacerdote católico de origen francés que escribe un texto dramático con el contenido facilitado por Ziz y que lo traduce e inscribe según su conocimiento, dentro los parámetros del ámbito académico.

27 Bronislaw Malinowski, *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar* (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983) XIII.

Discurso

En el caso de Bartolo Ziz, a partir de la facilitación del contenido que le da al abate Bourbourg, queda manifiesta su perspectiva de preservar en la memoria indígena y europea las tradiciones del pueblo quiché. En sus actos aflora un acto de resistencia para que su pueblo no sea olvidado, incluso es parte de una denuncia pasiva de aquel aniquilamiento del pueblo maya y sus conocimientos en la primera etapa de la conquista española. Para el clérigo, además de mostrar un producto indígena, se pueden abstraer algunos rasgos de exotización de lo indígena. Esto se demuestra al tener en cuenta el lugar de la publicación y el idioma al que se traduce, pues no se dirige al pueblo guatemalteco sino a la élite académica francesa.

Representación

En el caso de Bartolo Ziz, la transcripción del texto no fue el condensador del acontecimiento teatral, solo fue un soporte *memorizador*; *Rabinal Achí*, como fenómeno cultural, siguió funcionando como un baile-drama con todas las implicaciones del texto espectacular. En el caso Brasseur, existe una reducción del producto cultural original en un texto dramático que sirve para exponer el poco alcance que tiene un texto dramático respecto a la tradición oral. La estructura occidental es muy cerrada para la magnitud que representa un acontecimiento teatral. Pero este resultado no se desacredita, pues en términos de transculturación es un producto heterogéneo en el que no es fiel a una cultura ni a la otra, simplemente es un producto heteróclito.

Cabe relacionar la institución que representa Bourbourg con el Estado, pues la Iglesia forma parte importante del aparataje que ayudará a identificar al ciudadano en el concepto de nación, pues deberá ser católico y seguir los lineamientos sociales y políticos de la cúpula. Tras la independencia en 1821, es significativo buscar rasgos autóctonos que identifiquen a las provincias, de ahí se dirige la mirada hacia lo indígena como un ente que podría, desde cierta óptica, funcionar para tales fines. A partir de este proyecto, *Rabinal*

Achí es un factor útil, porque tiene un recorrido histórico ancestral y precolombino que podría emplearse como estandarte de identidad, pero esta identidad es exótica y de accesorio, pues solo funciona como un símbolo para distinguirse y no como un proyecto de construir una nación en conjunto entre los indígenas y la élite política.

Consideraciones finales

Durante el siglo XIX predominó una tendencia en Latinoamérica a incorporar toda la producción literaria prehispánica o colonial a los estándares europeos. Esta circunstancia arroja una luz desde la cual se percibe la traducción del *Rabinal Achí* por parte de Brousseau Bourbourg, pues esta surge de un ejercicio por dar validez al texto espectacular, y reducirlo a un formato de características europeas, que no tiene relación con el referente original. En el siglo XX, en varias latitudes del continente americano, surgió una serie de movimientos políticos que procuraban despertar de nuevo la conciencia nacional y volver la mirada al indio y su lugar en la sociedad:

En general los contextos políticos en América Latina favorecieron distintos modos de opresión, marginación y exclusión hacia los pueblos indígenas que permitieron la apropiación de sus tierras ancestrales, la extracción de sus recursos naturales y la degradación del medio ambiente. La implementación de políticas inadecuadas para las sociedades nativas comporta un intenso proceso de empobrecimiento de las mismas que torna indispensable y urgente revertir esta situación²⁸.

A principios del siglo XX, este movimiento se hace presente en la literatura regional, en la que se desarrolla una producción con temas indígenas, que algunos estudiosos denominan *indigenista*, mientras que otros, *indianista*. La división será determinada por el sujeto enunciador y el discurso de la ficción; tanto el indianismo

28 Javier Rodríguez, «Los movimientos indígenas en América Latina. Resistencias y alteridades en un mundo globalizado», *Gazeta de antropología* 24 (2008).

como el indigenismo son producidos por sujetos ajenos a la población indígena; la diferencia consiste en que el indianismo aborda temas supuestamente indígenas pero que no tienen relación alguna con la cultura representada, pues solamente son ficción y una idealización. Por otro lado, el indigenismo también genera una ficción, pero se preocupa por hacer una crítica sobre los problemas sociales, políticos y económicos que experimentan los indígenas.

¿Qué relación hay entre estos movimientos y el *Rabinal Achí*? Aunque se producen medio siglo después de la traducción que hace Brasseur Bourbourg, expone una problemática indígena, el olvido de una cultura. El acto de resistencia de Bartolo Ziz al facilitar el conocimiento del producto cultural del pueblo de Rabinal forma parte de un movimiento indigenista. Al considerar al sujeto enunciador, este es indígena, Bartolo Ziz, ya que Brasseur Bourbourg solo es el depositario para ejecutar la traducción. Es mejor situar el transvase en una literatura indígena producida por indígenas, para indígenas y culturas no indígenas. El acto de resistencia de Bartolo Ziz es un gesto vital, pues utilizó las intenciones de una élite para preservar un legado cultural. Asimismo, empleó sus propia voz para enunciar un legado y evidenciar un olvido. El producto final es heteróclito, pero transculturalmente valioso pues genera una memoria que espera ser sostenida y proyectada por varios siglos.

Conclusiones

El proceso heteróclito de *Rabinal Achí* es resultado de una diglosia, en la que el espectáculo no se dimensiona cabalmente, aunque genera un nuevo producto heterogéneo que responde a un proceso transcultural. La institución representada por el abate es parte de los procedimientos colonizadores de pensamiento, pues negó la institucionalidad indígena y provocó una relación de subalternidad. La traducción de Bourbourg responde a un contexto que buscaba establecer

elementos identificadores de la nación a partir de la exotización de la cultura autóctona.

Rabinal Achí constituye un punto de referencia para comprender la literatura indígena, antes del movimiento indianista o indigenista, pues algunos estudiosos lo pasan por alto y establecen el período indigenista a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, dado que en realidad el proceso por establecer una voz indígena se establece medio siglo antes, en el momento en que Bartolo Ziz, como parte de un acto de resistencia, facilitó su conocimiento para mostrar que su cultura había sido olvidada y suplantada.

The American Past and Present: A New Historicist Approach to *The Adventures of Tom Sawyer*¹

(El pasado y presente estadounidenses.
Análisis neo-historicista de
Las aventuras de Tom Sawyer)

*Joe Montenegro Bonilla*²

Universidad Nacional, Costa Rica

ABSTRACT

To clarify the relationship between a literary work and its socio-historical context, this article explores Mark Twain's *The Adventures of Tom Sawyer*, from a New Historicist perspective. The voices perceived throughout the text (those of the author, the characters, the reader, and the historical and social settings) combine to discuss the reality of American culture in the 19th century and in the present. Thus, this study provides the necessary space to put New Historicism into practice, seeking a more comprehensive approach to the interpretive possibilities of Twain's work.

RESUMEN

Para esclarecer la relación entre la obra literaria y su contexto sociohistórico, se explora *Las aventuras de Tom Sawyer*, de Mark Twain, según los principios del neohistoricismo. Las voces que se perciben en el texto (del autor, de los personajes, del lector, de los contextos histórico y social) se combinan para discutir la realidad de la cultura estadounidense del siglo

1 Recibido: 2 de mayo de 2018; aceptado: 17 de setiembre de 2018. An earlier version of this article was presented at the III Congreso Internacional de Lingüística Aplicada, Universidad Nacional, Sede Regional Brunca, Costa Rica, October 25, 26 and 27, 2017, with the title "Speaking American: A New Historicist Approach to *The Adventures of Tom Sawyer*."

2 Sede Regional Brunca. Correo electrónico: jmontenegro@una.cr

xix y del presente. Así, el estudio proporciona un espacio para el empleo del Neo-historicismo al ofrecer una visión más integral de las posibilidades interpretativas de la obra de Twain.

Keywords: American literature, Mark Twain, New Historicism

Palabras clave: literatura estadounidense, Mark Twain, neohistoricismo

It is not worthwhile to try to keep history from repeating itself, for man's character will always make the preventing of the repetitions impossible.

MARK TWAIN

Introduction

Following the tradition of Post-structuralism, which perceives the text as an intricate web of discourses, New Historicism considers the dynamic role of cultural and historical voices in the interpretation of literature.³ Under the light of this critical approach, this article approaches Mark Twain's novel *The Adventures of Tom Sawyer*, in an attempt to disclose at least some of what can be learned from it about the culture of the United States, both in its past and in the present. Tom's very particular attitudes towards himself and his surroundings suggest a great number of possibilities for the understanding of American life. His pride, his aspirations, his innocence, his fears, and his pseudo-Romantic view of the world, among other traits, will serve as stepping stones for the exploration of American identity as it was imagined by Samuel L. Clemens (Mark Twain), and as it is constructed in the 21st century. This article, therefore, offers some interpretive proposals for those interested in observing American culture through the windows of literature.

3 New Historicism was first developed theoretically and methodologically by Stephen Greenblatt in the 1980s. For a more precise understanding of its epistemological foundation and how it relates to postmodernism, see Jürgen Pieters, "New Historicism: Postmodern Historiography between Narrativism and Heterology," *History and Theory* 39, 1 (2000): 21-38. DOI: <https://doi.org/10.1111/0018-2656.00111>.

The Adventures of Tom Sawyer, like any other literary text, combines the voices of characters, narrator, author, and reader to offer a diversity of meanings. From a New Historicist point of view, this is fertile soil for analysis and negotiation, especially as we try to embrace the original context of the novel and the present-day social forces that influence our reading. “As Dixon Wecter and others have shown us,” says Seeley,⁴ “*Tom Sawyer* is rich in autobiographical details...”; and such information is an invaluable resource for the analysis of Twain’s novel since the author’s life and his personal experiences are seen in the lives of the characters and the situations that they face. Likewise, whatever knowledge that may be acquired about the historical and cultural reality in which the novel was produced will also serve to organize criticism. For instance, *The Adventures of Tom Sawyer* was published in 1876, soon after the American Civil War, but the events that it portrays correspond to a time before the war. This knowledge is key to understanding the various messages of the novel and its particular depictions of Romantic ideals, materialism, religion, and American values. McQuade et al. offer a useful summary of the historical context of the Twain’s work:

From the 1860s onward Darwinism and its permutations affected the way Americans came to view their economic system (competitiveness versus regulation in the marketplace), their religious beliefs (God versus chance as the master of the universe), their bodies (theirs to direct versus control by inherited “tendencies”), and their physical surroundings (a thing of spirit versus a conglomeration of geologic earth-masses).⁵

This and other such conceptual and philosophical transformations that came about in the late 1800s contributed to the rise of a new type

4 John Seeley, “What’s in a Name: Sounding the Depths of *Tom Sawyer*,” *The Sewanee Review*, 90, 3 (1982): 143.

5 Donald McQuade, Robert Atwan, and others, eds., *The Harper Single Volume American Literature* (London: Pearson, 1998) 1167.

of literature in the United States, and *The Adventures of Tom Sawyer* is just one example of the plentiful sense of actuality with which American realism permeated the mentalities of the time.

In the twentieth-first century, however, the discussions about Twain's work seem to have deviated both from simplifying genre classifications and from the race-centered critiques popular in the nineteenthies and nineties. A continuous interest in Samuel Clemens' life and its intersections with his work has recently been made evident by authors like Neil Schmitz⁶ and Joseph Church⁷; yet a more integrating and encompassing vision of novels like *The Adventures of Tom Sawyer* is still sought. In William Blaker's review of the 2007 edition of *A Companion to Mark Twain*, he quotes Alan Gribben's conclusion about the state of Mark Twain Studies as follows: "Already-well-tilled terrain now calls for scholars of comprehension, courage, and ingenuity who should, above all, relish rather than begrudge this author's supremely comic vision."⁸ It is time, it seems, to regard the work of Mark Twain with the same open and broad attitude with which he looked at his own world, so that a greater understanding of the past may lead to a more courageous, more daring approach to the present. *The Adventures of Tom Sawyer* renders very precise views of the United States in the 19th century. Nevertheless, this article aims to bring the text closer not only to the society that produced it, but also to that which receives it today, for which purpose a postmodern take on New Historicism is essential.

6 Neil Schmitz, "Mark Twain in the Twenty-First Century," *American Literary History* 16, 1 (2004): 117-126. DOI: <https://doi.org/10.1093/ALH/AJH007>.

7 Joseph Church, "The Slave Glascock's Ben in Mark Twain," *American Literary Realism* 41, 1 (2012): 78-83. DOI: 10.5406/amerliteread.45.1.0078.

8 William Blaker, "Review of *A Companion to Mark Twain*, edited by Peter Messent and Louis J. Budd," *Reference Reviews* 21, 1 (2007): 29-30.

A Little about New Historicism

As part of a larger current of thought within the field of literary criticism known as *Cultural Studies*, New Historicism—or Cultural Poetics, as it is also identified—intends to bridge the gap between traditional perceptions of history and the role of the literary text, its author, and its readers within their cultural and historical contexts. New Historicism, as envisioned by Stephen Greenblatt, Louis Montrose, Stephen Orgel, and Robert Weimann in its origins, rejects the idea of history as a fixed, inflexible discourse that determines the truth of human experience and of literary creation. Instead, history is viewed as subjective and as mediated by the actors that perform in it and the voices that narrate it.

Regarding literature in particular, New Historicists believe that what differentiates it from history is not much: “In literature can be found history and in history, much literature.”⁹ As a result, they affirm, “Literature... should be read in relation to culture, history, society, and other factors that help determine a text’s meaning.”¹⁰ Furthermore, New Historicism tries to focus on specific literary events as demonstrations and reactions to history. In other words, a literary text is considered valuable not as an absolute explication of history and society but inasmuch as it is one of many manifestations of a cultural reality. David Richter refers to New Historicism as being “about whatever is happening at the moment, rather than about a body of texts created in the past...”¹¹ Under this light, a literary text is approached following a methodology most accurately described as a reading practice, as an exercise on interpretation. Bressler lists a number of questions that may guide such practice:

9 Charles E. Bressler, *Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice* (London: Pearson, 2011) 184.

10 Bressler, 184-185.

11 Wilfred L. Guerin, Earle Labor, and others, *A Handbook of Critical Approaches to Literature* (Oxford: Oxford University Press, 2011) 343.

- What kinds of behavior or models of practice does this work reinforce?
- Why might readers at a particular time and place find this work compelling?
- Are there differences between your values and the values implicit in the work you are reading?
- On what social understanding does the work depend?
- Whose freedom of thought or movement might be constrained implicitly or explicitly by this work?
- What are the social structures with which these particular acts of praise or blame might be connected?
- What authorial biographical facts are relevant to the text?
- What other cultural events occurred surrounding the original production of the text? How may these events be relevant to the text under investigation?¹²

In trying to answer these and other questions, a New Historicist reading of any text, including *The Adventures of Tom Sawyer*, is expected to provide some insight into the workings of literature as it shapes and is shaped by a specific society, history, and culture.

To order to read *The Adventures of Tom Sawyer* from a New Historicist point of view, therefore, what is needed is a reconfiguration of both the past and the present as they play their corresponding roles in realizing Mark Twain's vision of Southern America before the eyes of twenty-first century readers. Following Jurg n Pieters' explication of New Historicism, historians must "take into account their own historicity . . . and the subsequent import on their research of the interference between the past which they tried to investigate and the present from which they were doing so."¹³ The same holds true

¹² Bressler, 195.

¹³ Pieters, 22.

for New Historicist readers and critics since they need to maintain an open and honest dialogue with the text, “one which tries to take into account not only the fullness of the past in all its heterogeneity, but also the historicity of the [reader];”¹⁴ thus, culture and history are not displaced but validated.

Between Romanticism and Realism

Ever since the beginning of the novel, Tom’s aspirations are made evident. He wishes to become an adventurer and break free from social constrictions, symbolized by Aunt Polly’s white-washed fence.¹⁵ As a wandering entertainer, as a soldier, as a bandit, or better still as a pirate, Tom dreams of exploring new worlds, which he shapes and reshapes through his imagination. Although it may be argued that Twain is satirizing the old-fashioned ideal of the American adventurer, he is also on the side reinforcing Romanticism in spite of its decline at the end of the century. “As the year 1900 drew nearer, a civil war of sorts continued between the literary camps of the Realists and the Romantics.”¹⁶ *The Adventures of Tom Sawyer* illustrates this struggle, as it attempts to portray the simple lives of simple people, yet it also tends to magnify such lives through the characters’ imagination and grand emotional responses. Tom and his friends are recurrently summoned by “the spirit of adventure” to go out in search of freedom.¹⁷ Moreover, traditional Romantic models like Robin Hood play a significant role in determining the protagonist’s worldview. Seeley points out that Tom “has easily memorized the adventures of Robin Hood so he can play by the book.”¹⁸ Fields agrees when he says, “The boy... knows

14 Pieters, 25.

15 Seeley, 413; Wayne Fields, “When the Fences are Down: Language and Order in *The Adventures of Tom Sawyer* and *Huckleberry Finn*,” *Journal of American Studies* 24, 3 (1990): 369. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0021875800033685>.

16 McQuade et al., 1152.

17 Mark Twain, *The Adventures of Tom Sawyer* (London: Penguin Books, 1994) 76. Hereafter, all page number references to the novel will be provided in the text within parentheses.

18 Seeley, 427.

whole volumes of adventure literature by heart and hold authority over his gang on the basis of this knowledge.”¹⁹ Tom is sort of an expert on Romantic adventures, and he is certainly the depositary of chivalry and imagination among his peers. Furthermore, in 1876, the year of publication of the novel, “Jesse James, the American Robin Hood, reached the zenith of his career by robbing a stagecoach in Texas, a train in Missouri, and a bank in Minnesota.”²⁰ Events like these influenced Twain’s depiction of Tom’s Romantic fascination with adventure.

The Romanticism of Tom Sawyer, however, is not limited to his thirst for adventure and a life outside the law; several displays of exaggerated emotion also account for it. He suffers insistently whenever he feels rejected or misunderstood. On one occasion, “He was gloomy and desperate. He was a forsaken, friendless boy, he said; nobody loved him” (88). This sort of melodramatic attitude is common in Tom’s character. He sulks and despairs constantly, either because he imagines himself abandoned by those who are supposed to care for him unconditionally or because he fails to attract the attention of those whom he has endeavored to impress. “Adolescent anxieties and volatile melodrama,” Seeley argues, “express the soul of the man who was known to his friends for his fits of rage and was called Youth by his wife. If we learn little directly of the inner workings of Tom Sawyer, we catch glimpses of those of Sam Clemens.”²¹ According to this, Tom’s emotional Romanticism may be a projection of Twain’s own temperamental inclinations. In any event, the novel as a whole continues to shed light on the difficult transition that American literature—and the American imagination, for that matter—went through at the turn of the century as it tried to leave Romanticism behind and advance towards Realism.

19 Fields, 271.

20 McQuade et al., 1147.

21 Seeley, 411.

The novel's attention to nature also stresses the American Romantic ideal. Nature signifies beauty, innocence, and ultimately, freedom; and its role is emphasized as it provides Tom and his friends with the appropriate setting for their adventures to unfold. In chapter XXX, for example, the narrator describes: "It was romantic and mysterious to stand here in the deep gloom and look upon the green valley shining in the sun" (176). Such beauty inspires the characters to act in ways that can only be matched by the power of their imagination. Also, nature impresses them as it is set against the turmoil and struggle that they face as part of their social reality. "It must be very peaceful, [Tom] thought, to lie and slumber and dream for ever and ever, with the wind whispering through the trees and caressing the grass and the flowers..." (60). Here, Tom daydreams about what nature can offer him that a civilized life cannot. Eventually, he and his friends decide to remove themselves to Jackson's Island and live the life of the hermit, away from everyone and everything. Once there, "it seemed glorious sport to be feasting in that wild free way in the virgin forest on an unexplored and uninhibited island, far from the haunts of men..." (93). Tom's search for freedom seems to end as he and his friends become surrounded by nature. However, reality soon meets them, and the Romantic dream finally collapses as they realize that they cannot break completely free from the bounds of society. Fields explains, "If [Tom] is irresistibly drawn to the adventures outside [the fences'] protection, to the outlawry of life beyond their restraints, he just as inevitably returns to affirm the conventions of his society and to be embraced by its symbols of authority."²² Thus, nature fulfills its role by allowing Tom and his friends to experience the American Romantic landscape, the freedom and the adventures that it offers, and the emotional grandeur with which it fills their hearts, but it ultimately makes way for a more realistic take on what the lives of the characters must become.

22 Fields, 370.

In sum, the coexistence of Realism and Romanticism in *The Adventures of Tom Sawyer* speaks of the painful maturation of a society that looked forward to the future yet still longed for the past. Jeffrey Steinbrink coincides with this view when he affirms, “Mark Twain was doubtless a realist, but when a story needed invigorating he was not above causing a boy or a bullet to take a lucky turn.”²³ The realism of Twain’s novel is undeniable insofar as it supports and sustains profound themes like death, family values, and social justice. However, “Tom’s hyper-romantic imagination”²⁴ is too strong to allow readers to disengage from a grandiose American past that survives to this day.

Money, Money, Money

Set in the southern United States during the Gilded Age, *The Adventures of Tom Sawyer* has much to say about how American society viewed and views material progress. The centrality of hard work, business, and money-making usually goes unquestioned when attempting to describe American culture. The historical success of this outlook, however, is never incontestable, and especially not in literature. Seeley describes the actual position that Twain’s novel offers in this regard:

Set against the dominant myth of success... , the story of Tom Sawyer is clearly subversive, having less to do with hard work than with good luck abetted by a quick wit.... Tom Sawyer realizes the American dream at the threshold of adolescence. He does so, moreover, by striking it rich California style, imitating in small the gold rush that Mark Twain persistently regarded as the national event that signaled an end to the old American dream of pastoral contentment.²⁵

23 Jeffrey Steinbrink, “Who Shot Tom Sawyer?” *American Literary Realism* 35, 1 (2002): 29.

24 Steinbrink, 30.

25 Seeley, 424.

Tom feels a strong aversion to hard work, finding it difficult to apply himself to any appointed task. Actually, “he hates work more than he hates anything else” (8). This attitude seems to be common among his peers, or at least that is what Twain suggests through the voice of the Welshman: “...the boys in this town will take more trouble and fool way more time hunting up six bits’ worth of old iron to sell to the foundry, than they would to make twice the money at regular work. But that’s human nature” (212). His last remark stresses the view that something, as Seeley suggests, has changed in American society: luck and easy money have replaced hard work and effort as the foundations of the American dream.

Tom becomes rich at the end of the novel as a result of luck and not hard work. In *The Gilded Age: A Tale of Today*, a previous novel that he cowrote with Charles Dudley Warner, Mark Twain exploits the images of different types of Americans, “from country villagers to big city-dwellers—who were caught up in the fantasy of making an easy fortune.”²⁶ Sawyer joins these characters in the “daily race for bread, money, and status” that characterizes American culture even today but was particularly strong at the close of the nineteenth century,²⁷ when “a drive for material prosperity—an unquestioned belief in economic progress” was the rule.²⁸ The world of Mark Twain and Tom Sawyer was governed by an almost-blind faith in progress and money. The *Gilded Age* fed on the type of “social and economic mobility that made everyone a potential tycoon,”²⁹ even boys like Tom and Huck. They embrace their new situation “with gloating eyes,” forgetting “all their fears, all their miseries in an instant” (164). “Luck!” the narrator exclaims on their behalf, “the splendor of it was beyond all imagination! Six hundred dollars was money enough to make half a

26 Robert S. Levine, Michael A. Elliott, et al. (eds.), *The Norton Anthology of American literature*, Vol. C (New York: W. W. Norton & Company, 2017) 1.

27 McQuade et al., 1146.

28 Levine et al., 3.

29 McQuade et al., 1146.

dozen boys rich!” (164). With very little effort, Tom and Huck fulfill the American dream of financial success overnight.

The American celebration of money-making and entrepreneurial progress was as relevant in the nineteenth century as it is today. For instance, “the joining of the Union Pacific and Central Pacific rail lines... in 1869 was a promoter’s triumph. It fulfilled vision, purpose, engineering genius, and venture capitalism.”³⁰ Tom Sawyer is a true representative of this business-oriented culture since he repeatedly proves to be a very successful tradesman among his peers. More importantly, the second chapter of the novel presents him as a clever dealer, talking other boys into not only doing but even paying him to allow them to do his work for him, and in the process taking possession of their little treasures. According to the narrator, “[Tom] had discovered a great law of human action, ... that, in order to make a man or a boy covet a thing, it is only necessary to make the thing difficult to attain” (19). In this way, Tom takes his first steps towards becoming a businessman, which goes along with the governing atmosphere of Twain’s time, especially considering that “the tutelary spirit for the Reconstruction era was... Benjamin Franklin... His humble origins, dedication to self-improvement, and genius for business set an example for ‘Self-Made Men’ ... determined to acquire... ‘The Art of Money-Getting.’”³¹ Nevertheless, Tom’s true business, as it turns out, was “the business of treasure-hunting” (161). Samuel Clemens himself “as a boy had been inspired by the California gold rush to dig for gold near the mouth of McDowell’s (i.e. McDougal’s) Cave...”³² The motif of treasure-hunting is central both to the novel and to the historical and cultural context that envelops it. The narrator affirms, “There comes a time in every rightly constructed boy’s life when he has a raging desire to go somewhere and dig for hidden treasure,”³³

30 McQuade et al., 1144.

31 McQuade et al., 1145.

32 Seeley, 422.

33 Seeley, 152.

and ultimately, this is how Tom and Huck become rich. However, Twain does not endorse easy money as a valuable representation of American success. Levine and others say, “Throughout *Roughing It* [a semi-autobiographical travel account], which also covers... his half-hearted gold mining in the Sierra Nevada mountains, Twain debunked the idea of the West as a place where fortunes could be easily made and showed its disappointing and even brutal side.”³⁴ Interestingly, the way in which Tom and Huck strike their luck is not necessarily upheld as a commendable or even effective form of success, yet it truly illustrates the American fascination with money, business, and treasure-hunting that characterized the Gilded Age.

Mark Twain infuses *The Adventures of Tom Sawyer* with his own infatuation with business and money, as well as with many other details from his youth, including his major disappointments in this regard. This is in no way an isolated occurrence in the author’s narratives since, as Church affirms, he “consciously and unconsciously informed them with material.”³⁵ Still, it is almost irresistible to bring Samuel Clemens’ life experiences into the picture and use them as motivations for analysis, as it has become the norm in recent readings of his works. For New Historicists, this is not only an acceptable practice but a very productive one, considering how generous and fruitful the biographical data may prove. It comes as no surprise, therefore, that Twain’s ambitions as a young man and his first-hand descriptions of the American Gilded Age should serve as powerful engines for analysis, not only of his creation but of the culture and history of the United States. After all, according to Schmitz, in twenty-first-century Mark Twain studies, the author has found a place as “the founding father of American literature.”³⁶ What this entails for a New Historicist approach to his texts is an increasing focus on his life and

34 Levine et al., 113.

35 Church, 79.

36 Schmitz, 122.

his philosophies, including the role of material wealth, as orientation regarding how American society should be viewed and understood.

Religion, Superstition, and Irreligion

It is not Tom but rather other characters in the novel who most clearly portray America's preoccupation with religion during the nineteenth century. Aunt Polly and the Widow Douglas stand out among them. However, this does not mean that Tom and the other boys do not sustain within themselves a sort of religious fervor that aptly reveals itself in times of need. On their first night on Jackson's Island, Tom and his friends "said their prayers inwardly . . . in truth they had a mind not to say them at all, but they were afraid to proceed to such lengths as that, lest they might call down a sudden and special thunder-bolt from heaven" (95). Conscience and religion are tightly linked in the minds of these characters; their Old-Testament view of God correlates with their feelings of fear and anxiety in the face of sin and cosmic retribution. In 1876, "Evangelists Dwight Moody and Ira Sankey led a nationwide crusade to eradicate sin and reduce the future population of hell."³⁷ Their case simply illustrates an epoch of religious revival which might have influenced Twain in his writing. Aunt Polly, for example, is ready to believe in Tom's spiritual awakening. "Tom!" she exclaims, "The sperrit was upon you! You was a prophesying—that's what you was doing!" (122). The Widow Douglas, likewise, firmly believes in the possibility of redemption for Huckleberry Finn: "She said she would do her best by him, because, whether he was good, bad, or indifferent, he was the Lord's and nothing that was the Lord's was a thing to be neglected" (189). Whether motivated by fear, faith, or charity, Twain's characters—the boys included—cling to religion, and in the process, offer a compelling perspective about its role in American society.

³⁷ McQuade et al., 1147.

Religion in *The Adventures of Tom Sawyer* is also connected with superstition. There is a certain pagan atmosphere intertwined with the Christian tradition that informs American literature. Accordingly, “the early chapters of the book are a virtual compendium of folklore about popular enchantments, which reaches a high point with the first appearance of Huck Finn, superstition incarnate, lugging a dead cat.”³⁸ Howling souls, amulets, references to witches, spirits, and ghosts, even the fear of Fridays, are ubiquitous in the novel, showing the influence of non-Christian folklore upon the lives of the characters. The novel offers a depiction of American culture that incorporates the profane alongside the sacred. Even the distinction between Christian faith and superstition vanishes in the words and actions of Tom and his friends. Upon failing to find all his marbles in one place, which he had attempted to do by way of an incantation, “Tom’s whole structure of faith was shaken to its foundations” (62). That remark stresses the weight of superstition upon Tom’s character, who also refuses to go for a swim unless he recovers the “string of rattlesnake rattles” that he commonly wears around his ankle as a charm (107). The syncretism of religion and superstition is characteristic of local-color narratives like *The Adventures of Tom Sawyer*, and it allows for a more penetrating study of American cultural history.

One might even go so far as to say that superstition has, at least partially, replaced religion in Tom’s cosmovision. Seeley affirms, “*His* scripture is the story of Robin Hood and its dime-novel equivalents, much as his religion is associated with the greenwood, his liturgy with superstitions.”³⁹ Furthermore, and in spite of his momentary regard for it when afraid or in danger, Tom essentially rejects religion, not for ideological reasons but simply because it bores him. Even when he joins the “Cadets of Temperance,” he does it only for the emblems and decorations that we would wear accordingly (142). However, he does not remain in the order, discovering as a result that he does

38 Seeley, 414.

39 Seeley, 428.

not want to smoke or swear as much as he did when he was in it and was forbidden to do so (142-143). Also, when he finds his friend Joe Harper reading the Testament, he deems the scene “depressing” (144), for “there had been a ‘revival’ and everybody had ‘got religion’” (144), everybody but Tom, that is. He is incapable of memorizing the Scripture or concentrating during worship at home or in church. He simply does not care about organized religion and all that it requires of him, and the only time when he actually enjoys a service is when it turns into a carnival: “Tom Sawyer went home quite cheerful, thinking to himself that there was some satisfaction about divine service when there was a bit of variety in it” (42). Through Tom’s behavior and attitudes, Twain criticizes and even ridicules religion. Actually, “His late writings... reveal a darkening worldview and an upwelling of anger against orthodoxies of every sort, including organized religious belief...”⁴⁰ Although *The Adventures of Tom Sawyer* does not take such an ominous position on religion, behind a façade of humor and superstition, it does depict some of the complexities of honoring the Christian faith in nineteenth-century America.

The apparent contradictions that *The Adventures of Tom Sawyer* poses in terms of the role of religion in the United States are symptomatic of a society that, little by little, starts to reveal its density and involvement. Steinbrink maintains that “we have been especially willing lately to overread the broad humanity and decency for which Mark Twain spoke in his day to the point of recasting him along a paradigm of social values established in our own.”⁴¹ This positions the author at such a height that makes it difficult for contemporary readers to truly assess his reality and their own. An honest New Historicist reading of *The Adventures of Tom Sawyer* rather tends to weigh both the artist and his art with a much more realistic and comprehensive measure. Arguably, a supposed lack of religion in Twain’s main character, for instance, as well as his propensity to superstition, must simply be

40 Levine et al., 114.

41 Steinbrink, 34.

regarded as part of a world that faithfully corresponds—as it did in the nineteenth century—to the culture and history of the United States.

The Values of the Past

In the post-Civil War United States, much had to be reconstructed, recovered, and rethought. This is the context in which *The Adventures of Tom Sawyer* was first published. Through its characters and situations, Twain portrayed the past with nostalgia and longing, but he also envisioned hope. Then, “the name [United States] now denoted a powerful young nation supposedly at peace with itself and dedicated to binding up its wounds.”⁴² Other subsequent novels by Twain offer “a dark and troubling view of nineteenth-century American values”;⁴³ however, *The Adventures of Tom Sawyer* seems rather to glorify a national past in which courage, leadership, innocence, and justice were the rule, a past to which Twain’s contemporaries would do well to return.

Tom Sawyer is definitely a trickster, but he is also the embodiment of chivalric heroism. As the American hero, he displays courage and leadership on every page of the novel. Whether hunting for treasure with Huck or rescuing himself and Becky from McDougal’s Cave, Tom shows that he is brave and daring. His motivations vary, but the result is usually the same: Untrampled by circumstances, he emerges to reassume his position as a hero. This is not to say that he does not experience fear, especially when brought about by superstition or by actual danger. He even has to rely on others’ courage to sustain his own, as when he urges his friend, “Don’t you ever weaken, Huck, and I won’t” (170). Nevertheless, he remains true to his Romantic characterization in spite of the humoristic color which Twain has infused in him. Besides, he is also a leader, a mythical representation of the position of the United States among the nations. He is persuasive

⁴² McQuade et al., 1143.

⁴³ Levine et al., 114.

beyond measure, and other boys “delivered... eloquent admiration from their eyes” when they saw him (124). He makes all important decisions, namely what new game to play or where to dig for gold, and guides the members of his band on the way to adventure. Tom Sawyer represents the upper head, the divine right to rule, and the glory and respect that the United States, as a culture and as a country, has struggled to maintain in the world. Twain’s “Missouri boyhood, which ran deep in his memory and imagination,”⁴⁴ serves as the anchor that holds Tom’s heroic adventures close to the ideal of courage and leadership responsible for fueling the American Reconstruction era.

Through the characters of Tom Sawyer and Huckleberry Finn, Mark Twain also celebrates the lost value of innocence, an American dream of taintless pastoral freedom. Tom and Huck are clueless about the adult world, at least until they face the murder of young Dr. Robinson, but even after this event, their innocence keeps them safe from the sin and damnation that Injun Joe represents. Twain portrays “the enduring and widely shared dream of innocence and freedom, and its recording of a vanished way of life in the pre-Civil War Mississippi Valley.”⁴⁵ The depiction of Americanness in the novel relies heavily on the Romantic glorification of this innocent past, which Twain experienced in his childhood. For example, Tom is able to appreciate nature in a way that only a child can. When a “little green worm” came upon his leg after a long contemplation, “his whole heart was glad—for that meant that he was going to get a new suit of clothes” (96). Likewise, his untarnished idea of friendship is so pure that he imagines himself married yet giving Huck a place in his home (156). His ignorance regarding marital life is almost as humorous as his conviction that, should he and Huck start a band of robbers, they would hold “orgies” in a cave. To Huck’s question about the meaning of the word, he answers naively, “I dunno. But robbers always have orgies, and of course we have to have them too” (211). These and other examples of

44 Levine et al., 113.

45 Levine et al., 114.

Tom and Huck's innocence account for Twain's rendering of a world governed by a dream long gone. However, a sense of hope permeates his narration as it does the history of American culture itself.

Finally, another value of the past, justice, finds its way among the characters and events narrated in *The Adventures of Tom Sawyer*. Justice continues to be greatly upheld in American society, but in Twain's novel, it is animated by a simplicity and effectuality that may seem lost in the present. Fields describes St. Petersburg as follows: "Well ordered by its fences and undergirded, like Tom's story, by the civil institutions of civil and cultural order—the court, the school, the church—it is a society where things have been assigned their proper places..."⁴⁶ Such order calls for a very effective sort of justice that encompasses everything and everyone at a very personal level. The basic source of justice, therefore, is conscience. Conscience is what drives Tom to give testimony of what he saw in the graveyard, even in spite of the tremendous fear that he experiences. So strong is the sense of justice that his conscience imparts on him, that he pities not only Muff Potter, the innocent party, but also Injun Joe for his horrible death. "Tom was touched," the narrator reveals, "for he knew by his own experience how this wretch had suffered" (203). Justice, conscience, and empathy are here presented as one indivisible notion, to which the ideal of truth is also added. "The truth is always respectable," the attorney tells Tom during Potter's trial (150), thus simplifying justice to a quasi-Romantic extreme. Truth is sought earnestly in St. Petersburg, yet not at the cost of justice. Ironically, even the audience at Muff Potter's trial expects the Counsel of the defense to put up a fight in favor of the accused, whom they actually believe to be guilty. "Did this attorney mean to throw away his client's life without an effort?" (149), they ask themselves. The strong sense of justice that permeates the novel speaks in favor of an American value

46 Fields, 369.

system that may be perceived as faded, albeit the Robin-Hood-like aspect of its enforcement.

The role of Mark Twain's work in portraying and perhaps even trying to preserve traditional American values has been recognized both academically and popularly. Indira J. Mawelle maintains that the author, "in his fiction, addressed the subject of complex ethical choices and the need for human values in a distorted society..."⁴⁷ The burden of speaking in favor of moral accountability and stature for Americans goes far beyond the Romantic ideals that launch Tom into adventure or Aunt Polly into despair. Twain was well aware of the weaknesses of his own society and made an effort to bring them to the attention of his readers. In *The Adventures of Tom Sawyer*, he does precisely this. There is a longing for the past, for a more morally committed society that subsists upon the basis of values. In this sense, Twain lights the way for many generations of Americans to judge their own culture and history, while their ideals are still upheld.

Conclusion

New Historicists practice the reading of texts upon the basis of diversity and subjectivity, incorporating all materials, voices, and sources available as recipients of truth. For a thorough analysis of *The Adventures of Tom Sawyer* and its historical possibilities for interpretation, probably a lifetime of study and research would be necessary. As Bressler puts it, "We can... never recover the original meaning of any event or text because we cannot hear all the voices that contributed to that event or collect and experience all the data surrounding that event or text's creation."⁴⁸ Nevertheless, the beauty of this approach is its focus on the specific rather than the general, the here and now rather than the totality of history. It is the text or the event that must

47 Indira J. Mawelle, "Realist Works as Landmarks in American History," *Pakistan Journal of American Studies* 26, 1-2 (2008): 110.

48 Bressler, 192.

present itself as a co-creator of meaning and a revealer of knowledge, as it is the case with Twain's novel. *The Adventures of Tom Sawyer* offers its characters and situations not only as representations but as actual instances of life, culture, and history.

The Adventures of Tom Sawyer acts as a window into the southern United States of the nineteenth century. The epistemic transition from Romanticism to Realism, the conflicting roles of material and entrepreneurial progress, the embracing and rejection of religious beliefs, and the examination of a declining value system are only a few of the insights into American culture and history that the novel offers. However, they serve well to illustrate how literature and history intertwine, as do all human activities in the past and in the present. As Levine and others affirm, "Twain was one of the fiercest critics of his time... His writing not only reflected the world that surrounded him, but it also played a significant role in shaping how his readers (including us) understand that world."⁴⁹ From this point of view, Tom and his friends speak with the voice of an American past that resounds even today, for "many of the changes sweeping through Twain's world seem to foreshadow the struggles of our own time."⁵⁰ His characters' concerns with justice, lost innocence, chivalric valor, religious faith, and materialism, to name a few, continue to trouble writers and readers in twenty-first century America. Perhaps, like the drop falling from a stalactite in McDougal's Cave, *The Adventures of Tom Sawyer*, like all literature, is perennial. As the narrator describes, "it [the drop] is falling now; it will still be falling when all these things shall have sunk down the afternoon of history and the twilight of tradition, and been swallowed up in the thick night of oblivion. Has everything a purpose and a mission?" (204). To the narrator's question, this paper offers an affirmative answer, and yet formulates another question: Why else do we read, then?

49 Levine et al., 2.

50 Levine et al., 2.

***Soumission*: una fenomenología de la academia¹**

(*Soumission*: A Phenomenology of Academia)

Roy Alfaro Vargas²

Universidad de Costa Rica

RESUMEN

Se analiza la novela *Soumission* de Michel Houellebecq, en relación con su personaje central François, para describir la dialéctica entre el hedonismo neoliberal y fenomenológico, y lo económico, en tanto crítica de la academia, en el contexto de la actual crisis del capitalismo. Asimismo, el análisis permite la elaboración de una poética realista-dialéctica relacionada con el extrañamiento cognitivo de la ciencia ficción y con el realismo de Balzac, Zola y Flaubert, para contrarrestar la política de lo imposible desarrollada en las narrativas innaturales y el *novum* tecnocrático.

ABSTRACT

Michel Houellebecq's *Soumission* is analyzed in relation to its central character François, to describe the dialectics between neoliberal and phenomenological hedonism and economic issues, as a critique of academia, in the context of the current crisis of capitalism. The analysis also allows the elaboration of a realist-dialectical poetics regarding the cognitive estrangement of science fiction and the realism of Balzac, Zola, and Flaubert, to counteract the politics of the impossible developed in unnatural narratives and the technocratic *novum*.

1 Recibido: 3 de mayo de 2018; aceptado: 17 de setiembre de 2018. El autor le agradece a Diego Chacón Porras su colaboración.

2 Correo electrónico: royalfarov@yandex.com.

Palabras clave: literatura francesa, novela francesa contemporánea, novela experimental, Michel Houellebecq

Keywords: French literature, contemporary French novel, experimental novel, Michel Houellebecq

Introducción

En la literatura francesa contemporánea, Michel Houellebecq, con su novela *Soumission*³, presenta un proceso de islamización en la Francia de 2022, en tono desafiante e irónico, pleno de crítica política y misoginia, en un ambiente estético realista. Houellebecq es poco conocido en nuestro contexto pero, a la vez, es un escritor que ofrece, para el desarrollo de la literatura costarricense y en general, algunas líneas poéticas que permitirían una mejora de la producción literaria de nuestro país y más allá de nuestras fronteras.

En tal marco, se plantea la siguiente tesis: Michel Houellebecq, en *Soumission*, establece una dialéctica entre el hedonismo neoliberal ligado a la fenomenología y la materialidad socioeconómica, mediante el personaje central (François), como un medio de crítica tanto de la política, como de la academia, y como fundamento de una poética realista-dialéctica. Para llevar a término la tesis, es preciso, en primer lugar, definir ciertas características de la poética houellebecquiana; segundo, establecer la relación entre François y el hedonismo neoliberal de la fenomenología actual; tercero, determinar las inconsistencias del hedonismo neoliberal de François, en su dialéctica con lo socioeconómico, en tanto crítica política y de lo académico. Finalmente, se debe definir la poética realista-dialéctica, que se deriva de la lectura de *Soumission*.

3 Michel Houellebecq, *Soumission* (Paris: Flammarion, 2015).

La poética houellebecquiana

Michel Houellebecq (Michel Thomas su nombre real) nació el 26 de febrero de 1956, en Réunion. Estudió cine, agronomía y tecnologías de la información. Entre sus libros de poesía están: *La poursuite du bonheur* (1992) y *Le sens du combat* (1996). Su primera novela fue *Extension du domaine de la lutte* (1994), junto a la cual están *Les particules élémentaires* (1998), *Plateforme* (2001), *La carte et le territoire* (2010) (Premio Prix Goncourt)⁴. Además, *La possibilité d'une île* (2005) ha sido llevada al cine en el 2008⁵.

En términos estéticos, la novela houellebecquiana se asocia al realismo de Balzac, Zola y Flaubert⁶, de donde «hereda un cierto gusto por la controversia»⁷ (mi traducción), que también inserta a Houellebecq entre los escritores «que operan un “retorno a lo real”»⁸ (mi traducción), y en cuyo caso la literatura sirve «como instrumento de interpretación de la contemporaneidad»⁹ (mi traducción):

La novela houellebecquiana marca el retorno de la novela social de principios del siglo XIX. El realismo de sus novelas, utilizado con la precisión quirúrgica de la escritura que se quiere falsamente neutra y objetiva, es uno de los elementos estéticos más asombrosos. En la línea de la novela naturalista, Houellebecq describe el universo

4 John Flower, *Historical Dictionary of French Literature* (Lanham, Toronto y Plymouth: The Scarecrow Press, 2013) 246-248.

5 *La possibilité d'île*. Dir. Michel Houellebecq. Con Benoît Magimel, Ramata Koite, Patrick Bauchau y otros. Westdeutscher Rundfunk (WDR), Canal+, Filmstiftung North Rhine Westphalia, Mandarin Films, Morena Films, Black Forest Films, Motion Investment Group, Cofinova 3, Pictorion Pictures GmbH, Cofinova 4, WAT Productions, arte France Cinéma, Lagardère, Studio 37, Michel Houellebecq, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), Sofici-néma 3, 2008.

6 Marc Smeets, «Michel Houellebecq: un homme, une (sou)mission», *Relief* 9, 2 (2015): 99-111. DOI:10.18352/relief.919

7 Smeets, 99.

8 Raphaël Baroni, «Comment débusquer la voix d'un auteur dans sa fiction ? Une étude de quelques provocations de Michel Houellebecq», *Arborescence* 6 (2016): 72-93. DOI: 10.7202/1037505ar.

9 Silvia Annavini, «Soumission. Michel Houellebecq e la conversion alla letteratura», *Between* III, 5 (2015): 1-5. DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/2039-6597/2034>.

cotidiano del trabajo occidental, minuciosamente autopsiado en toda su imbecilidad y su alienación triunfantes¹⁰ (mi traducción).

Así, su novela se orienta a la cotidianidad de un capitalismo en crisis terminal, alrededor de los imperativos neoliberales, con una estética realisto-naturalista crítica. En este marco, son novelas que se levantan sobre «el trabajo de investigación y de observación como algo indispensable, previo a toda creación novelesca, inventando una forma única, a saber, la novela experimental»¹¹ (mi traducción). La novela experimental de Houellebecq, con elementos como la ironía, la evocación de la miseria, la crítica de Occidente¹², así como su reflexión sobre lo económico-social en las sociedades post-industriales¹³ y su apropiación tanto de lo pornográfico como del discurso científico¹⁴, en un universo «deliberadamente en las mismas coordenadas que la globalización»¹⁵ (mi traducción); es «como una útil y saludable provocación, como un texto programado para suscitar una recepción confusa, como un arma de combate y de resistencia»¹⁶ (mi traducción).

La novela experimental houellebecquiana se liga a la influencia de Arthur Schopenhauer, lo cual la marca con una tensión entre sufrimiento y deseo¹⁷, «donde el deseo es muerte»¹⁸ (mi traducción) y el sufrimiento se presenta como desesperanza relacional, la cual «devela el nihilismo actuante detrás del hedonismo de hoy»¹⁹ (mi traducción),

10 Sandrine Rabosseau, «Houellebecq ou le renouveau du roman expérimental», *Michel Houellebecq sous la loupe* (Amsterdam y New York: Radopi, 2007) 44.

11 Rabosseau, 43.

12 Rabosseau, 45.

13 Ruth Amar, «Michel Houellebecq: The Era of Emptiness», *Journalism and Mass Communication* 6, 3 (2016): 158-165. DOI:10.17265/2160-6579/2016.03.004.

14 Simon St-Onge, «De l'esthétique houellebecquienne», *Michel Houellebecq sous la loupe* (Amsterdam y New York: Radopi, 2007) 70.

15 Daniel Laforest, «Mondialisation, espace et séparation chez Michel Houellebecq», *Michel Houellebecq sous la loupe* (Amsterdam y New York: Radopi, 2007) 265.

16 Rabosseau, 45.

17 Floriane Place-Verghnes, «Houellebecq/Schopenhauer: Souffrance et désir gigognes», *Michel Houellebecq sous la loupe* (Amsterdam y New York: Radopi, 2007) 123-132.

18 Claire Arènes y Jacques Arènes, «Michel Houellebecq: prophète des temps finissants», *Études* 6, 404 (2006): 796-803.

19 Arènes, 801.

«haciendo estallar la ilusión postmoderna de una relación armoniosa en la alteridad»²⁰ (mi traducción). De todo esto, se derivan dos hechos: primero, la descuartización de los personajes houellebecquianos, quienes condensan el aspecto mimético y el pensamiento del escritor, a la vez que se (re)presentan como constructos autónomos con voz propia²¹; y en segundo lugar, los personajes se transforman en el ámbito profesional y privado, marcados por la bestialidad y la frustración²², reproduciendo un tema central de las novelas houellebecquianas, o sea, las relaciones amorosas y sociales se asientan sobre el modelo de las relaciones económicas²³.

Por otra parte, la obra de Houellebecq recibe la influencia de la ciencia ficción, lo cual se sustenta no solo en algunas de sus textos propiamente escritos dentro de los parámetros de este género (por ejemplo: *La possibilité d'une île*²⁴), sino también en la estructuración del relato mediante una reelaboración del mecanismo suviniano del extrañamiento cognitivo²⁵; en términos houellebecquianos, se representa la acción en una perspectiva futurista, con el fin «de analizar esta humanidad desde una perspectiva crítica»²⁶ (mi traducción). Es decir, se desplaza la situación del hoy (dentro del ámbito estético del realismo) hacia el futuro, para permitirle al lector desprenderse del vínculo emocional con la situación actual, buscando que el lector aprehenda cognitivamente su situación socioeconómica y política, en confrontación con el texto literario y con ello generar conciencia política en el lector mismo. Con este manejo de la temporalidad (que rompe con el realismo decimonónico de Zola, Balzac, etc.), la literatura se define entonces «como un instrumento de interpretación de

20 Laforest, 266.

21 Baroni, 78.

22 Rabosseau, 49.

23 Olivier Bessard-Banquy, «Le degré zéro de l'écriture selon Houellebecq», *Michel Houellebecq sous la loupe* (Amsterdam y New York: Radopi, 2007) 357.

24 Michel Houellebecq, *La possibilité d'une île* (Paris: Fayard, 2005).

25 Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre* (New Haven y Londres: Yale University Press, 1979).

26 Annavini, 5.

la contemporaneidad»²⁷ (mi traducción), al igual que como proyecto político. (Aquí está la base de lo que más adelante llamaremos realismo dialéctico).

François, neoliberalismo y hedonismo

En *Soumission*, François representa la *intelligentsia* francesa, la europea, la primermundista y la global. Sin embargo, también es en el elemento metonímico donde converge la noción de europeidad, como factor identitario, en el contexto del auge neoliberal y de la globalización; así como el hedonismo fenomenológico y fenomenologizante que funda el exacerbado individualismo narcisista y egoísta de nuestra época: «Houellebecq individua la academia como alegoría del fallo intelectual que envuelve al sistema occidental entero»²⁸ (mi traducción), pero también al sistema capitalista como *totalidad*.

Asimismo, François representa, como corporeidad, el choque entre las promesas discursivas post-postmodernas del hedonismo de sesgo fenomenológico y la materialidad ligada, en *Soumission*, a lo económico. Por ende, François requiere ser interpretado tanto en términos sociológicos, como filosóficos, con el fin de hallar la síntesis antropológica que sostiene a este personaje.

El eje que justifica la existencia de François es el placer, específicamente el placer sexual:

L'amour chez l'homme n'est rien d'autre que la reconnaissance pour le plaisir donné, et jamais personne ne m'avait donné autant de plaisir que Myriam. Elle pouvait contracter sa chatte à volonté (tantôt doucement, par lentes pressions irrésistibles, tantôt par petites secousses vives et mutines) ; elle tortillait son petit cul avec une grâce infinie avant de me l'offrir. Quant à ses fellations, je n'avais jamais rien connu de semblable, elle abordait chaque fellation comme si c'était la première, et que ce devait être la dernière de sa vie.

²⁷ Annavini, 1.

²⁸ Annavini, 7.

Chacune de ses fellations aurait suffi à justifier la vie d'un homme²⁹. [El amor en el hombre no es más que el reconocimiento del placer dado y nunca nadie me había dado tanto placer como Myriam. Ella podía contraer su pepa a voluntad (a veces dulcemente por medio de lentas e irresistibles presiones, a veces por pequeñas sacudidas vivas y divertidas); ella retorció su pequeño culo con una gracia infinita antes de ofrecérmelo. En cuanto a sus felaciones, yo no había conocido nunca nada semejante, ella abordaba cada felación como si fuese la primera y como si esta fuera la última de su vida. Cada una de sus felaciones habría bastado para justificar la vida de un hombre.]

El placer de François es el evento (su *Ereignis*) de su vivencia (*Erlebnis*). Es un académico cuyo único interés es el placer sexual, el cual da sentido a su vida por encima de su presunta intelectualidad, al punto de que no se interesa en la política: «Je me sentais aussi politisé qu'une serviette de toilette» (50) [me sentía tan politizado como un papel higiénico]. François es el académico *petit-bourgeois* de la globalización, centrado en sí mismo y sin conexión social, en tanto que desarrolla su existir en función de su cuerpo: «Mon corps qui ne pouvait plus être une source de plaisir» (205) [Mi cuerpo que no podía ser sino una fuente de placer].

François es definido fenomenológicamente con «el concepto de cuerpo vivido (*Leib*) (es decir, el cuerpo como este es experimentado por el ego personal)»³⁰ (mi traducción); asume un uso fenomenológico del lenguaje; por ende, el lenguaje de la percepción³¹, lo cual permite interpretar su «yo tengo sexo», como «yo comprendo»³², en la medida que «tener sexo» es aprehender el mundo como cuerpo, sin mediación de la razón. Para la fenomenología, «el cuerpo es nuestro

29 Houellebecq, *Soumission*, 39; en adelante el número de página se indicará entre paréntesis en el texto. (Las traducciones entre corchetes son propios del autor del artículo. N. de la E.)

30 Sara Heinämaa, «The Body», *The Routledge Companion to Phenomenology* (Londres y New York: Routledge, 2012) 222.

31 Lewis R. Gordon, «Identity and Liberation: An Existential Phenomenological Approach», *Phenomenology of the Political* (Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2000) 204.

32 Con respecto a esta idea, véase: Gordon, 204.

modo familiar y primordial de habitar y mediar el “parlamento de las cosas”, humanas y no-humanas»³³ (mi traducción), en tanto que hermenéutica carnal³⁴, que implica «la privación de la participación en la vida comunal, el sentimiento de exilio y de desamparo ontológico»³⁵ (mi traducción), lo cual es muy apto para los intereses de los grupos dominantes, en cuanto mecanismo de control social.

François es cuerpo que consume cuerpos, desprovisto de conciencia política y social. Este personaje es la estampa producida por el neoliberalismo fenomenologizante (con su lógica consumista post-postmoderna³⁶), que sume al individuo en lo emocional (aspecto políticamente conservador) y le resta cualquier indicio de racionalidad (que podría ser profundamente contestataria). François vive en una torre de marfil, donde él y los demás académicos «se sentent absolument intouchables» (79) [se sienten absolutamente intocables], porque se sienten fuera del mundo, aunque reproduzcan la misma cotidianidad alienada y hedonista que aquellos que no lograron escalar con títulos universitarios, en la pirámide del consumismo hedonista-neoliberal que la globalización ha repartido, junto con la pobreza y la desigualdad social, por todo el mundo. François es menos que un mediocre, es un ideólogo. François cree ingenuamente que poseer es ser.

En su *petite-bourgeoise* burbuja, François no percibe lo económico-social, ya que él encarna la filosofía fenomenológica francesa desarrollada en, más o menos, los últimos sesenta años en Francia y que se ha corrido a todo el mundo, como movimiento ideológico reaccionario. La vivencia de François (su *Erlebnis* y su *Ereignis*) es una vivencia que se auto-representa sin sociabilidad, sin economía, sin

33 Hwa Yol Jung, «Carnal Hermeneutics and Political Theory», *Political Phenomenology: Essays in Memory of Petee Jung* (Suiza: Springer, 2016) 78. DOI: 10.1007/978-3-319-27775-2_6.

34 Jung, 81-82.

35 Bruno Viard, «Situation psycho-politique de Michel Houellebecq», *Michel Houellebecq à la une* (Amsterdam y New York: Rodopi, 2011) 134.

36 Jeffrey T. Nealon, *Post-postmodernism or, the Cultural Logic of Just-in-time Capitalism* (Stanford: Stanford University Press, 2012).

materialidad; en donde François se percibe solo: «j'étais extrêmement seul» (73) [yo estaba extremadamente solo].

François no tiene la realización personal que promete la educación de la era neoliberal (y que finalmente solo produce dóciles trabajadores³⁷); está reducido a una aislada pieza del engranaje de circulación/reproducción del capital, semejante al esquema de la pedagogía del Banco Mundial, cuyo ideal de personalidad dentro de la economía del conocimiento, es un ser enfocado en sí mismo³⁸. La existencia de François es solo lenguaje, una semiótica del (auto)consumismo, donde este (auto)consumismo se valora a sí mismo —en un proceso que freudianamente no pasa de ser una amalgama de mecanismos de defensa (racionalización, negación, formación reactiva, etc.)— como plenitud del Ser. *Soumission*, mediante la figura de François, nos permite acceder al cronotopo de la globalización, a la síntesis antropológica de un capitalismo en crisis terminal, o sea, al ser humano definido como decadencia, como soledad, como mediocridad, como animalidad irracional-emocional, como consumismo.

Sin embargo, todo el constructo lingüístico-semiótico que define al personaje tiene su antítesis, un elemento que rompe con la supuesta auto-poiesis de la complejidad del mundo artificioso de la *intelligentsia petite-bourgeoise*, a la que pertenece tal personaje. Ese mundo, ligado a una mágica complejidad, no escapa de a una realidad que se le filtra, al mundo de François, por hasta las ventanas. El elemento anti-tético, *par excellence*, es lo económico.

La economía condiciona en gran parte el funcionamiento del mundo auto-poético, autogenerado, de François, sea como mundo del trabajo o, más específicamente, como salario. La inserción de François dentro del mundo del trabajo implica la pérdida de libertad: «Je venais de perdre quelque chose d'inappréciable, quelque chose que je ne retrouverais jamais : ma liberté» (15) [yo venía de perder algo inapreciable, algo que nunca reencontraría: mi libertad]. El

37 Michael W. Apple, *Can Education Change Society?* (Nueva York y Londres: Routledge, 2013) 4.

38 Joel Spring, *Globalization of Education* (Nueva York y Londres: Routledge, 2009) 43.

mundo del trabajo conlleva, para François, el enfrentarse al espectro schopenhaueriano del sufrimiento (influencia de la que hablábamos arriba): «L'entrée dans la vie professionnelle plonge la plupart des êtres humaines dans une solitude aussi stupéfiante que radicale» (19) [el ingreso a la vida profesional sumerge a la mayor parte de los seres humanos en una soledad tan pasmada como radical]. El mundo del trabajo es experimentado, fenomenológicamente hablando, como una realidad extrema, producto de la alienación laboral del mundo globalizado y neoliberal, lo que sitúa la obra houellebecquiana «entre las raras ficciones francesas contemporáneas en abordar la cuestión de la representación de la sociedad consumista y de la alienación que en ella se desarrolla»³⁹ (mi traducción).

Ante panorama tan sombrío, el hedonismo fenomenológico-neoliberal de François, no es más que un mecanismo de evasión. No obstante, este mecanismo mantiene a lo largo de *Soumission* una tensión dialéctica con lo económico, con la materialidad, a pesar de que François se ata irracionalmente a su «estilo de vida».

Lo económico se manifiesta en toda su relevancia, cuando a François lo obligan a pensionarse y en la medida que esto implica para él un descenso en su capacidad de consumo [que es finalmente lo que mantiene «viva» su fantasía *petite-bourgeoise*: «le montant mensuel (...) s'élevait à ce jour à 3472 euros» (178) [el monto mensual (...) se elevaba en este momento a 3472 euros], lo cual desencadena una crisis:

J'étais dans la force de l'âge, aucune maladie létale ne me menaçait directement, les ennuis de santé qui m'assaillaient régulièrement étaient douloureux mais somme toute mineurs ; ce n'est que dans une trentaine, voire une quarantaine d'années, que j'atteindrais cette zone sombre où les maladies deviennent toutes plus ou moins mortelles, où le *pronostic vital*, comme on dit, est presque à chaque fois engagé. Je n'avais pas d'amis, c'est certain, mais en avais-je jamais eu ? Et à quoi bon, si l'on voulait bien y réfléchir, des amis ? À partir

39 Matthieu Remy, «Michel Houellebecq et le décor de la société de consommation», *Michel Houellebecq à la une* (Amsterdam y New York: Radopi, 2011) 141.

d'un certain niveau de dégradation physique – et cela irait beaucoup plus vite, il fallait compter une dizaine d'années, probablement moins, avant que la dégradation ne devienne visible, et qu'on ne me qualifie d'*encore jeune* – il n'y a plus qu'une relation de type conjugal qui puisse directement, et réellement, faire sens (183) [Yo estaba en la flor de la vida, ninguna enferma letal me amenazaba directamente, los problemas de salud que me atormentaban regularmente eran dolorosos pero de poca importancia; no son solo unos treinta, incluso unos cuarenta años, en que yo alcanzaría esta zona sombría donde las enfermedades devienen todas más o menos mortales, donde el *pronóstico vital*, como se dice, está casi cada vez comprometido. Yo no tenía amigos, es cierto, pero ¿los había yo tenido? Y ¿para qué, si se quiere reflexionar aquí, los amigos? A partir de un cierto nivel de degradación física –y esto iría mucho más de prisa, bastaría contar una decena de años, probablemente menos, antes de que la degradación solo devenga visible, y que uno ya no se califique como *aún joven*– no hay más que una relación de tipo conyugal que pueda directamente, y realmente, dar sentido.]

La realidad se cuele, finalmente, por la ventana de François, en cuanto lo económico rompe la visión del académico como algo intocable. El sistema hedonista-neoliberal y *petit-bourgeois* se fractura en su base. El discurso y la semiótica post-postmoderna del académico francés intocable se halla sin referencialidad; de hecho, el capitalismo «priva a todas las cosas y todo razonamiento de su conexión ontológica con la realidad»⁴⁰ (mi traducción), ante la materialidad del mundo y de su propio ser, la cual socaba su torre de marfil. Las inconsistencias del mundo de François se manifiestan aquí abiertamente, permitiendo captar que no había tal superioridad en ser parte de tal *intelligentsia* europea, su posición como trabajador se contrapone, en este proceso de degradación, a su auto-percepción identitaria, artificiosa y falsa de pequeño burgués universitario.

40 Andrea Micocci y Flavia di Mario, *The Fascist Nature of Neoliberalism* (Londres y New York: Routledge, 2018) 24.

Houellebecq muestra un profundo conocimiento del desarrollo intelectual-filosófico francés. El escritor de *Soumission* contrapone, a través de la crisis de François, al desarrollo de la fenomenología francesa, post-estructuralista, el marxismo que tal fenomenología cercenó con su propio desarrollo políticamente reaccionario.

Dentro de un ambiente antimarxista (nos referimos al contexto de escritura, o sea, el 2015, año de publicación de *Soumission*), a partir de un juego temporal similar al extrañamiento cognitivo antes mencionado, Houellebecq propone una acción contestataria, que pone en duda el supuesto carácter absoluto de un neoliberalismo que se cree sin alternativa, a la vez que reafirma la preponderancia de lo económico, a través de la conversión al islam del propio François.

A François, contactado por Bastien Lacoue (quien trabaja para ediciones la Pléiade), lo eligen para hacer una edición de las obras de Huysmans, lo cual ve François como un golpe de suerte: «le fait est en tout case que je bénéficiais d'une espèce d'aura» (249) [el hecho es en todo caso que yo me beneficiaba de alguna especie de *aura*]. Tal «aura» permitirá a François recobrar no solo su capacidad de consumo, sino también su estatus social académico. No obstante, el proceso que inicia con la oferta de Lacoue a François, no es más que la expresión metonímica de un proceso más amplio, o sea, el hecho de que «les nations européennes n'étaient plus que des corps sans âme –des zombies» (255) [las naciones europeas no eran más que unos cuerpos sin alma –unos zombis].

Por otra parte, la decadencia de François-Europa muestra en *Soumission* tanto la fragilidad del académico, como lo prostituido y prostituible de la identitaria noción de europeidad. Como François sabe que «c'était vraiment la fin de ma vie intellectuelle» (283) [este era el fin de mi vida intelectual], también que «l'Europe était morte» (257) [Europa había muerta]. Es decir, el discurso (la semiótica) de la intelectualidad de François y el de la identidad de Europa se venden al mejor postor, lo cual afirma la irresponsabilidad para consigo mismos de François y de Europa. Al respecto, se lee en *Soumission*: «L'intellectuel

en France n'avait pas à être *responsable*, ce n'était pas dans sa nature» (271) [el intelectual en Francia no tenía que ser responsable], con respecto a François, y «l'Europe occidentale n'était plus en état de se sauver elle-même» (276) [Europa Occidental no estaba más en capacidad de salvarse a sí misma], en relación con la Europa misma. También, la decadencia de François-Europa conlleva una afirmación de la preeminencia de lo económico sobre lo discursivo-semiótico.

Así, Houellebecq resuelve de golpe la tensión entre fenomenología y marxismo, superando (*aufhebend*) tal contradicción, mediante una ironía que no solo critica las nociones de intelectualidad y de europeidad hoy existentes, sino que también tal crítica implica en sí misma un fuerte ataque a la globalización, el neoliberalismo, la democracia burguesa, *la petite bourgeoisie* y la *intelligentsia* (francesa, europea y global). Robert Rediger se encarga de *rediger* (*redactar* en francés) una nueva identidad para François y para Europa, proceso que demuestra la insubstancialidad del discurso que se aparta de la referencialidad y la hipocresía del Occidente primermundista, bajo la entropía de un capitalismo en quiebra.

Houellebecq y la estética del realismo dialéctico

En el momento actual en que circulan paradigmas anti-miméticos (anti-realistas) como las narrativas innaturales⁴¹ y la ciencia ficción del *novum* tecnocrático⁴², el retorno de Houellebecq al realismo —junto con el desplazamiento temporal y otras características de su obra— plantea una estética literaria acorde con nuestra posición como latinoamericanos, para no caer en la asunción de paradigmas poiético-narratológicos que responden a los intereses de los grupos

41 Roy Alfaro Vargas, «Las narrativas innaturales», *Letras* 60 (2016): 185-212. DOI: <http://dx.doi.org/10.15359/rl.2-60.9>.

42 Roy Alfaro Vargas, «El *novum* tecnocrático», *Hélice* II, 5 (2015): 6-20; Roy Alfaro Vargas, «*The Protos Mandate*: ciencia ficción y neoliberalismo», *Letras* 59 (2016): 77-97. DOI: <http://dx.doi.org/10.15359/rl.1-59.4>; Roy Alfaro Vargas, «Ciencia ficción cuántica y la ontología del conjunto vacío», *Praxis* 76 (2017): 91-106. DOI: <http://dx.doi.org/10.15359/praxis.76.6>.

dominantes del Primer Mundo, y que no reflejan nuestra realidad, como proveedores de mano de obra barata y de materias primas.

En contraposición con las narrativas innaturales y el *novum* tecnocrático, adaptamos la idea del *realismo dialéctico*. Este realismo responde a una estética cognitiva, en tanto la literatura (y toda forma de arte) es un proceso de aprehensión de la realidad, lo que quiere decir que la literatura es mimética y referencial. Así, el fenómeno literario, en particular, y los demás productos culturales estéticos (cine, pintura, etc.), en general, son un proceso racional, que en cuanto tales se anclan en lo real.

Los productos culturales estéticos, en tanto reales y racionales, son formas de discontinuidad, que articulan en términos lingüístico-semióticos la continuidad, y, dentro de esta perspectiva, estos sirven para aprehender críticamente *lo real*, en función de *lo posible*. O sea, la diégesis literaria, filmica, etc., siempre refiere a factores extradiegéticos, ópticamente presentes o como posibles desarrollos ontológicos ligados a una praxis social.

El desplazamiento temporal mencionado, con respecto a *Soumission*, si bien por un lado permite distanciar al lector/espectador de su contexto, con el fin de representarle su realidad (y algunas posibles soluciones a las problemáticas existentes en ella) sin la carga emocional que implica para él/ella indudablemente tal contexto; lo cierto es que igualmente y en términos ontológicos es posible acceder al tiempo total, o sea, al tiempo como articulación de pasado, presente y futuro; como flecha del tiempo, lo cual en este caso permite observar el capitalismo en su proceso entrópico, en su degradación y decadencia, lo cual evita substancializarlo y, a la vez, crearlo eterno al estilo de un sistema complejo auto-organizado⁴³; es decir, como un sistema capaz de reordenarse, sin mediar condición previa alguna, para alcanzar su

43 Actualmente, algunos grupos académicos reaccionarios de ultra-derecha pretenden que el capitalismo no es un «modo de producción», sino alguna clase de complejo social e institucional, es decir, un sistema complejo que se auto-organiza. Al respecto, véase: Stephen Maher y Scott M. Aquanno, «Conceptualizing Neoliberalism: Foundations for an Institutional Marxist Theory of Capitalism», *New Political Science* 40, 1 (2018): 33-50. DOI:10.1080/07393148.2017.141672. En

objetivo⁴⁴. El tiempo deviene en esta estética dialéctico-realista, la posibilidad del Ser, pero también en la superación (*Aufhebung*) de este, en cuanto Deber Ser. Es decir, se asume lo existente en función de un posible proyecto político, que rompa con los procesos de exclusión, explotación, etc., que derivan del modo de producción capitalista.

La crítica houellebecquiana al neoliberalismo y a la globalización, se asume en esta estética realisto-dialéctica como una *política de lo posible*, con lo cual es viable una crítica del neoliberalismo (entendido en términos políticos, económicos y civiles), en tanto este responde a una estrategia de la burguesía para salir de la crisis sistémica, que corroe al capitalismo desde la década de 1970 y donde la crisis del 2007-8 permitió visualizar la inviabilidad del proyecto neoliberal y del capitalismo⁴⁵.

En este marco, el realismo dialéctico se opone a la política de lo imposible, la cual se caracteriza no solo por su carácter reaccionario, como estrategia de control social y político, sino también por su énfasis anti-mimético y arreferencial⁴⁶. Así, el realismo dialéctico, en contraposición a la política de lo imposible, se define en términos sociológicos y políticos, como un enfoque contestatario y, de hecho, anti-neocolonialista, con respecto a paradigmas como las narrativas innaturales y el *novum* tecnocrático.

El realismo dialéctico retoma la descriptibilidad y la objetividad del realismo decimonónico, pero, mediante el juego temporal (tomado de la ciencia ficción), no se describe una realidad estática centrada en el principio de identidad ($A = A$) de la lógica formal; la descripción se asume como congruencia ($A \equiv A$, o sea, se articula lo real y lo posible) para aprehender-construir la realidad como movimiento,

este marco, desde de nuestra perspectiva, la posición de Maher y Aquanno implica que el capitalismo sería eterno, lo cual es falso por el principio de entropía mismo.

44 Raúl Sánchez y David Newman, «Primer on Complex Systems», *A Primer on Complex Systems* (Dordrecht: Springer, 2018) 13. DOI:https://doi.org/10.1007/978-94-024-1229-1_1.

45 Chris Harman, *Zombie Capitalism. Global Crisis and the Relevance of Marx* (Londres: Bookmarks, 2009).

46 Alfaro Vargas, «Las narrativas innaturales», 209-212.

como cambio, como transformación social. Además, la objetividad se supera (*aufhebt*) dialécticamente, en cuanto el escritor, el director, etc., parten de una posición política crítica del capitalismo, la globalización y el neoliberalismo. Es decir, es una objetividad que recupera el sujeto como agente histórico, retomando la unidad gnoseológica de sujeto y objeto.

Fundamental es el empleo filosófico, como lo ha mostrado Houellebecq. Un profundo enfoqueo filosófico les permite al escritor, al director, etc., no solo comprender las sutilezas del discurso político que hoy se reviste de fenomenología, sino también presentar estéticamente estrategias para denunciar las incongruencias y mentiras ideológicas que el capitalismo genera para sobrevivir, así como plantear estrategias contestatarias contra el sistema capitalista.

Comprender el énfasis en lo emocional que el neoliberalismo fenomenologizante imprime hoy a la cultura es clave para enfrentarlo. El realismo dialéctico es, por ende, tanto un retorno a la razón como un poner en su justo lugar a la emoción.

Conclusiones

Houellebecq, en *Soumission*, establece una dialéctica entre fenomenología y materialidad, apuntando a la cuestión del hedonismo y de la economía, respectivamente, como un medio de crítica política y anti-académica, a la vez que deja implícitos los fundamentos para una estética del realismo dialéctico.

Al centrarse en François, *Soumission* representa a la *intelligentsia* francesa como mediocre, sin compromiso social y sin racionalidad alguna, lo cual nos hace pensar cuál sería la condición de aquellos sectores de la sociedad que no han tenido acceso a la educación (universitaria o mucho menos), si los académicos de esta sociedad houellebecquiana presentan un nivel tan bajo y son incluso capaces de venderse al mejor postor.

Fiel a su estilo, mediante la ironía, la abierta burla, su naturalismo de corte social y biologicista⁴⁷, su materialismo, etc., Houellebecq muestra una Francia, una Europa y un capitalismo globalizante en su carácter alienante, que no permite el desarrollo pleno del ser humano; sino que sume al ser humano en su instintividad, en su forma más primaria, en su animalidad hedonista cuyo placer no es más que el mecanismo de control social de una burguesía que ve pronta su extinción.

El desplazamiento temporal que ejecuta Houellebecq (junto con su crítica política), al modo del extrañamiento cognitivo de la ciencia ficción, plantea algunos elementos para desarrollar la estética del realismo dialéctico, en contraposición con los proyectos ideológico-poéticos y narratológicos de las narrativas innaturales y del *novum* tecnocrático de la ciencia ficción. Así, el realismo dialéctico se plantea como opción estética, acorde con el contexto de nuestros países latinoamericanos ante planteamientos neocolonialistas, como las ya mencionadas narrativas innaturales. Queda por desarrollar más a profundidad la noción de realismo dialéctico, que aquí queda tan solo esbozada.

47 Rabosseau, 43.

ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS
(STUDIES IN LINGUISTIC)

Las partículas subjetivas del español centroamericano: indagaciones preliminares¹

(Subjective Particles in Central American
Spanish: A Preliminary Inquiry)

*Viviana Núñez Alvarado*²

Universidad Nacional, Costa Rica

RESUMEN

Se plantea una etapa preliminar para elaborar un inventario de palabras con el perfil de «partícula». El estudio corresponde al interés en analizar una clase de palabras marginal no solo en cuanto a la tipología del español, sino también en investigaciones en lingüística hispánica. Se establece el marco referencial y conceptual para el estudio y se presenta el inventario inicial de recopilación y tabulación.

ABSTRACT

This preliminary inquiry consists of an inventory of words with “particles,” as defined here. The study corresponds to the interest of analyzing a marginal type of words according not only to Spanish typology, but also to Hispanic linguistic research. The referential and conceptual framework is provided for this study, as well as the inventory itself up to the latest collection and tabulation.

Palabras clave: tipología del español, español centroamericano, partículas subjetivas, español.

1 Recibido: 16 de abril de 2018; aceptado: 17 de setiembre de 2018.

2 Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional, Costa Rica. Correo electrónico: viviana.nunez.alvarado@una.cr

Keywords: Spanish typology, Central American Spanish, subjective particles

En esta indagación preliminar se plantea un marco referencial y conceptual referido a las partículas, desarrollado en Quesada³, con el que se aborda el estudio preliminar de un inventario representativo de palabras que se consideran *partículas* según ese marco referencial adoptado.

Definición y delimitación

El término *partícula* se ha utilizado sobre todo en lenguas en las que este tipo de palabras desempeña un papel marginal para subsumir palabras tan diversas como interjecciones, adverbios, o conjunciones. El criterio que subyace a ese proceder, según Quesada, es que todas esas palabras tienen en común la falta de flexión. El resultado es una clase heterogénea de palabras; y lleva a largas listas de «partículas» en muchos idiomas. Afirma que «desde la perspectiva de una teoría general de partículas tal procedimiento tiene serias debilidades; baste con mencionar que el criterio de flexión no es confiable pues no es aplicable a todas las lenguas» (149); en lenguas aislantes, por ejemplo. Por ello, Quesada adopta la definición de Wedyt y Hentschel (1989), quienes dividen los significados de las formas lingüísticas en léxicos (o categoremáticos), deícticos, partes de la oración y sincategoremáticos, los cuales generan tres grupos de palabras:

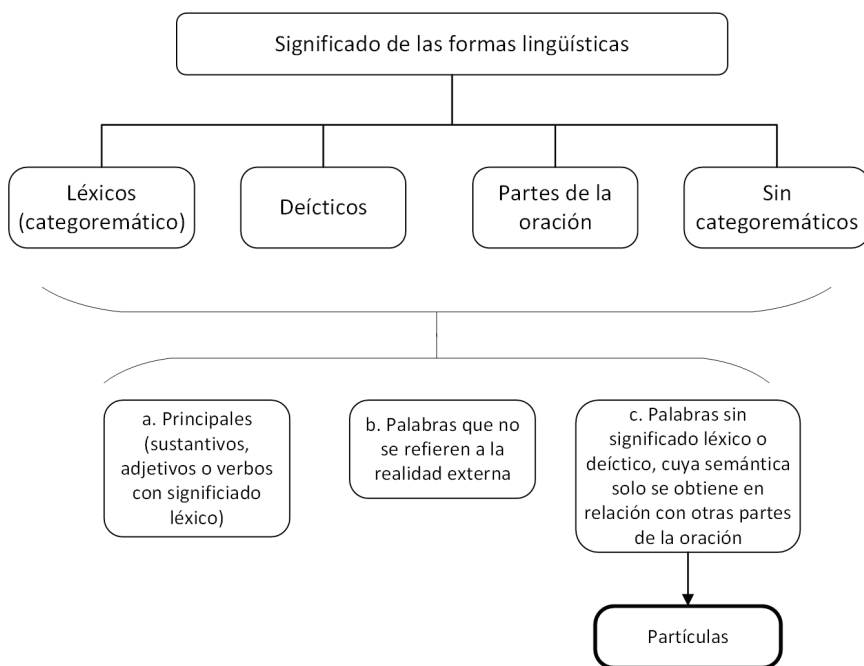
a. principales (sustantivos, adjetivos, verbos), con significado léxico y con referentes como entidades, eventos y características; b. palabras que no refieren a la realidad externa como los deícticos, pronombres

3 Juan Diego Quesada, «*De ahí > diay*: A Particle Is Born. Discourse-Triggered Grammaticalization in Spanish», *Zeitschrift für Sprachwissenschaft* 15, 2 (1996): 147-177. DOI: <https://doi.org/10.1515/zfsw.1996.15.2.147>. [El marco referencial se ha fundamentado principalmente del estudio de Quesada; la versión en español de las citas y de los términos particulares es responsabilidad de la autora del presente artículo. En adelante los números de página se indican entre paréntesis en el texto (N. de la E.).]

y las pro-formas en general, y c. palabras sin significado léxico o deíctico y cuya semántica se obtiene solo en relación con otras partes de la oración (149).

Las partículas son ejemplo de este grupo; por ello se definen como palabras sin significado léxico o de parte de la oración. Esta división de Wedyt y Henstschel se representa gráficamente en el esquema 1.

Esquema 1.



Wedyt y Hentschel, según lo planteado por Quesada:

delimitan las partículas en contraposición a palabras similares como los adverbios y las interjecciones. Según los autores, los adjetivos predicativos no califican como partículas en virtud de su capacidad para referenciar características que existen en la realidad externa, así

como por sus rasgos distribucionales especiales. Lo mismo vale para adverbios de lugar (*aquí, allá*) y de modo. El comportamiento de los adverbios refleja la naturaleza variable de esta clase de palabras, lo cual en última instancia dificulta categorizarlos como sincategoremáticos. Por ello, señalan que casos intermedios en los que el asignar una palabra a una u otra clase se hace difícil (149).

Agrega Quesada:

Las otras palabras contra las cuales se debe delimitar el término *partícula* son las interjecciones, las cuales Schachter (1985: 58) define como «palabras, por lo general de carácter exclamativo, que pueden constituir expresiones en sí mismas y que a menudo no tienen conexión sintáctica con otras palabras con las que co-aparecen»⁴. Weydt y Hentschel (1989) las excluyen de la categoría de partículas «porque con plena seguridad no pertenecen a la clase de palabras sincategoremáticas». Los tres tipos de interjecciones identificados por Weydt y Hentschel (1989) —las de tiras cómicas, onomatopéyicas y emocionales— tienen una referencia directa con la realidad externa, según esos autores. (149)

Clasificación

Partiendo de esa definición de *partícula*, Weydt y Hentschel (1989), según lo desarrollado por Quesada (150), proponen la siguiente clasificación:

1. Conjunciones: coordinantes y subordinantes; su función es la de unir oraciones.
2. Preposiciones: establecen relaciones y dividen la oración en partes; unen elementos nominales.

4 Paul Schachter, «Parts of Speech Systems», Timothy Schopen, ed., *Language Typology and Syntactic Description*, vol. 1 (Cambridge: Cambridge University Press, 1985) 3-61.

3. «Partículas gradativas»: los autores usan el término para referirse a dos tipos de partículas (en realidad reconocen que el término es inadecuado)
 - 3.1 Intensivas: modifican una característica expresada por otra palabra (por lo general un adjetivo) ya reforzándolo, ya debilitándolo, como ejemplos dan *very* del inglés y *ziemlich* del alemán.
 - 3.2 De foco: forman un constituyente con el elemento que modifican, asignándole el estatus de foco; ejemplos de ello son *ausgerechnet* del alemán o *solo* del español.
4. Modales; expresan el grado de probabilidad de una expresión (por ejemplo, *maybe* del inglés *ovielleicht* del alemán. Dada su función de expresar probabilidad, estas partículas básicamente aparecen en oraciones enunciativas (es imposible que aparezcan en construcciones imperativas o que expresen deseo).
5. De matiz: el alcance de estas es extra-oracional; funcionan al nivel discursivo. De ellas los autores dicen que «comentan la oración como una expresión total desde un meta-nivel y la anclan de esa forma en el contexto del habla» (Weydt y Hentschel).
6. Pregunta y respuesta: niegan o afirman un estado de cosas o partes del mismo. (150)

«Esta clasificación muestra dos tipos de partículas dependiendo de su significado y función» (150). Quesada denomina «a las de 1., 2., algunas de 3. y a las de 6 como “fácticas” porque cumplen funciones sintácticas en esencia. Las conjunciones, las preposiciones, algunas partículas intensivas y algunas de foco simplemente llenan un espacio sintáctico en una secuencia; lo que tienen en común dice el autor es que su alcance es “local”» (150); es decir, «no va más allá de su entorno inmediato» (150). «Por el contrario, las de 4., 5. y

algunas de 3. muestran un alcance extra-oracional y un uso subjetivo» (150); Quesada las denomina «subjetivas»; de ese modo, el uso de las partículas subjetivas depende del contexto y de la valoración del hablante sobre la situación⁵. El autor propone analizarlas como la gramaticalización⁶ de la categoría discursiva de VALORACIÓN; señala que en la literatura especializada se ha puesto especial atención en las partículas subjetivas por cuanto son esas las que generan mayor dificultad a los investigadores a la hora de dar cuenta de su significado y función de manera uniforme (150-151). Quesada cita el caso de *diay* como ejemplo de partícula que exhibe una serie de significados que a primera vista lucen diversos (151).

Función de las partículas subjetivas

«Las partículas subjetivas tienen una función eminentemente pragmática lo cual es tanto causa como consecuencia de su alcance amplio y oracional» (151). Otros, según Quesada, han considerado que «la función de las partículas subjetivas consiste en expresar tanto conocimiento como actitudes del hablante sobre una proposición» (151); Weydt (1989) las denomina «partículas de tonalidad» (151) porque matizan las expresiones; pueden expresar modo o estado de ánimo de la conversación cuando refieren a conocimiento compartido por los interlocutores. Quesada continúa:

5 Quesada (151, nota 3) aclara que desde un punto de vista general, el lenguaje es subjetivo; y que expresar oraciones es en sí mismo un asunto subjetivo. «No obstante, desde el punto de vista de la gramaticalización de actitudes, hay formas como los modales o marcadores de modo, cuya función principal es precisamente expresar ese aspecto, en oposición a otras formas del modo (*realis*), cuya función es básicamente proposicional».

6 Sobre gramaticalización puede consultarse: Bernd Heine, *Grammaticalization: A Conceptual Framework* (Chicago: Chicago University Press, 1991); Christian Lehman, *Grammaticalization: Synchronic Variation and Diachronic Change. Lingua e Stile/a*, 20, 3 (1985): 303-318; Christian Lehmann, *Thoughts on Grammaticalization. A Pragmatic Sketch* (Köln: Institut für Sprachwissenschaft der Universität, 1982); Elizabeth Traugott y Bernd Heine, eds., *Approaches to Grammaticalization*, 2 vols. (Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1991); Frantisek Lichtenberk, «Semantic Change and Heterosemy in Grammaticalization», *Language* 67 (1991): 475-509. DOI: <https://doi.org/10.1353/lan.1991.0009>; Paul).

Según Abraham (1991: 333)⁷, las partículas subjetivas «hacen visible, mediante su fuerza ilocucionaria, lo que el hablante [...] considera adecuado para desambiguar totalmente cierto texto o porción discursiva precedente o subsecuente»; ello implica que las partículas subjetivas «detectan vacíos en la configuración argumentativa de un texto e indican parcialmente cómo el oyente o el lector deben reconstruir el argumento faltante». Corolario de esto es que la presencia de tales formas, siendo categoremáticas pero a la vez marcadores pragmáticos, depende de los tipos de oraciones y de la fuerza ilocucionaria, especialmente en situaciones informales. (151)

Quesada señala que, según Kirstein⁸, mediante las partículas subjetivas «tanto hablante como oyente se indican mutuamente la “comprensión de sus roles” [comunicativos], sin necesidad de retomar el contenido lingüístico explícito (Kirstein 1983: 217)» (251). Quesada añade:

Partiendo de que el hablar crea situaciones, mientras que el hablar con partículas crea especialmente situaciones, Kirstein (1983: 217) señala que «las expresiones que contienen partículas, las cuales mediante una referencia explícita a ciertos factores situacionales como la actitud del hablante y comprensión del rol comunicativo, las que definen la situación para el oyente». Kirstein afirma que lo que define [el significado] de una partícula es el acto del habla; pues para él no tiene sentido hablar del significado primario de las partículas, o de si una partícula tiene un significado general que determine todas sus instancias. Si bien es cierto que la dependencia contextual es una característica de las partículas, ello no necesariamente implica que no se les pueda asignar un significado básico. (151-152)

Quesada también se refiere a Foolen:

Foolen (1989) distingue tres niveles de significado de las partículas: a. nivel más abstracto con el significado general del ítem léxico (...);

7 Werner Abraham, *Discourse Particles* (Amsterdam: Benjamins, 1991) 203-252.

8 Boni Kirstein, «Partikeln und Sprechsituation», Harald Weydt, ed., *Partikeln und Interaktion* (Berlin: De Gruyter, 1982) 213-225. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783111661643.213>.

b. nivel intermedio en el que el significado general también está presente pero solo en el uso de la partícula; c. nivel semántico concreto, en el que se especifica la semántica de los usos que se dan bajo el significado general; este último es en la práctica un nivel pragmático. Esto constituye un procedimiento metodológico apropiado tanto para la descripción sincrónica como la diacrónica, pues los tres niveles en realidad corresponden a etapas de gramaticalización. (152)

Al respecto, Quesada también se refiere a Fábrićz (1989) quien

subraya la relación entre partículas y sus fuentes (por lo general conjunciones, adverbios o elementos deícticos) y llama la atención sobre el hecho de que «el significado de una partícula modal se origina en el significado de su étimo filtrado por la predicación», caracterización que resume las características de las partículas subjetivas; éstas son formas que resultan de la gramaticalización de diferentes tipos de palabras, cuyos significados contienen el material semántico necesario para generalizarse al nivel textual; ese material semántico incluye conceptos generales, tales como adición, oposición, causa, resultado, etc. (152)

Partículas subjetivas en español

Quesada afirma:

En la tradición filológica hispánica, el término *partícula* también se ha usado como paraguas para incluir palabras como interjecciones, adverbios, conjunciones, etc. (...) Las principales características que se les asignan a las partículas son su alcance extra-oracional y su valor *modal* o subjetivo. Es una equiparación implícita de partícula con partícula subjetiva; de hecho, las partículas fácticas pocas veces despiertan el interés de los gramáticos. (...) Salvá y Bello se referían a la *gradación subjetiva* de algunas partículas, con lo que implicaban la coexistencia de dos significados y funciones, uno «literal» y otro «subjetivo», con etapas intermedias entre ellos. Esta percepción corresponde a lo que la teoría de gramaticalización ahora

denomina *especialización* y *subjetivización* de una forma gramaticalizada; la primera es la condensación de los matices semánticos de la forma respectiva en un dominio funcional; la escogencia cada vez más restringida de posibilidades adquiere significados gramaticales más generales (Hopper 1991); la segunda consiste en el cambio de significado de la forma que se gramaticaliza, la cual «se torna más centrada en la actitud del hablante sobre la situación» (Hopper y Traugott 1993)⁹. (153)

«Dado que la subjetivización no es un rasgo exclusivo de las partículas, sino que constituye un importante ingrediente de la gramaticalización» (153), Quesada no ve apropiado «subsumir otros tipos de palabras como adverbios o conjunciones bajo la clase de partículas porque la subjetivización por sí sola no es suficiente para analizar una forma como partícula» (153); pues es, siguiendo a Wedyt y Hentschel (1989), afirma Quesada:

su estatus sincategoremático lo que las define como tales. Es decir, es la mezcla de significado sincategoremático y significado subjetivo lo que hacen de una forma lingüística una partícula subjetiva. Esta delimitación es crucial para caracterizar una lengua (en este caso el español) que utiliza este tipo de palabras y de las categorías gramaticales que codifican. (153)

En este sentido, Quesada afirma que no se puede caracterizar al español como una lengua de partículas, como es el caso del alemán, el holandés el latín o el tzotzil (153). Ello no impide, al mismo tiempo, que se haga un inventario de las pocas partículas y se analicen; eso sí, teniendo presente que se trata de una clase marginal en la gramática española.

Quesada sigue:

Mientras que Bello le puso más atención al carácter subjetivo de las partículas (independientemente de cómo las definiera), Gili Gaya

9 Paul Hopper y Elizabeth Traugott, *Grammaticalization* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).

(según Martín Zorraquino 1992) recalca su alcance extra-oracional como manifestación de la función textual de mantención de la coherencia, la cual se logra mediante la coordinación, la negación, la inferencia y la modalidad. Esa categoría está definida de manera tan amplia que hasta adverbios, frases adverbiales, fraseologismos e interjecciones son analizadas como *partículas*. (153)

Se puso de moda durante algún tiempo entre filólogos la noción de *conectores pragmáticos*, «cuyo común denominador», afirma Quesada, «es el alcance extra-oracional de las formas. Así pues, Solano (1990:7) justifica subsumir todo tipo de palabras bajo esa etiqueta por el hecho de que establecen lazos entre oraciones» (153). Al respecto, Quesada cita a Solano:

Desde luego, un texto o discurso no es una secuencia casual o desordenada de oraciones relacionadas por el contenido. Hay dispositivos formales que señalan la naturaleza de esas relaciones. Esos enlaces o recursos de conexión pueden ser gramaticales (nexos), léxicos, o entonacionales en el caso del habla y tienen como función fundamental “conectar” oraciones y secuencias de oraciones¹⁰ (153).

Quesada critica este procedimiento onomasiológico pues tiene la «desventaja de desconocer el estatus formal de los ítems lingüísticos y su papel en el sistema general de la lengua» (154). Además, argumenta que: «el término “conexión” es tan etiqueta de funciones tanto como partícula lo es de formas, sin mencionar el hecho de que algunas partículas subjetivas en algunas funciones no conectan nada, sino que expresan la valoración subjetiva de una proposición» (154); y de esa manera se eclipsa la función exacta de las nociones o conceptos que se gramaticalizan.

10 Yamiléth Solano, *Los nexos en el habla culta costarricense* (Mexico: UNAM, 1990) 7.

Partículas subjetivas en Centroamérica¹¹

Con base en lo anterior, se ha realizado un estudio preliminar a partir de un corpus específico. Los resultados arrojan seis partículas subjetivas principales: *verdad*, *pues*, *bueno*, *claro*, *vaya* y *diay*. Dos de ellas, *diay* y *verdad*, y en menor grado *pues*, presentan variantes caracterizadas por erosión fonológica, cuyas implicaciones están pendientes para el trabajo posterior. Estas partículas no tienen distribución homogénea en el istmo centroamericano (ver anexo); algunas de ellas son más frecuentes en algunas zonas que en otras, mientras que otras ni siquiera se utilizan en algunos lugares. Ejemplos de ello son *verdad* y sus variantes, las cuales se distribuyen por todo el norte (Guatemala, El Salvador, y Honduras), mientras que *diay* es casi exclusiva de Costa Rica e inexistente en el norte.

En cuanto al género, el corpus utilizado incluyó tres hombres y tres mujeres por país, por lo que en los gráficos (ver anexo) se indica cuántas veces apareció la partícula en cada caso y el porcentaje correspondiente. El orden de presentación está determinado cuantitativamente; es decir, según la cantidad de *tokens* que hay en el corpus.

Los gráficos (ver anexo) muestran la frecuencia con que aparece cada partícula en el corpus analizado. El corpus corresponde al texto *El español de Centroamérica: materiales para su estudio*, de Herrera, Nuñez y Quesada (desarrollado en 2012)¹², que transcribe grabaciones hechas a seis personas por país centroamericano, de diferente nivel educativo y tomando en cuenta ambos géneros, es decir, en un

11 Para más información sobre el español de Costa Rica en particular pueden consultarse también los siguientes textos: Carlos Gagini, *Diccionario de costarrriqueñismos* (San José: Editorial Costa Rica, 1892/1975); Miguel Ángel Quesada, *Fuentes documentales para el estudio del español de Costa Rica* (San José: Alma Mater, 1987); Miguel Ángel Quesada, *El español colonial de Costa Rica* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1990); Miguel Ángel Quesada, *Nuevo diccionario de costarrriqueñismos* (Cartago: Editorial Tecnológica, 1991); Miguel Ángel Quesada, *Diccionario histórico del español de Costa Rica* (San José: EUNED, 1995); Victor Manuel Arroyo, *El habla popular en la literatura costarricense* (San José: Universidad de Costa Rica, 1971).

12 Al respecto, ver Gisselle Herrera Morera, Viviana Nuñez A. y J. Diego Quesada, *El español de Centroamérica. Visión global y materiales para su estudio*, 2 tomos (Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2016).

total se entrevistó a 36 personas. El «total» indicado en cada gráfico corresponde a la cantidad de veces que aparece utilizada la partícula por los informantes; cada país se representa con un color diferente y se indica entre paréntesis las veces que esa partícula se utilizó en ese país. También se indica el porcentaje correspondiente.

En relación con la variable «edad», en el gráfico correspondiente al grupo etario (ver anexo), el número 1 corresponde a informantes cuya edad oscila alrededor de los veinte años; el número 2, a informantes de unos treinta y cinco años; y el número 3, a adultos de sesenta años aproximadamente.

Este trabajo es meramente de inventario; no se realiza ningún análisis de significados y funciones, el cual queda pendiente.

Verdad: Esta partícula es utilizada mayoritariamente en el triángulo norte de Centroamérica (Guatemala, El Salvador y Honduras); constituye el 85% de la muestra. La partícula es utilizada principalmente por hombres y dentro de esta variable su distribución tiende a ser equitativa entre los tres grupos etarios. En términos generales, su utiliza con una función de reafirmación¹³ (ver anexo: gráfico 1).

Pues: Partícula utilizada mayoritariamente por hombres jóvenes, es frecuente en Guatemala y en Nicaragua. No se le puede adscribir una única función, pues parece tener diversos grados de gramaticalización, los cuales redundan en una variedad de funciones que deben ser analizadas en detalle (ver anexo: gráfico 2).

Bueno: Es utilizada principalmente en Honduras y en El Salvador, y después por Costa Rica y Guatemala. Principalmente se registra entre por jóvenes. No se registra mayor diferencia en el género. Tiende a usarse para diversas funciones comunicativas tales como ilativa y afirmativa (ver anexo: gráfico 3).

13 Dado que el objetivo de este trabajo es hacer un inventario de las partículas de la muestra, solamente se atribuyen funciones a estas formas de manera muy superficial. Un análisis pormenorizado de las funciones queda para una investigación posterior.

Claro: Utilizada mayoritariamente en Costa Rica, puede definirse junto con *diay* como partículas costarricenses por excelencia. Principalmente la utilizan personas del segundo grupo etario; la variable género no presenta grandes diferencias. Se utiliza principalmente para expresar acuerdo con el punto de vista del oyente (ver anexo: gráfico 4).

Vaya: Se utiliza sobre todo en El Salvador; es más frecuente entre mujeres del segundo grupo etario. Pareciera utilizarse principalmente para expresar acuerdo (ver anexo: gráfico 5).

Diay: Es una partícula utilizada mayoritariamente en Costa Rica. En la muestra la utilizan sobre todo por hombres del primer grupo etario (ver anexo: gráfico 6). Esta partícula ya ha sido analizada por Quesada (1996, 156-173).

Conclusión

Este inventario de partículas subjetivas del español en Centroamérica arroja datos valiosos, independientes de un análisis de significados y funciones, como son la distribución geográfica, por género y por edad. Martín Zorraquino¹⁴ advertía que las partículas en español son indicadoras de rasgos diatópicos, diastráticos y diafásicos. El caso de *diay* es un claro ejemplo de ello; es, como lo indica Quesada, la partícula de Costa Rica por excelencia (este estudio revela que un estatus similar lo tiene *claro*), al igual que *vaya* lo es de El Salvador y *verdad* del triángulo norte de Centroamérica. Si se toma en cuenta que es entre hombres jóvenes en que predomina, se puede concluir que es una forma saludable y con una función sociolingüística como factor de identidad. Lo mismo se puede decir sobre las demás partículas, cuyo análisis detallado queda pendiente para futuras investigaciones.

14 María Antonia Martín Zorraquino, «Spanisch: Panikel forschung/Partículas y modalidad», *Lexikon der Romanistischen Linguistik* VI, 1 (1992): 110-124 (112).

ANEXO

Gráfico 1. Distribución de partícula *verdad*

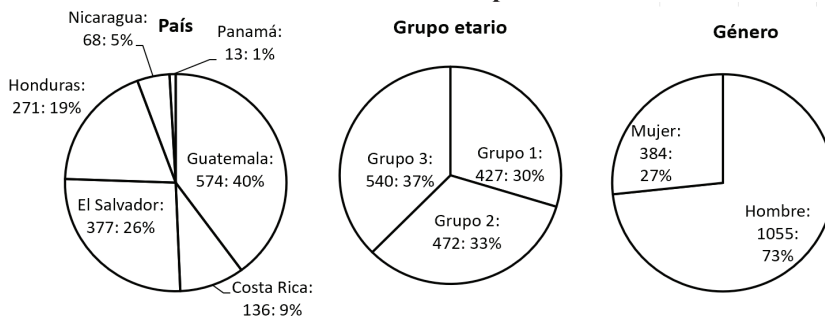


Gráfico 2. Distribución de partícula *pues*

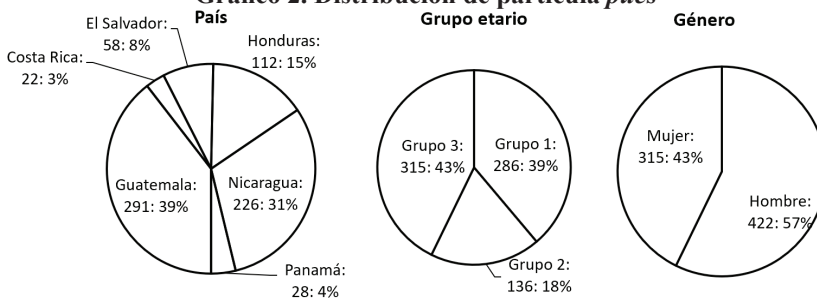


Gráfico 3. Distribución de partícula *bueno*

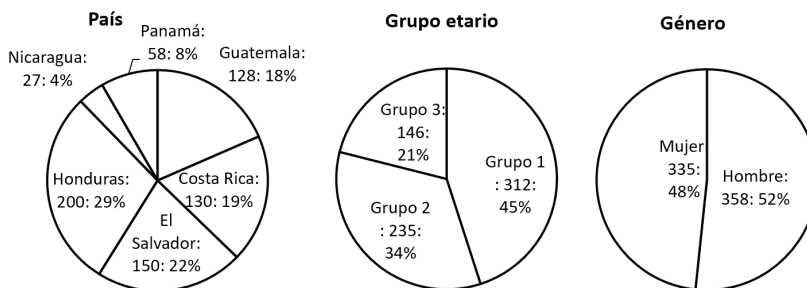


Gráfico 4. Distribución de partícula *claro*

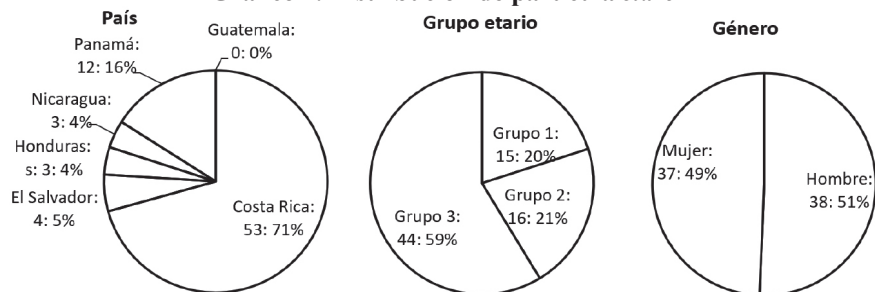


Gráfico 5. Distribución de partícula *vaya*

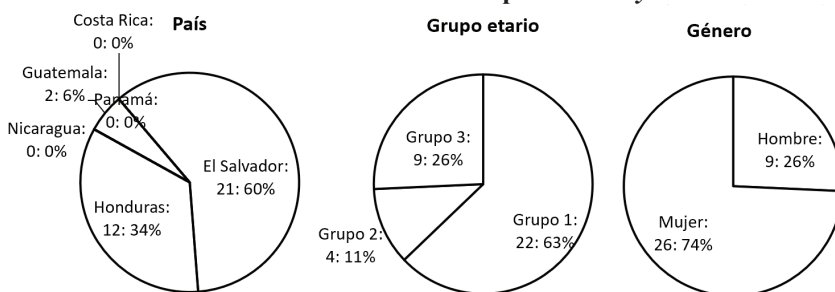
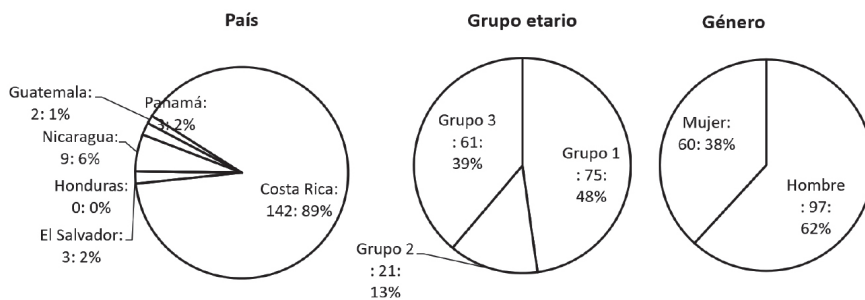


Gráfico 6. Distribución de partícula *diay*



ENSEÑANZA DE LENGUAS EXTRANJERAS
(FOREIGN LANGUAGE TEACHING)

Reading as Onlookers or as Critical Participants?¹

(¿Leer como espectadores o partícipes críticos?)

*Christian Fallas Escobar*²

Universidad Nacional, Costa Rica

*Mariela Porras Núñez*³

Universidad Nacional, Costa Rica

ABSTRACT

This paper offers a critique on the tendency to give priority to reading comprehension strategies on a superficial level, at the expense of other strategies requiring foreign language learners to read more critically to evaluate the meaning within texts. It also reports on the results of a study conducted with a group of students on the implementation of critical reading tasks, and offers an analysis of the experience, thus providing caveats as to the possible pitfalls of bringing critical literacy into reading courses and English as a Foreign Language programs.

RESUMEN

Este artículo desarrolla una crítica sobre la tendencia de priorizar estrategias de comprensión superficial de textos, por encima de otras estrategias, que podrían llevar al aprendiz de lenguas extranjeras a leer en mejores condiciones y evaluar el significado de lo leído. Se presentan los resultados

1 Recibido: 14 de mayo de 2018; aceptado: 17 de setiembre de 2018.

2 Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje. Correo electrónico: cristian.fallas.escobar@una.cr / prongsquib@hotmail.com

3 Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje. Correo electrónico: mariela.porras.nunez@una.cr / aqmary@gmail.com

de un estudio que consistió en someter a un grupo de estudiantes a procesos de lectura crítica, de lo cual extrae un análisis y señala las dificultades de implementar procesos de alfabetización crítica en cursos de lectura y programas de inglés como lengua extranjera.

Keywords: critical literacy, critical thinking, reading, foreign language programs

Palabras clave: literacidad crítica, pensamiento crítico, lectura, programas de lenguas extranjeras

Introduction

In English as a foreign language programs, reading tasks often center on comprehension at a superficial level, with students being taught how to skim and scan texts to locate explicit information. These and other similar meaning-decoding strategies are given center stage, at the expense of others requiring learners to read more critically to construct and evaluate meaning in texts. In this regard, some would warn that at early stages of language learning students are not yet sufficiently equipped, either linguistically or academically, to evaluate texts *beyond the lines*.⁴ Our position in this paper, however, is that enabling students to analyze texts beyond what is explicit, regardless of their foreign language proficiency level, is central to their transformation from consumers of texts to critics of the stances, ideologies, assumptions and views implicit in what they read.⁵ That is, we concur that reading courses in EFL programs must move from *functional literacy* with a focus on developing students' linguistic skills, to *critical literacy*, endowing students with a language for the critique of the power structures implicit in texts.⁶

4 M. Ko, "Critical Literacy Practices in the EFL Context and the English Language Proficiency: Further Exploration," *English Language Teaching* 6, 11 (2013b): 17-28. DOI: 10.5539/elt.v6n11p17.

5 K. Paesani, H. W. Allen, and B. Dupuy, *A Multiliteracies Framework for Collegiate Foreign Language Teaching* (Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2016).

6 Ko (2013b).

We thus ventured to include critical literacy tasks in a *reading* course offered in the second year of a B.A. program in English Teaching at a Costa Rican University. As students engaged in critical literacy reading tasks, Researcher 1 (R1) took notes on noticeable changes in their capacity for deeper reading. At the end of the course, we distributed a questionnaire to document their views on having to read between and beyond the lines at an early stage in their additional language learning endeavors. The results we present here suggest that the inclusion of an approach to reading that requires a more critical stance on the part of the students (critical literacy) is not only feasible but also welcomed and highly valued by them. In essence, this study is an attempt to move from *functional* to *critical literacies* and seeks to examine target EFL students' views on engaging in critical literacy tasks and their benefits.

Theoretical Considerations

In this section, we start by briefly defining critical thinking (CT), and have included the elements of thought, the intellectual standards and the intellectual traits suggested by Paul and Elder.⁷ Thereafter, we move on to describing postulates of critical literacy in second/foreign language teaching and learning. We continue with a brief recount of three types of reading discussed by Corrigan⁸: critical, contemplative and active reading. We conclude by explaining important characteristics of texts and providing a brief overview of previous investigations similar to those of the present study.

7 R. Paul, L. Elder, and Foundation for Critical Thinking, *The Miniature Guide to Critical Thinking: Concepts and Tools* (Dillon Beach, CA: Foundation for Critical Thinking, 2009).

8 P. Corrigan, "Attending to the Act of Reading: Critical Reading, Contemplative Reading, and Active Reading," *Essays in Reader-Oriented Theory, Criticism, and Pedagogy* 63-64 (2012): 146-173.

Critical Thinking

Paul and Elder explain how thoughts that are left unexamined and unchallenged are “biased, distorted, partial, uninformed and prejudiced”⁹; a risk we cannot afford to take given that the quality of our lives depends on our capacity to think critically. They warn that critical thinking does not come to us naturally, and must therefore be systematically cultivated and constantly refined. Broadly put, they sustain that, “Critical thinking is the art of analyzing and evaluating thinking with a view to improving it,”¹⁰ and that becoming experienced critical thinkers calls for the development of self-direction, self-discipline and self-monitoring so that we can combat our tendency to fall back on our egocentric and sociocentric way of thinking.¹¹ Paul and Elder also point out that in nurturing our capacity to think critically, we need to recognize that all reasoning has a *purpose*, that all reasoning aims at *answering a question or solving a problem*, that all reasoning is based on *assumptions* that shape our *point of view*, that in reasoning we base our thinking on *data/information* containing *concepts and ideas* upon which we make *inferences* and draw *conclusions*, all of which have *implications and consequences*.¹²

Needless to say, these elements of thought are permeated by the political and historical contexts in which we partake when we engage in the act of reasoning. Examining these elements of thought without consideration of their political and historical origins can lead to egocentric and sociocentric thinking.¹³ Because we are naturally prone to thinking in egocentric and sociocentric ways, we must ensure that we are subjecting the elements of thought in our reasoning to the intellectual standards of *clarity, precision, relevance, depth, breadth, logic, significance and fairness*. A word of caution, however, is that applying these standards to our reasoning does not come easy and

9 Paul and Elder, 4.

10 Paul and Elder, 4

11 Paul and Elder, 4.

12 Paul and Elder, 7-9.

13 Paul and Elder, 9.

that in the process we must develop the intellectual virtues of *integrity, humility, confidence in reason, perseverance, fair-mindedness, courage, empathy and autonomy*. Paul and Elder provide a series of templates for solving problems, evaluating reasoning, analyzing the logic of articles, and assessing research, based on the above elements of thought, intellectual virtues and standards.¹⁴

Critical Literacy

As Huang explains, despite the fact that critical literacy (CL) has been practiced and examined in first language education contexts at all levels, “Research that explores critical literacy in English as a second language (ESL) and English as a foreign language (EFL) classrooms [...] remains scarce”¹⁵; so much so that in practicing CL, teachers define “critical” differently: moving from orderly to messy reading, working back and forth between sympathetic engagement and critical evaluation, remaining open and flexible, and revising one’s thoughts while challenging one’s own thinking, and deepening one’s own readings.¹⁶ Notwithstanding the plethora of definitions, they all encompass a particular way of engaging with texts¹⁷ (which contrasts with the linguistic skills focus on functional literacy.¹⁸

As Ko indicates, teachers often take critical reading and critical literacy (CL) to be the same. However, while the former focuses on rational thinking/pure reasoning as situated within the individual, the latter sees literacy as a social practice and concedes that knowledge is never neutral and that texts are inscribed with power and hidden agendas.¹⁹ The practice of CL is founded on the premise that, “...education is first and foremost a means of social transformation because injustice, power

14 Paul and Elder.

15 S.-Y. Huang, “Reading ‘Further and Beyond the Text’: Student Perspectives of Critical Literacy in EFL Reading and Writing,” *Journal of Adolescent and Adult Literacy* 55, 2 (2011): 145-154 (145). DOI: <https://doi.org/10.1002/JAAL.00017>.

16 Corrigan, 151.

17 Lankshear (1994), quoted in Huang, 145.

18 Ko (2013b), 92.

19 Ko (2013b), 92-93.

asymmetry, and human suffering do exist.”²⁰ As this critical pedagogue sustains, “For transformation to take place at a social level, individuals should enhance their ability to recognize problem situations, their causes, and the existing resources which can be drawn upon to deal with and improve them.”²¹ Thus, it becomes pivotal to educate learners “... to be critical consumers of texts and reconstruct them in ways that are more consistent with their own local experiences.”²²

In such an endeavor, learning to read texts critically (from a CL perspective) is essential, as students in higher education must move from reading as onlookers to reading as critical participants, able not only to decode meaning but also to create and evaluate meaning. As Abednia sustains: “In CL students are encouraged to approach texts in a questioning manner, challenge received knowledge, and, instead of taking in knowledge passively, construct it actively and autonomously.”²³ This task may prove itself problematic given that “... neutral, apolitical, and cognitive linguistic perspectives on language appear to have dominated the profession of teaching English as a second language teaching for decades.”²⁴ The same can be said of how EFL education (especially reading and writing) has been approached over the years. In EFL contexts, more often than not, students’ and teachers’ “... assumptions about reading and about texts prohibit critical reading, especially the assumption that reading means finding rather than making meaning.”²⁵

In moving away from this trend of functional literacy in reading courses, proficient readers must develop coding competence, semantic competence, pragmatic competence, and critical competence, all of which should nurture their capacities to become code breakers, text

20 A. Abednia, “Practicing Critical Literacy in Second Language Reading,” *International Journal of Critical Literacy* 6, 2 (2015): 79.

21 Abednia, 79.

22 Abednia, 77.

23 Abednia, 78.

24 Braxley (2008); Crooks and Lehner (1998); Pennycook (1990); all quoted in Abednia, 78.

25 Heilker quoted in Corrigan, 15.

users, meaning makers, and text critics. A text critic is aware that “... texts are not ideologically natural or neutral—that they represent particular points of view while silencing others—and is also able to critically analyze and transform texts.”²⁶ In addition, a text critic must “... question the voices behind texts, who is represented and who is not, what positions texts are assuming,²⁷ and “...be able to ‘construct a reading that may actively resist and challenge the preferred reading of a text.’”²⁸

Critical, Contemplative and Active Reading

Corrigan²⁹ points to three types of reading that should be interrelated: critical, contemplative and active reading. As to the first type, he states that it requires critical distance between the reader and the text and a self-conscious stance on the part of the former. Corrigan also suggests that, in reading critically, the reader must be aware of the fact that CL “is a historically embedded practice, meaning different things in different times and places.”³⁰ Regarding the second type, Corrigan notes that, “Contemplative reading introduces dimensions of depth and inner growth ... [and] has to do with attentiveness, presence, dialogue, and community, and slowing down.”³¹ He also explains that, “While critical reading may involve taking an aggressive approach, contemplative reading involves taking time to really listen,” and that it means being “continuously present,” requires “sustained acts of attention,” “depth and reflection,” mindfulness, sustained focus, contemplation and introspection.³²

With respect to the last type, Corrigan adds that, “... for students to learn to read more deeply or on a higher level, they need to learn to

26 Huang, 146.

27 Stevens and Bean (2007), 6; quoted in Huang, 146.

28 Bean and Moni (2003), 639; quoted in Huang, 146.

29 Corrigan.

30 Corrigan, 151.

31 Corrigan, 153.

32 Corrigan, 153-154.

read actively,” and that, “while many scholars and teachers appear to take active reading for granted, possibly assuming students will come into such study skills on their own...”, efforts should be made in class so that “...students understand and adopt such habits as underlining, writing comments in the margins, asking questions, rereading,” given that “when students learn to read ‘actively and critically,’ they pass a ‘conceptual threshold,’ a breakthrough in intellectual development.”³³ None of the three appear to be the norm, especially in reading courses.

Given that texts are socially and culturally embedded, inevitably ideological, and constitutive of the existing power structures,³⁴ they cannot be separated from their authors and contexts. This is supported by philosopher Walter Mignolo, who questions the widespread belief that the *knowing subject* (author) is transparent and untouched by geo-political configurations.³⁵ Opposite to popular belief, while texts portray some voices, they neglect and silence others,³⁶ thereby reproducing the power structures in place.³⁷ That is to say that when students engage with texts, they also engage in a dialogical process of reshaping perspectives; it is as crucial to consider as the power inherent to the voice of the author(s) of a given text can stifle the readers’ voices. However, texts can potentially become a space for students to appropriate, re-voice and question the ideas contained in the texts they encounter at school.³⁸

Previous Studies of Critical Literacy in EFL Contexts

In 2006, Correia piloted a study in Brazil with eight advanced university students who had been studying English for five years.

33 Corrigan, 146-149.

34 M. Sperling, D. Appleman, K Gilyard, and S. Freedman, “Voice in the Context of Literacy Studies,” *Reading Research Quarterly* 46, 1 (2011): 70-84. DOI: 10.1598/RRQ.46.1.4.

35 W. Mignolo, “Epistemic Disobedience, Independent Thought and Decolonial Freedom,” *Theory, Culture and Society* 26 (2009): 7-8. DOI: <https://doi.org/10.1177/0263276409349275>.

36 Sperling, Appleman, Gilyard and Freedman.

37 R. Grosfoguel, “The Epistemic Decolonial Turn,” *Cultural Studies* 21 (2007): 211-223. DOI: 10.1080/09502380601162514

38 Sperling, Appleman, Gilyard and Freedman.

Centering on author's bias and point of view, Correia encouraged the learners to engage in critical reading of newspaper articles. Among the benefits of this critical literacy approach to reading, she mentions higher levels of participation. In her study, the students reported that formerly they were used to accepting the information in texts at face value, without questioning its reliability or author(s)' biases or vested interests. They also reported that while they were critical readers in Portuguese, they felt they needed help to read between the lines in English and question the message the author conveys in the text.³⁹

In 2010, Izadinia and Abednia conducted a study with 25 freshman English Literature students at a University in Iran to examine their perceptions regarding the inclusion of a critical literacy approach in a reading course. Their analysis of the journals the students wrote throughout the course pointed to the students' appreciation of freedom of speech and improvement of their critical thinking ability, self-confidence and self-awareness that the inclusion of a critical literacy approach to reading fostered in class.⁴⁰

In 2013, Ko conducted a case study in an English reading class in a university in Taiwan, whose purpose was to document the challenges and victories of one professor who agreed to apply tenets of critical literacy to a reading course that had formerly been based on functional literacy. The study showed that against commonly-held beliefs that Asian students' passive role in class stopped them from engaging in critical literacy tasks, the instructor was very successful in empowering students to problematize the power structures and vested interests embedded in the texts they tackled in class.⁴¹

39 R. Correia, "Encouraging Critical Reading in the EFL Classroom," *English Teaching Forum* 44, 1 (2006): 16.

40 M. Izadinia, and A. Abednia, "Dynamics of an EFL Reading Course with a Critical Literacy Orientation," *Journal of Language and Literacy Education* 6, 2 (2010): 51-67.

41 M.-Y. Ko, "A Case Study of an EFL Teacher's Critical Literacy Teaching in a Reading Class in Taiwan," *Language Teaching Research* 17, 1 (2013a): 91-108. DOI: 10.1177/1362168812457537.

As evident in these studies conducted in Brazil, Iran and Taiwan,⁴² introducing critical literacy tasks in EFL reading courses is a challenging but feasible enterprise that brings positive outcomes and that students value. By and large, teachers of reading courses in EFL contexts must "... help EFL readers feel they have options in the way they choose to read the text and to help them feel in a more equal relationship with the writer."⁴³ In sum, as Taglieber suggests, students should start developing their critical thinking skills as early as possible.⁴⁴ In addition, "focusing on critical reading should not wait until presumably lower level reading skills have been mastered"⁴⁵ since critical reading is an ability that students need for studying. We also agree with Taglieber that, "It should be a function of the university to consolidate the process of preparing individuals who can think and act independently and autonomously."⁴⁶ Students must develop the skills necessary to be "...reading the lines, reading between the lines, and reading beyond the lines,"⁴⁷ because understanding the literal meanings, inferring implicit meanings, and critically evaluating these meanings in texts are all abilities that students require in order to succeed in their respective fields.

42 See also: C. Wallace, "Critical Language Awareness: Key Principles for a Course in Critical Reading," *Language Awareness* 8, 2 (1999): 98-110, <https://doi.org/10.1080/09658419908667121>; S. Huh, "Instructional Model of Critical Literacy in an EFL Context: Balancing Conventional and Critical Literacy," *Critical Inquiry in Language Studies* 13, 3 (2016): 210-235, DOI: 10.1080/15427587.2016.1154445; I. Papadopoulos, and E. Griva, "Promoting Critical Literacy in the EFL Context: Implementing a Project to Young Learners," *European Journal of Language and Literature Studies* 7, 1 (2017): 107- 210, DOI: <https://doi.org/10.26417/ejls.v7i1.p107-120>; and Ko (2013b), 17-28.

43 C. Wallace, "Critical Literacy Awareness in the EFL Classroom," *Critical Language Awareness*, N. Fairclough, ed. (London: Longman, 1992) 59-92 (80).

44 Paesani, Allen and Dupuy (2016).

45 Loni Kreis Taglieber, "Critical Reading and Critical Thinking," *Ilha Do Desterro* 44 (2008): 141-163 (144). DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-8026.2003n44p141>.

46 Taglieber, 147.

47 R. Zabihi, and M. Pordel, "An Investigation of Critical Reading in Reading Textbooks: A Qualitative Analysis," *International Education Studies* 4, 3 (2011): 80-87 (81). DOI: <https://doi.org/10.5539/ies.v4n3p80>.

Methodology

The motivation for this study arose from a positive experience R1 had while encouraging students to tackle texts more critically, using the templates proposed by Paul and Elder. Throughout the course, R1 noticed an increased capacity to understand and evaluate texts on the part of the students. Upon informal discussions of this experience applying CT to reading, both researchers (R1 and R2) agreed that this seemingly positive outcome should be corroborated and documented more systematically. In this spirit, we chose to engage in a similar but more elaborate task with second-year students enrolled in a reading course during the second semester of 2017. We decided to work with 22 students from a B.A. program in English Teaching for Elementary Schools. In essence, this study aims to move from functional to critical literacies,⁴⁸ and seeks to find answers to the following questions:

1. Does students' being at early stages of EFL learning (high beginners/low intermediate) hinder their capacity to read texts critically?
2. What reactions might students have towards having to read texts critically?
3. What challenges might students face when reading texts critically?
4. Will the students notice any changes in their reading skill?

For this study, we used the framework *explain, demonstrate, guide, practice and reflect*.⁴⁹ First, we had students read articles about critical thinking and active, contemplative and critical reading, which we discussed centering on the difference between functional and critical literacy. Second, we gave students demonstrations on how to read

48 Ko (2013b), 17-28.

49 Ko (2013b).

between and beyond the lines,⁵⁰ using articles from a local newspaper in English. Next, we engaged in class analysis of comics, making sure they had sufficient guidance in the process of unveiling hidden agendas/ power structures inscribed in the texts.⁵¹ Finally, we had them engage in critical reading, using the two sets of questions below:

Set 1: What is the key question raised in the text?
What information supports the main claim?
What key concepts are needed to understand it?
What inferences are made upon this information?
What assumptions underlie this text?
What would be the implications of (not) taking this claim seriously?

Set 2: What is the author's point of view?
What voices are portrayed in the text?
Who is represented in the text?
What positions are assumed in the text?
What is the preferred reading of the text?
What are alternative readings of the text?

For the first half of the semester, the learners discussed texts by using the questions proposed by Paul and Elder,⁵² which enabled them to delve deeper into meaning. For the second half, R1 (who was the professor of the course) had them discuss texts using the questions above, which pushed them to link texts to their own experience,⁵³ and unveil the author(s)' hidden agendas.⁵⁴ At times, R1 had students read

50 Zabihi and Pordel, 81.

51 Ko (2013b), 92-93.

52 Paul and Elder.

53 L. P. Stevens, and T. W. Bean, *Critical Literacy: Context, Research, and Practice in the K-12 Classroom* (Thousand Oaks, CA: Sage, 2007).

54 T. W. Bean, and K. Moni, "Developing Students' Critical Literacy: Exploring Identity Construction in Young Adult Fiction," *Journal of Adolescent and Adult Literacy* 46, 8 (2003): 638-648.

and analyze single texts. At others, he assigned them to two texts with opposite views. After each reading activity, R1 encouraged students to participate in small group discussions of the text, while he was taking notes of their progress as critical readers. At the end of the course, the students completed a questionnaire to document their opinions/perceptions of the experience of reading texts critically. Later, we compared the data emerging from teacher notes and questionnaires to identify recurrent patterns, which we present in the following section.

Discussion of Findings

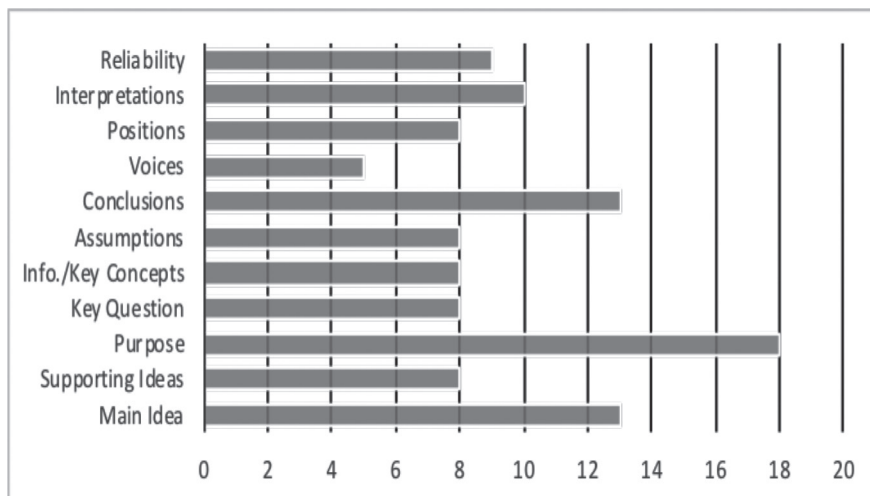
In this section, we answer the questions we posed at the beginning of this inquiry, and examine students' perceptions and reactions on their experience. As we progress with this analysis, we present quantitative as well as qualitative data coming from both the student questionnaire and the teacher notes.

The Students' Perspectives

Regarding whether the students' being at early stages of EFL learning hindered their capacity to read critically, eighteen students reported that their level of proficiency (high beginner/low intermediate) did not hinder their analysis of texts, two students said that it did, and one student stated that her proficiency sometimes interfered (one student did not answer). Among the reasons those eighteen students gave were that they felt they were prepared to understand the CL approach, that they had no problems applying it, and that their proficiency was good enough by the second year. In this regard, other interesting perspectives surfaced. Student 7A explained that CL has to do with rational and cognitive competences and not language proficiency. Student 15A indicated that CT has no correlation with their level in their major. Those who reported difficulties mentioned the linguistic complexity of the texts, and the myriad technical terms in scientific and academic texts. Likewise, one student stated that the difficulty

lied in expressing their analysis in English. As to whether the students thought it was pertinent for them to be exposed to critical approaches to reading in their second year (their reactions to the CL approach), eighteen students answered affirmatively, two students thought that CL approaches to reading should be introduced in their first year, and one student felt that reading texts from a critical literacy stance was so stressful and complicated that it should not be introduced in either the first or second year. The eighteen students who answered affirmatively stated that the having read texts from a CL perspective helped them become more critical and read more easily, analyze texts better, read more in less time, get ready for future courses, read beyond the lines, transfer their skills to their everyday life, improve overall reading comprehension, and really understand what the authors are writing about.

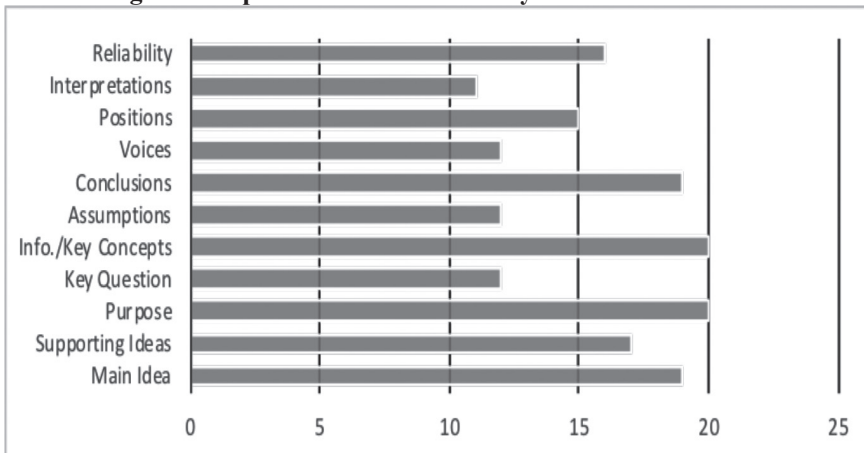
Of all the aspects they analyzed (see fig. 1), they found some to be more useful than others for college reading. Those that they deemed more useful were: understanding the author's purpose, identifying the main idea, understanding conclusions, arriving at alternative interpretations, and assessing the overall reliability of texts. The one aspect they thought was the least useful, to be discussed later, was identifying the voices included in and excluded from the text. All other aspects (understanding author's positions, key question, and assumptions and evaluating information/key concepts, and supporting ideas) they found relatively useful. Interestingly, most of these are aspects they found difficult to analyze, as will be discussed below.

Figure 1. Aspects Students Found Most Useful to Analyze for College Reading

Source: Student questionnaires

As to the question about the challenges students might face in having to read texts critically, figure 2 below shows that by the end of the course students felt relatively confident in analyzing aspects of texts such as information and key concepts, the author's purpose, the main idea, supporting ideas, conclusions, the author's position and overall reliability. Conversely, they felt that other aspects are still difficult to examine: alternative interpretations, assumptions, and the key question, all of which appeared repeatedly throughout the student questionnaires and are central to critical literacy approaches to reading.

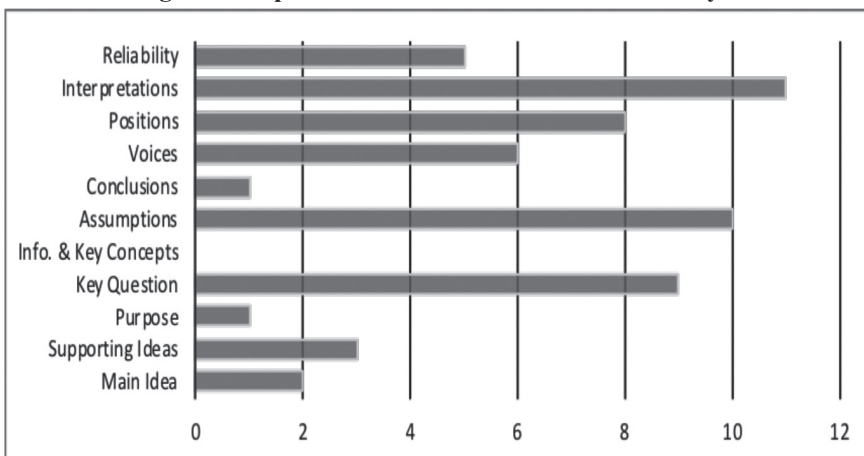
Figure 2. Aspects Students Can Analyze with Relative Ease



Source: Student questionnaires

Overall, what is prominent in figures 2 and 3 is that students had the greatest difficulty with aspects involving reading beyond the lines: alternative interpretations and author’s assumptions.

Figure 3: Aspects Students Found Difficult to Analyze



Source: Student questionnaires

Finally, as to whether the students noticed any changes in their reading skill, all twenty-one students agreed that they perceived a positive impact of a CL approach on their reading skill. Among their evaluations were that CL has permeated not only their college projects but also their daily life as readers, that they are able to read beyond the lines, that they read better now, that they enjoy reading more than before, that they can focus on important aspects of texts, that reading has become easier, that their analyses of texts are more critical, that they feel more capable of reading, that their thinking is more critical, that it is now easier to understand texts, that they have become more interested in reading, and that they appreciated the instructor's encouragement to think about and analyze texts in a different way.

Instructors' Perspectives

The instructor of the course (R1) documented several important moments that revealed the victories and tensions derived from the application of a CL approach to reading. First, as students progressed in the course and had more practice applying a CL approach, levels of participation in small group discussions about texts increased significantly. As the instructor moved around the classroom observing and taking notes, he noticed that discussions became longer, louder, and more heated and passionate, as students compared their analyses of aspects that went beyond the lines. On one occasion, he noticed that two groups were invested in carefully analyzing the references included at the end of the article to examine the origin of the sources cited in the text, and the depth and breadth of references included in the text; this could be considered as an indication that students were taking the role of critical readers, and not that of passive consumers of texts.

Second, having realized that students were unable to identify assumptions implicit in the texts, he implemented two mediation activities. For the first one, he wrote a list of seemingly harmless statements about social issues and proceeded to analyze the assumptions of the

first aloud. He then asked the students to work with classmates and identify the assumptions in the other statements. Surprisingly, they were able to complete this task, but when asked to do the same on texts, they would become doubtful and hesitate. Therefore, he carried out a second activity, which consisted of a role-play in which he acted as the principal of a bilingual school and the students played the role of teachers. The context was a meeting in which the principal reprimanded the teachers for classroom practices and behavior considered detrimental to their students' learning of English. In this role-play, the teachers were to contradict the principal by questioning the assumptions that he was basing his reproach on. The students were so successful at this that the instructor ran out of arguments to sustain his position. This activity improved their skill at identifying assumptions in texts, but not as much as the instructor might have expected.

Third, the instructor observed that while students were able to identify the voices that were included in and excluded from the text, they did not seem to see a problem with this. They would often report that certain (important) voices were excluded yet gave a favorable rating to the text's overall reliability. They seemed to think that the exclusion of voices is a natural, normal process of writing and knowledge construction. Further, despite extensive practice on author's preferred interpretation of the text and alternative interpretations, students seemed to limit themselves to the text itself and could not connect it to the broader context or their own lives. This continued to be the case even at the end of the semester; further attention to this is urgent, given that envisioning an alternative interpretation of texts is an important part of approaching texts from a CL perspective.

Overall, the patterns that emerged in R1's notes coincide with the information in the figures above: (1) that assumptions and alternative interpretations were the hardest to analyze; and (2) that students thought that, for college reading, analyzing included and excluded voices was the least useful skill.

Conclusions

By and large, the participating students welcomed and valued the inclusion of a CL approach in the course. As they reported, having to read texts critically gave them with transferrable skills that are useful not only for college assignments but also for their lives. Having been consumers of texts, they appreciated having had the space to become critics of texts and having been pushed to develop the skills to read the lines, between the lines, and beyond the lines. As prominent in the instructor's notes, they adopted the habit of questioning and evaluating the key question raised in texts, the information and key concepts supporting texts, the inferences made in the text, the assumptions underlying texts, the author(s)' point of view and the implications of the conclusions the author(s) arrived at. In addition, they also gained experience in examining voices included in and excluded from the texts, the positions assumed in the text, the author(s)' preferred/intended interpretation and alternative interpretations of the information contained in the text.

Still, some students struggled to tackle texts from a CL approach and became frustrated when asked to examine aspects that were not explicit in the texts. This can be understood in light of the fact that reading courses in the English department of this Costa Rican University are based on functional literacy, with students limited to skimming and scanning exercises to find general or specific information or other related meaning-decoding exercises that focus on the text itself. It comes as no surprise then that some students had a hard time adjusting to the different dynamics of a CL approach that disrupts the commonplace, interrogates multiple viewpoints, focuses on sociopolitical issues and promotes social justice.⁵⁵ Accustomed to a functional approach to reading, they often grappled with the text when the instructor wanted to "... help [them] feel they have options

55 M. Lewison, A. S. Flint, and K. Van Sluys, "Taking on Critical Literacy: The Journey of Newcomers and Novices," *Language Arts* 79, 5 (2002): 382-392 (382).

in the way they choose to read the text and to help them feel in a more equal relationship with the writer.⁵⁶

As was corroborated in the student questionnaires and instructor's notes, the students' English proficiency (high beginner/low intermediate) did not stop them from approaching texts from a CL perspective. Overall, they succeeded at reading between and beyond the lines, as evident in their discussions. As one student pointed out, however, applying CL to texts was not impossible but the difficulty lied in communicating their analysis in English. This led us to two important conclusions. On the one hand, when students are first introduced to a CL approach, texts should be restricted to short newspaper articles that are relevant for the students' lives and whose bias and hidden agendas are more easily identifiable. It must be admitted that one major problem was that, in following the course syllabus, students were assigned academic/scientific texts, which might have complicated their analysis and created frustration, as bias and power structures are often subtler and harder to pinpoint in these types of text. On the other hand, another solution to this dilemma is to abandon the English-only communication policies in place in this department and allow spaces for students to translanguague⁵⁷ and develop this much needed critical literacy.

We concur, however, that adopting a CL perspective only in reading courses will not suffice. It is of paramount importance that courses such as writing, oral communication and grammar, also be taught from this perspective. This would help students make a smoother transition from functional to critical literacies. We cannot deny that "...education is first and foremost a means of social transformation because injustice, power asymmetry, and human suffering do exist."⁵⁸ Learning to read spoken and written texts critically is essential, as students in higher education must move from reading as onlookers

56 Wallace (1992), 59-92 (80).

57 O. García, *Bilingual Education in the 21st Century: A Global Perspective* (Malden Oxford: Wiley/Blackwell, 2009).

58 Abednia, 79.

to reading as critical participants, able not only to decode meaning but also to make and evaluate meaning. Learners are entitled to being aware that “... texts are not ideologically natural or neutral –that they represent particular points of view while silencing others’ ...”⁵⁹ and to learning “... to question the voices behind texts, who is represented and who is not, what positions texts are assuming”⁶⁰ and to “...be able to ‘construct a reading that may actively resist and challenge the preferred reading of a text.’”⁶¹

59 Huang, 146.

60 Stevens and Bean, 6; quoted in Huang, 146.

61 Bean and Moni, 639; quoted in Huang, 146.

Normas editoriales para la presentación de artículos, e información complementaria

(Instruction for Authors and Other Information)

Disposiciones generales

1. *LETRAS* admite estudios de alto valor académico sobre lingüística, literatura, enseñanza de segundas lenguas, semiótica, traducción y materiales de importancia documental para las disciplinas que competen a la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje.
2. Los artículos deben ser estrictamente originales, inéditos y no estar presentados ni aprobados para su publicación en otro lugar. El autor, además de ser enteramente responsable de los contenidos, deberá respetar y atenerse al rigor y a la ética propios de la actividad académica nacional e internacional.
3. En todos los casos, en los artículos se deberán respetar las normas internacionales de propiedad intelectual en las citas y reproducciones de materiales.
4. La dirección y los comités editoriales son los responsables de la selección, revisión y evaluación de los artículos, y procurarán que cada número guarde coherencia y uniformidad en sus contenidos particulares, aunque no será criterio fundamental para la publicación o selección del material. Cuando se considere

oportuno, se publicarán números especiales o secciones sobre algún asunto particular de interés académico. La validación de los artículos se lleva a cabo por medio del proceso de revisión por pares ciegos (ver norma 20, más adelante).

5. Los aspectos estilísticos referidos a la tipografía y otras normas de impresión, así como otros aspectos gráficos, quedan a cargo de la dirección de *LETRAS*.

Sobre la presentación de artículos

6. Para presentar el artículo es requisito indispensable utilizar la plantilla en formato de Microsoft Word® que para tal propósito se encuentra a disposición de los autores en la página electrónica de la revista.
7. Todo autor debe enviar, junto con el artículo, la carta de originalidad y entrega única (también disponible en la página electrónica de la revista), con su firma (en formato PDF). No se recibirán artículos que no estén acompañados de la carta en cuestión. En el caso de artículos de dos autores o más, los autores deberán aportar, de manera conjunta, la carta de originalidad y entrega única con todas las firmas respectivas.
8. Los artículos deben tener una extensión de 10 a 18 folios (tamaño carta: 21,5 cm. x 28 cm.); es decir, entre 4500 y 9000 palabras. Si está escrito por dos autores o más, se admite una extensión máxima de 25 folios (12.500 palabras). Deberán enviarse en formato digital a la dirección de correo electrónico de la revista (revistaletras@una.cr).
9. El artículo puede estar escrito en español, en inglés o en francés, y su redacción será la definitiva y el título debe venir traducido al inglés (o al español, si fue originalmente escrito en inglés o francés). Debe estar precedido por un resumen en español, de un máximo de 100 palabras, y su versión a otro idioma moderno de uso internacional (preferiblemente el inglés); además, se

deben agregar las palabras clave (*keywords*) en ambos idiomas para facilitar la indización del artículo y búsquedas en línea.

10. Las transliteraciones de alfabetos no latinos se atenderán al uso apropiado y a la normativa establecida internacionalmente.

Sobre los elementos gráficos

11. Los cuadros, gráficos, imágenes, ejemplos, tablas o ilustraciones que se incluyan en el artículo deberán figurar en blanco y negro (o en tonos de grises). No podrán exceder en ningún caso los 11 cm. de anchura ni los 14,5 cm. de altura, y el autor debe garantizar la calidad y nitidez. No se aceptarán cuadros, gráficos, imágenes, ejemplos, tablas o ilustraciones que superen las medidas estipuladas, que vengan a color o que resulten difusos, ilegibles o con una resolución deficiente.
12. En atención a los derechos de autor nacionales e internacionales, en caso de que los elementos gráficos no sean propiedad exclusiva del autor del artículo, el autor deberá remitir a la revista la autorización escrita o cesión de derechos de publicación respectivos al momento de enviar el artículo por primera vez.
13. Dentro del texto del artículo debe hacerse previa referencia (a manera de introducción) a todo cuadro, gráfico, imagen, ejemplo, tabla o ilustración que se incluya en el artículo; a su vez, todos estos elementos irán siempre acompañados de una leyenda (ubicada en la cabecera y alineada a la izquierda) que los identifique y que haga referencia a su contenido.

Sobre los títulos y subtítulos

14. Todo título, con excepción del título principal del artículo, debe alinearse a la izquierda. Los títulos de primer nivel deberán ir en negrita y deberá dejarse un espacio adicional antes y después del título que lo separen de los párrafos que le preceden y suceden.

Los títulos de segundo nivel irán en negrita y en cursiva, y deberá dejarse un espacio adicional solo antes (nunca después). Los títulos de tercer nivel irán en cursiva únicamente y se dejará un espacio adicional antes. Los títulos irán sin numeración alguna, así sean de primero, segundo o tercer nivel.

15. El título del artículo podrá tener una extensión máxima de siete palabras de contenido, y será en todo caso puntual y conciso. El uso de las mayúsculas en el título deberá atenerse a la normativa internacional de la lengua en que esté escrito el artículo.

Sobre las citas textuales y las referencias bibliográficas¹

16. Las citas textuales que se colocaran dentro del texto deberán ir entre comillas siempre que no superen las tres líneas. Se utilizarán las comillas españolas o angulares (« ») para los artículos escritos en español y en francés, y las comillas inglesas o altas (“ ”) si el artículo se redacta en inglés. En el caso del francés, hay que dejar un espacio entre el texto y la comilla. Por ejemplo:

Apunta Quesada Soto que «solo a finales del siglo XIX se aprecia ya una preocupación por producir una literatura nacional costarricense».

Quesada Soto souligne que « une préoccupation pour la production d’une littérature nationale au Costa Rica ne surgit que vers la fin du XIX^e s ».

1 Puede consultarse el formato MLA para aspectos no contemplados en este documento.

Quesada Soto states that “it was only during the late nineteenth century that a true concern for producing a national literature was perceived.”

17. Las citas que sobrepasen las tres líneas deberán ir en párrafo aparte, sangrado en el lado izquierdo en todas sus líneas, sin comillas y separado del resto del texto por un reglón adicional antes y después.
18. Con el fin de facilitar la lectura del artículo, las referencias bibliográficas no se colocarán al final del artículo, sino en notas a pie de página cada vez que se incluya una referencia en el cuerpo del texto. La primera vez que se haga referencia a una fuente dentro del texto, deberá incluirse, en nota a pie de página, la referencia bibliográfica completa, siguiendo alguno de los siguientes formatos según corresponda:

Nombre Apellido(s), *Título del libro* (Ciudad: Editorial, año) página.

Nombre Apellido(s) y Nombre Apellido(s), *Título del libro* (Ciudad: Editorial, año) página.

Nombre Apellido(s), Nombre Apellido(s) y otros, *Título del libro* (Ciudad: Editorial, año) página.

Nombre Apellido(s), ed., *Título del libro* (Ciudad: Editorial, año) página.

Nombre Apellido(s) y Nombre Apellido(s), «Título del artículo o sección», *Título del libro* (Ciudad: Editorial, año) página.

Nombre Apellido(s), «Título del artículo», *Título de la revista*, volumen, número (año): páginas.

NombreApellido(s), «Título de la tesis». Tesis. Universidad, año.

Nombre de la página electrónica, fecha de la consulta, <dirección electrónica>.

NombreApellido(s), «Título del artículo o trabajo», Nombre de la página electrónica, fecha de la consulta, <dirección electrónica>.

Para referencias posteriores se incluirá en la nota a pie solamente el apellido del autor y el número de página, separados por coma; por ejemplo: Herrera, 32. Si hay más obras del mismo autor o autores, se indicará incluyendo el año entre paréntesis justo después del apellido del autor y antes de la coma; por ejemplo: Herrera (2006), 32.

19. Además de lo anterior, para cumplir con las normas internacionales del Sistema DOI (*Document Object Identifier*) y poder adjuntar a cada artículo el número de identificación internacional correspondiente, se deberá adjuntar al final del artículo el listado completo de las referencias bibliográficas utilizadas (tal y como se muestra en la plantilla), siguiendo en todos los casos el mismo formato que se utiliza durante el desarrollo del escrito. Debe aclararse que ni las palabras ni las páginas que se dediquen a esta última sección cuentan en ningún caso como parte del total de palabras o páginas delimitadas en el punto 8, sino que son adicionales.

Sobre el proceso de evaluación por pares

20. En atención a los requisitos de los diversos sistemas de indexación, se han establecido las siguientes directrices:

- a. Todo manuscrito enviado a la revista LETRAS como propuesta de artículo será sometido a un proceso de revisión que involucra tanto los Comités editoriales como a evaluadores especialistas externos.
- b. En primera instancia, será el Comité editorial ejecutivo el encargado de comprobar que toda propuesta de artículo se ajuste a las normas editoriales para la presentación de artículos e información complementaria que se han establecido con tal propósito, incluido el envío de la carta de originalidad y entrega única (requisito indispensable para iniciar el proceso de evaluación). Posteriormente, evaluará la pertinencia temática. Una vez sobrepasadas tales etapas, se enviará una carta de recibido al autor de la propuesta de artículo, mediante la cual se le indicará que su artículo será sometido al proceso respectivo de evaluación.
- c. Posteriormente, cada propuesta será enviada a especialistas, quienes se encargarán de evaluarlas y de emitir un dictamen según su criterio. Una vez que se cuente con el dictamen respectivo, se notificará al autor del resultado y, cuando corresponda, se le enviará copia del formulario de evaluación con las observaciones de los evaluadores. Estas dos últimas fases del proceso se realizan de manera anónima; esto es, ni los evaluadores conocen la identidad de los autores, ni los autores la de los evaluadores.
- d. Según sea el caso, lo autores podrán presentar, dentro de un tiempo prudencial, una versión mejorada de sus manuscritos, elaborada a partir del dictamen de los evaluadores. Si la nueva versión cumple a satisfacción con los requerimientos establecidos, el Comité editorial ejecutivo procederá a aprobar el artículo para su publicación; en ese momento se notificará al autor, mediante carta, de la decisión tomada. De ser necesario, podrían solicitarse al autor nuevos cambios en el manuscrito.

21. Antes de dar inicio al proceso de evaluación, toda propuesta de artículo es sometida a un procedimiento de detección de plagio por medio de herramientas informáticas adecuadas.



Impreso por el Programa de Publicaciones e Impresiones
de la Universidad Nacional, en 2019.

La edición consta de 180 ejemplares
en papel bond y cartulina barnizable.

E-61-18—P.UNA